



**HAL**  
open science

# L'allégorie de "l'incapacité" : la culture du jardin du Jiangnan dans la Chine impériale tardive, l'exemple du Zhuozhengyuan : "Jardin de l'Activité politique d'un Incapable"

Runen Liu

## ► To cite this version:

Runen Liu. L'allégorie de "l'incapacité" : la culture du jardin du Jiangnan dans la Chine impériale tardive, l'exemple du Zhuozhengyuan : "Jardin de l'Activité politique d'un Incapable". Art et histoire de l'art. Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2011. Français. NNT : . tel-04201156

**HAL Id: tel-04201156**

**<https://paris1.hal.science/tel-04201156>**

Submitted on 14 Sep 2023

**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.

Université Paris-I Panthéon-Sorbonne - UFR Institut de l'art et d'archéologie

Institut national d'histoire de l'art

## Thèse de doctorat d'histoire de l'art

# L'allégorie de « l'incapacité ».

La culture du jardin du Jiangnan dans la Chine impériale tardive,  
l'exemple du Zhuozhengyuan : *Jardin de l'Activité politique d'un Incapable*

**Runen Liu**

(Affiliation : HiCSA (composante : Centre Ledoux), Ecole doctorale d'histoire de l'art,  
Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, INHA, 2 rue Vivienne, 75002 Paris)

Sous la direction de

**M. le Professeur émérite Daniel Rabreau**

Soutenue le 29 mars, 2011

La composition du jury :

- Yolaine ESCANDE, Directrice de recherche au CNRS, CRAL (Rapporteur)
- Antoine GOURNAY, maître de conférences HDR, art et archéologie de l'Extrême-Orient, UFR d'art et d'archéologie, Université Paris IV Sorbonne (Rapporteur)
- Che Bing CHIU, architecte, historien des jardins chinois
- Daniel RABREAU (dir. thèse), prof. émérite à l'université Paris 1

**Tome 1 : texte**

## Table des matières

<b>AVANT-PROPOS</b> .....	<b>4</b>
<b>INTRODUCTION</b> .....	<b>9</b>
<b>PREMIÈRE PARTIE Présentation critique du contexte</b>	
<b>et des recherches sur le jardin du Jiangnan, etc.</b> .....	<b>36</b>
<b>Chapitre Premier</b> Contexte : le nationalisme culturel et l'art assimilé à la science .....	36
1. Le « mariage » sino-occidental .....	36
2. L'art assimilé à la science .....	42
<b>Chapitre Deuxième</b> La conscience du patrimoine et les recherches sur le jardin du Jiangnan, etc. ....	60
1. La conscience du « patrimoine national » .....	60
2. Les recherches récentes sur le jardin du Jiangnan, etc. ....	86
<b>DEUXIÈME PARTIE Les états actuel et initial du Zhuozhengyuan</b> .....	<b>105</b>
<b>Chapitre Premier</b> « Jardin-Uni » : définition analytique de la circonscription .....	107
1. Les chiffres différents de la superficie actuelle du Zhuozhengyuan .....	107
2. Le problème qui résulte de la définition de la circonscription du jardin sans la section d'habitation .....	109
3. Définition analytique de la circonscription du Zhuozhengyuan .....	111
<b>Chapitre Deuxième</b> Le Zhuozhengyuan patrimonial .....	119
1. La disposition du Foyer avec le jardin (y compris la demeure de Zhang Zhiwan) .....	119
2. La disposition du Buyuan (Jardin en tant que Rapiécage) avec la demeure .....	130
3. Du « Jardin mandchou » à la vitrine de la « culture nationale » .....	134
<b>Chapitre Troisième</b> Restitution imaginaire du Zhuozhengyuan initial .....	144
1. Collotypie de l' <i>Album du Zhuozhengyuan</i> par Wen Zhengming .....	144
2. Un autre album, le prétendu <i>Album du Zhuozhengyuan</i> par Wen Zhengming .....	153
3. Le « plan écrit » .....	162
4. Le réalisme matérialiste .....	173
5. Restitution imaginaire .....	184
<b>TROISIÈME PARTIE La vie de Wang Xianchen et des multiples facettes de son jardin</b> .....	<b>199</b>
<b>Chapitre Premier</b> La carrière politique d'un « incapable » .....	200
1. Datation de la naissance de Wang Xianchen .....	200
2. Début de la carrière officielle .....	205
3. Ses malchances et sa relation avec Wen Zhengming .....	208
4. Vers une vie érémitique .....	215
<b>Chapitre Deuxième</b> Le « Censeur impérial écorcheur Wang » .....	222
1. Les monastères sur les « terrains vagues » .....	222
2. La vertu de « taire » .....	229
3. Le Réfectoire de l'Est qui a subsisté .....	234
<b>Chapitre Troisième</b> Le Zhuozhengyuan en tant que ressource économique .....	237
1. La lecture agronomique des textes de Wen Zhengming par C. Clunas et les défauts de son argument .....	237
2. Les vergers du Zhuozhengyuan .....	243
3. Les laitages et la potentielle céréaliculture en dehors du jardin proprement dit .....	253
4. La cause de la haute valeur du « champ de potager » .....	256
<b>Chapitre Quatrième</b> Paradis matérialisé et refuge d'un adepte taoïste .....	259

1. La particularité du Zhuozhengyuan par rapport au Manoir de l'Est .....	259
2. L'abstinence des céréales et le partisan fanatique du taoïsme religieux .....	263
3. Les deux exemples révélés par les sources historiques : abricots mei et graines de sophora .....	267
4. Drogues alchimiques fatales et pratiques respiratoires .....	269
<b>Chapitre Cinquième</b> Jardin comme objet esthétique ; prélude du « jardin artistique » .....	272
1. L'idée de « cultiver l'incapacité » et la pensée taoïste.....	272
2. La transformation des « discours du jardin » en « art du jardin ».....	279
3. Une « apathie fortement exprimée » à l'égard des luxes .....	286
4. Jardin de l'Angélique pourpre conçu par Wen Zhengming .....	290
<b>CONCLUSION L'allégorie de l'incapacité : l'entreprise de sage contre celle d'artisan</b> .....	<b>296</b>
1. La complexité dans les pratiques montrée par Qian Yong et la pénurie du dessin dans l'art du jardin ...	296
2. L'entreprise de sage : le rôle du « tu ».....	306
3. Le concept de « patrimoine » lent à naître.....	314
<b>ANNEXE I Chronologie du Zhuozhengyuan</b>	
<b>et des œuvres peintes ou calligraphiées concernant le Zhuozhengyuan</b> .....	<b>321</b>
<b>ANNEXE II Pièces justificatives</b> .....	<b>327</b>
1. Les « Études » sur l'Album-A par Kate Kerby et les textes traduit par Mo Zung Chung (1922) .....	327
2. « Récit commémoratif de la restauration du Zhuozhengyuan ».....	376
3. « Petit guide du Zhuozhengyuan ».....	377
4. « Le nouvel espace d'exposition du Musée du jardin de Suzhou est ouverte au public ».....	378
5. Extrait de « Récit commémoratif pour le cinquantième anniversaire de l'École spéciale des arts artisanaux de Suzhou ».....	379
6. « Contestation scientifique : le choix d'adresse du nouvel espace d'exposition du Musée de Suzhou est contesté ».....	381
7. « À la mémoire du 420 <sup>e</sup> anniversaire du Jardin de l'Est (Jardin Subisitant). Xu Taishi établit et aménagea le Jardin de l'Est – un des contributions au jardin de Suzhou du clan Xu d'origine de Zhitang ».....	383
8. « Le propriétaire de la deuxième génération du Zhuozhengyuan, Xu Jia ».....	385
9. « Deux questions sur le Zhuozhengyuan ».....	386
<b>BIBLIOGRAPHIE</b> .....	<b>388</b>
<b>LISTE DES ILLUSTRATIONS</b> .....	<b>418</b>

## AVANT-PROPOS

Cette thèse contient de nombreuses traductions, du chinois (classique ou moderne) en français comme de l'anglais en français. Tout ceci constitue une tâche épineuse. M. Che Bing Chiu, traducteur du *Yuanye (Le traité du jardin)* de Ji Cheng, indique qu'« entre les termes du dilemme, entre la traduction fidèle des mots chinois qui ne parvient guère à restituer les sens du texte, et la transcription parfaitement intelligible du sens au détriment de la saveur et de la subtilité du texte, le traducteur doit choisir. » Je suis tout à fait en accord avec ce qu'il dit.

La traduction du chinois (classique comme moderne) en français ne se limite pas aux subtilités de langue. Il s'agit plutôt de l'adaptation entre les deux structures de pensée très différentes, on peut même dire deux mondes conceptuels. Pour cette thèse, en tant qu'étude historique, la fidélité aux textes originaux doit être prioritaire ; et pourtant, parfois, cela rend le texte traduit difficile à comprendre, ou, voire illisible selon le critère du français. Des « pis-aller » sont de temps en temps nécessaires.

Néanmoins, en ce qui concerne les notions chinoises indispensables pour le raisonnement de cette thèse, il est plus acceptable de les traduire d'une façon « stupide » mais fidèle que d'une façon plus conventionnelle mais pas assez fidèle.

Je traduis donc le terme « 物 *wu* » par *matière* au lieu d'*être* ou d'*objet*, le terme taoïste « 自然 *ziran* » par *ce qui est tel par soi-même* au lieu de *nature* ou de *naturel*, le terme taoïste « 德 *de* » par *acquisition* au lieu de *vertu*, le terme taoïste « 欲 *yu* » par *aspiration* au lieu de *désir*, etc., avec les explications.

Parfois j'adopte directement la translittération en italique d'un terme chinois si son sens par extension est trop multiple et trop ambiguë, et je présente ses sens les plus courants entre les parenthèses suivantes ; par exemple, pour le terme « 文 *wen* », qui veut dire *raie, trait, strie, ou veines dans le bois ou le papier*, ainsi qu'*ensemble de lignes* et, par extension, *motif, dessin, ornement, caractère de l'écriture* ou *écrit*, ainsi que *lettre, pièce écrite, composition littéraire*, etc., j'adopte la forme telle que *wen (écriture/écrit)*. Parfois, je ne présente que la forme translittérée en italique pour un terme fréquemment utilisé dans le texte, si sa correspondance en français est trop longue ; par exemple, je remplace *ce qui est tel par soi-même* (une expression longue) par « le *ziran* » si ce dernier vient d'être expliqué dans le contexte.

Parfois il s'agit de formes inexistantes dans la langue française, tels que « 藝術化 *yishubua* – *artistifier* » (assimiler quelque chose à l'art) et « 科學化 *kexuehua* – *scientifier* » (assimiler quelque chose à la science), termes forgées par Liang Qichao, personnage historique évoqué dans cette thèse. Je préfère garder ces formes illégitimes dans le texte cité, afin de faire mieux saisir les nuances délicates des propres idées du personnage ; et pourtant, dans mon propre texte, je ne les adopte pas et je les explique et les remplace par des expressions françaises correctes – par exemple, l'expression forgée par Liang Qichao, « 科學化的藝術 *kexuehua de yishu* », est traduite dans le texte cité par « *art scientifié* » et est rendue dans mon texte par « art assimilé à la science ».

Or, la traduction provoque inévitablement une perte de sens, plus ou moins. C'est pourquoi pour chaque traduction d'une phrase ou d'un passage, je présente toujours le texte original après le texte traduit afin de faciliter les vérifications par les sinologues. Même pour les

traductions de l'anglais en français, j'adopte également cette façon parce que ce travail n'est pas facile, surtout pour moi, dont la langue maternelle n'est ni l'anglais ni le français.

En ce qui concerne la transcription des textes chinois, j'adopte l'écriture traditionnelle et non l'écriture simplifiée qui est en usage en République populaire chinoise et à Singapour – en fait, en République populaire chinoise, l'écriture traditionnelle reste en usage pour les rééditions des livres anciens, dont beaucoup servent aux références de cette thèse. En vue de l'uniformité, même pour les textes qui proviennent des publications en caractères simplifiés, je convertis l'écriture simplifiée en écriture traditionnelle, car celle-ci suffit mieux aux besoins d'une recherche historique – sauf pour les pièces justificatives qui demandent une fidélité absolue aux textes originaux. Or, même dans l'écriture traditionnelle, il existe des variantes graphiques, tels que « 爲 » et « 為 » (*faire, pour*), « 館 » et « 舘 » (*hôtel, anberge, salon*), etc. Pour la conversion des textes provenant des éditions en écriture simplifiée, j'adopte la graphie la plus officielle ; exemples : je préfère « 爲 » à « 為 », « 舘 » à « 館 », etc. ; pour les textes provenant des éditions en écriture traditionnelle, je respecte les textes originaux.

La translittération des termes chinois respecte la méthode *pinyin*, « alphabet phonétique chinois » promulgué par la République populaire chinoise. En chinois chaque syllabe est affectée d'un ton. Pour le pékinois il existe quatre tons ˉ ˊ ˋ ˋ qui ne doivent pas être confondus avec des « accents ». Par exemple, il existe en chinois entre « 園 *yuán* » (jardin) et « 苑 *yuàn* » (parc impérial) une différence de sens ; en plus, même avec les tons, il existe beaucoup de caractères chinois homonymes, tels que « 苑 *yuàn* » (parc impérial) et « 院 *yuàn* » (cour). Dans la plupart des cas, l'homonymie entre les différents caractères ne provoque pas de confusion, puisque les termes chinois sont souvent la combinaison de deux ou plusieurs caractères (syllabes), tels que « 園林 *yuánlín* » (le jardin) et « 院落 *yuànluò* » (la cour), qui peuvent se différencier sans compter leurs tons, « *yuánlín* » et « *yuánluò* ». Généralement, dans cette thèse, les termes chinois translittérés ne portent leurs tons que lorsqu'ils ne peuvent pas être différenciés sans ton, tel que le *Chángchūn yuán* (長春園, *Jardin du Printemps éternel*) et le *Chàngchūn yuán* (暢春園, *Jardin du Printemps joyeux*) – je transcris ce premier en *Changchun yuan* et ce dernier en *Chàngchun yuan* : ces deux se différencient seulement par leurs premières syllabes « *cháng* » et « *chàng* », et j'omet tous les tons de ces deux termes à l'exclusion du ton de la première syllabe de *Chàngchun yuan* afin de le différencier de *Changchun yuan* (長春園, *Chángchūn yuán*). Or, parfois il existe des termes entièrement homonymes même avec les tons de toutes les syllabes, tels que « 常州 *Chángzhōu* » et « 長洲 *Chángzhōu* » – ce premier est une préfecture voisine de la Préfecture de Suzhou alors que ce dernier est un district relevant de la Préfecture de Suzhou. Je les transcris donc en « *Changzhou* » (préfecture) et en « *Changzhou* » (district) afin de les différencier.

S'agissant des noms assez courants en français avant la promulgation du *pinyin*, tels que Pékin, Nankin, Yangtsé, *Tao Te King*, etc., et en ce qui concerne les noms des Hongkongais, des Taïwanais, des Chinois d'autres nationalités, je respecte pour ceux-là les anciennes formes et pour ceux-ci les formes préférées par la personne elle-même. Quand il s'agit de textes provenant d'ouvrages qui adoptent d'autres systèmes de translittération, tels que le système Wade-Giles (anglo-saxon) et le système de l'E.F.E.O (français), je respecte les textes originaux

en donnant leurs correspondances en *pinyin*.

En ce qui concerne les dynasties chinoises, je préfère adopter la forme plus « nouvelle » au lieu de la forme classique. Classiquement, on écrit « la dynastie des Ming » tandis que la nouvelle forme est « la dynastie Ming », sans « des ». La nouvelle forme est adoptée par l'UNESCO. Elle s'accorde mieux avec la structure du terme original. Habituellement, quand on cite le nom d'une dynastie chinoise, il ne s'agit pas du nom de la famille impériale de cette dynastie (sauf la dynastie Chen, dont le nom de la dynastie et le nom de sa famille impériale coïncident justement) ; par exemple, le nom de famille des empereurs de la dynastie Han est « Liu » – le terme « Han » ne désigne pas le nom de famille des empereurs de cette dynastie mais seulement le nom de la dynastie. L'emploi du « des » est superflu et impropre pour appeler une dynastie chinoise si le « des » veut dire une famille. Si le « des » veut dire un peuple, il n'est adoptable que pour les premières dynasties chinoises dont les noms viennent des noms de leurs peuples, tels que les Shang (商人), les Zhou (周人) et les Qin (秦人) ; et quand aux autres à partir de la dynastie Han, chaque dynastie chinoise doit son nom, soit au nom de la « principauté » (région politique) que son premier empereur a possédée (qu'elle soit substantielle ou honorifique) avant qu'il ne soit empereur, tels que les dynasties Han, Wei, Jin, Tang, Song, etc., soit à quelque notion symbolique, concrète ou abstraite, telle que la dynastie *Jin* des Jürchens (c.-à-d. la dynastie de l'Or), la dynastie *Yuan* des Mongols (c.-à-d. la dynastie de l'Origine), la dynastie Ming (c.-à-d. la dynastie de la Clarté), la dynastie *Qing* des Mandchous (c.-à-d. la dynastie de la Pureté) – le premier sens de tous ces noms n'est pas un nom de peuple, donc, l'emploi du « des » n'est pas correct. J'adopte donc la nouvelle forme qui omet le « des », même pour les premières dynasties en vue de l'uniformité.

En ce qui concerne les appellations des empereurs des dynasties Ming et Qing, j'adopte leurs *miaobao* (廟號, appellations sacrées) et je ne les appelle pas par les *nianhao* (年號, appellation d'ère). Par exemple, j'adopte « l'Empereur Qing Gao Zong » (清高宗, appellation sacrée) au lieu de « l'Empereur Qianlong » (乾隆帝, « Qianlong » est l'appellation de la seule ère pendant son règne). En sens restreint, une *appellation d'ère* ne doit pas être considérée comme le nom d'un empereur. Or, à l'époque des dynasties Ming et Qing, habituellement, tout au long du règne d'un empereur, celui-ci ne promulgue qu'une *appellation d'ère* quand il monte sur le trône et, donc, cette « ère » correspond justement à la période de son règne, c'est pourquoi, conventionnellement, les empereurs de ces deux dynasties sont appelés par les *appellations d'ère*. Pourtant, c'est une façon vulgaire et, parfois, elle n'est pas valable. Par exemple, l'Empereur Ming Ying Zong (明英宗), dont le règne comprend deux périodes avec deux *appellations d'ère* différentes, l'ère Zhengtong (正統, 1436-1450) et l'ère Tianshun (天順, 1457-1465). Donc, c'est plus officiel, plus exact et plus commode de les appeler par leurs *appellations sacrées*.

S'agissant des pièces justificatives, je reproduis toutes les « Études » de Kate Kerby sur l'*Album du Zhuzhengyuan* par Wen Zhengming, source importante de cette thèse, ainsi que les textes traduits par Mo Zung Chung. Ces « Études » auxquelles je me réfère, ainsi que les textes traduits par Mo Zung Chung, furent publiés avec la collotypie de l'*Album du Zhuzhengyuan* à Shanghai en 1922 par la Chung Hwa Book Company. La localisation de l'*Album du Zhuzhengyuan* est inconnue, et, maintenant, la collotypie de 1922 est la seule version visible de cette œuvre – il existe une version récente de Taïwan, qui est en fait une reproduction de la

collotypie de 1922. Comme celle-ci est très difficile à trouver aujourd'hui, je préfère la reproduire entièrement – les œuvres peintes et calligraphiées en tant qu'illustrations et les « Études » de Kate Kerby avec les textes traduits par Mo Zung Chung dans les pièces justificatives, malgré de nombreuses erreurs de traduction. D'ailleurs, cette thèse profite des sources et des ouvrages existant sur internet, surtout quand il s'agit des nouvelles et des articles publiés dans les journaux chinois qui ne sont pas faciles à trouver en France – ces textes sont synchroniquement publiés en ligne, mais parfois, à cause de problèmes techniques, il n'est pas commode de les retrouver. Je les reproduis donc dans les pièces justificatives afin de faciliter la vérification.

Cette thèse n'a pu aboutir que grâce au concours et au soutien de nombreuses personnes.

Je tiens tout d'abord à exprimer ma reconnaissance et ma profonde gratitude à mon Directeur de recherche, M. le Professeur Daniel Rabreau, pour la confiance et le soutien qu'il m'a accordés tout au long de ce travail.

Je remercie également aux membres du GHAMU (Groupe Histoire Architecture Mentalités Urbaines), qui m'ont permis de participer aux voyages d'étude des châteaux à proximité d'Amboise, de Blois et d'Angers, ainsi qu'au voyage d'étude du château de la Roche-Guillon – toutes ces activités m'ont beaucoup apporté.

Cette thèse bénéficia en 2003 de l'aide financière du « programme d'aide aux jeunes chercheurs d'excellence » mis en place par l'Antenne Expérimentale franco-chinoise en sciences humaines et sociales de Pékin. Cette aide m'a permis de faire entre 2004 et 2006 des voyages d'étude à Pékin et à Chengde afin de visiter les parcs impériaux en Chine du Nord. Je remercie les membres de l'Antenne Pékin et, surtout, M. Jean-Luc Domenach, qui m'a chaleureusement reçu à l'Université Tsinghua à Pékin en juin 2004.

Qu'il me soit permis de remercier également M. Pan Jinkang, qui m'a fait présent de l'ouvrage de Liu Dunzhen, *Les jardins classiques de Suzhou*, et d'un recueil de Chen Congzhou, *Essais sur le jardin* il y a seize ans, au moment où j'ai commencé mes études à l'Université Tongji à Shanghai – ces ouvrages m'ont incité à m'intéresser aux jardins de Suzhou ainsi que du Jiangnan.

J'adresse également une pensée reconnaissante à M. David Gosset – les discussions avec lui entre 2002 et 2004 au sujet de la culture chinoise m'ont amené à réfléchir sur les questions ayant trait aux mondes conceptuels chinois et occidental, lesquelles constituent dans une certaine mesure la problématique de cette thèse.

Ma gratitude va aussi à tous ceux qui m'ont aidé à des titres divers : Mme Guo Daiheng, qui a dirigé mes études bibliographiques à Paris en hiver 2001, M. Che Bing Chiu, qui m'a généreusement fait bénéficier de sa collection de livres, Mlle Chao-Ying Lee, qui m'a enseigné la méthode d'écriture pour un mémoire de DEA, et M. Zhang Wei, qui m'a apporté des connaissances inestimables au sujet des techniques de construction à la traditionnelle chinoise, sans oublier M. Bao Luquan, M. Liu Chang, Mme Zhang Jin, Mme Yuan Yubing, Mlle Xie Yue, M. Zhang Yu, M. Zhuge Jian, Mme Cao Bin, Mlle Wang Yi et Mme Zhang Dan, qui m'ont aidé à trouver en Chine les sources et les ouvrages et qui m'ont offert d'autres informations indispensables pour mes recherches, ainsi que Mlle Shen Li et Mlle Miki Ōta, qui



m'ont aidé à translittérer les noms propres japonais.

Que soient également remerciés les bibliothécaires de la Bibliothèque des Instituts d'Extrême-Orient (Chine), de la Bibliothèque du Musée Guimet et de la BNF, pour avoir facilité mes recherches.

Enfin, je n'oublie pas ma famille et, notamment, mon épouse Li Chunhui : elle m'a toujours témoigné ses encouragements et son affection et a pris beaucoup d'images photographiques pour cette thèse.

## INTRODUCTION

Dans le pays du Jiangnan au XVI<sup>e</sup> siècle, après une grave désolation survenue à partir de l'an 1367 quand ce pays fut conquis et détruit par le régime de Zhu Yuanzhang (朱元璋, dit 明太祖 Ming Tai Zu), créateur de la dynastie Ming (1368-1644)<sup>1</sup>, installé à Nankin, une renaissance de la culture de jardin se dessinait. Ce n'était pas un simple rétablissement, mais une renaissance qui va en transformer les fondements : un essai sans précédent, qui tentait d'implanter *physiquement* le goût artistique du lettré dans la culture de jardin, apparaissait à l'horizon. Cependant, cet essai n'a pas été complètement réussi même s'il ne peut pas être considéré comme un échec.

Or, le terme « 江南 *Jiangnan* » (Wade : *Chiang-nan* ; l'E.F.E.O. : *Kiang-nan*, littéralement « au sud du Fleuve Yangtsé ») reste peu connu dans le monde francophone.<sup>2</sup> À l'époque Ming-Qing (1368-1911), habituellement, ce nom ne désigne pas une région politique mais un territoire culturel, comme par exemple l'Occitanie (pays d'oc)<sup>3</sup> – c'est pourquoi ce nom ne

---

1 Ming Tai Zu (明太祖, 1328-1398, règne 1368-1398), *xing* (patronyme) Zhu (朱), *ming* (premier prénom) Yuanzhang (元璋), *zi* (deuxième prénom) Guorui (國瑞), premier empereur de la dynastie Ming (1368-1644). Issu d'une famille pauvre de Haozhou (濠州, appartenant à la Province du Anhui actuelle) et ayant même été mendiant en tant que moine bouddhique, il participa en 1353 à la guerre paysanne contre le règne Yuan des Mongols (1351-1368) et enfin s'empara du pouvoir et créa la dynastie Ming en 1368. – Cf. ZHANG Tingyu (張廷玉), éd., *Ming shi* (《明史》), *Livre d'histoire de la dynastie Ming*, Shanghai, photocopié par Shanghai guji chubanshe (Éditions de livres anciens de Shanghai) et Shanghai shudian (Librairie de Shanghai), édition originale : in *Ershisi shi* (《二十四史》), *Les vingt-quatre livres d'histoire*, Pékin, Wuying dian 武英殿, 1739 ; in *Ershiwu shi 10* (《二十五史10》), *Les vingt-cinq livres d'histoire, tome 10*, Shanghai, Shanghai guji chubanshe (Éditions de livres anciens de Shanghai) et Shanghai shudian (Librairie de Shanghai), 1986, p. 13-15 (Vol. I) ; Gernet, Jacques, *Le monde chinois*, Paris, Armand Colin, 1990, p. 340-342, 344-345.

2 Les recherches historiques au sujet du pays du Jiangnan fleurissent au Japon et en Chine depuis environ trente ans. Dans le monde francophone, le terme « Bas-Yangtsé » est beaucoup plus courant que le terme « Jiangnan » ; pourtant, « Bas-Yangtsé » désigne un territoire très vaste qui couvre de multiples régions culturelles et économiques, dans le nombre le Jiangnan, le Wannan (皖南, alentours de Huizhou), le Jianghuai (江淮, alentours de Nankin et de Yangzhou) ... En fait, dans le monde francophone, peu de recherches dans le cadre du Jiangnan ont été effectuées.

3 Aux époques Ming et Qing apparut par deux fois la « Province du Jiangnan » (江南省) qui couvrait les Provinces du Jiangsu (江蘇) et du Anhui (安徽) d'aujourd'hui : la première fois, ce fut à l'époque Ming entre 1368 et 1437 et la deuxième fois à l'époque Qing entre 1645 et 1760. La Province du Jiangnan de l'époque Ming fut renommée en 1437 « Nankin » (南京, *La Capitale du Sud*, dit aussi « 南直隸 Nanzhili », *Région méridionale relevant directement de l'autorité centrale*), et celle de l'époque Qing fut divisée en 1760 en deux provinces, le Jiangsu et le Anhui. – Cf. FENG Xianliang (馮賢亮), *Ming Qing Jiangnan diqu de huanjing biandong yu shehui kongzhi* (《明清江南地區的環境變動與社會控制》), *Les changements d'environnement et les contrôles sociaux du pays du Jiangnan à l'époque des dynasties Ming et Qing*, Shanghai, Shanghai renmin chubanshe (Éditions populaires de Shanghai), 2002, p. 58. Mais, aux époques Ming et Qing, dans la plupart des contextes, le terme « Jiangnan » était plus courant pour désigner une région culturelle et économique que pour désigner la « Province du Jiangnan ». – Cf. LI Bozhong (李伯重), « Jianlun Jiangnan diqu de jieding » (〈簡論“江南地區”的界定〉), « Détermination du pays du Jiangnan », *The Journal of Chinese Social and Economic History* (《中國社會經濟史研究》), Beijing (Pékin), n°1, 1991, p. 103.

peut pas être trouvé sur les cartes géographiques courantes.

Le Jiangnan se situe aux alentours du Lac Taihu (太湖) entre les Provinces du Jiangsu (江蘇省) et du Zhejiang (浙江省) ainsi que la Municipalité de Shanghai (上海市) actuelles (fig. 1). Entendu dans l'histoire par « 吳 *Wu* », « 江東 *Jiangdong* »<sup>4</sup>, « 江左 *Jiangzuo* »<sup>5</sup>, « 浙西 *Zhexi* »<sup>6</sup>, etc., ce pays a eu une circonscription variable et floue, mais Suzhou (蘇州) a toujours été son centre culturel et économique jusqu'à l'émergence de Shanghai au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle (fig. 1 et 2).

D'après Li Bozhong (李伯重), le pays du Jiangnan dans le contexte de la Chine impériale tardive correspond à un ensemble de huit préfectures et d'un département (八府一州) de la dynastie Qing (1644-1911) : les Préfectures de Suzhou (蘇州府), de Songjiang (松江府), de Changzhou (常州府), de Zhenjiang (鎮江府), de Jiangning (江寧府), de Hangzhou (杭州府), de Jiading (嘉興府), de Huzhou (湖州府), ainsi que le Département de Taicang (太倉州).<sup>7</sup> À l'époque Ming, la Préfecture de Jiangning fut nommée « 應天 *Yingtian* » (c.-à-d. 南京 *Nankin*), et le Département de Taicang fit partie de la Préfecture de Suzhou ; donc, si nous mettons le Jiangnan dans le cadre politique de la dynastie Ming (1368-1644), il correspond aux huit préfectures d'alors : Suzhou, Songjiang, Changzhou, Zhenjiang, Yingtian (Nankin), Hangzhou, Jiading et Huzhou (fig. 2).

Néanmoins, sous l'aspect culturel, parmi ces huit préfectures, Nankin et Zhenjiang où est parlé le mandarin du Bas-Yangtsé, sont plus ou moins différentes des autres six préfectures, qui appartiennent à la région où est parlée la langue *wu*<sup>8</sup> ; et, géographiquement, la plupart de leurs territoires n'appartient pas au bassin du Lac Taihu ou au delta du Yangtsé proprement dit. D'après la présentation de Feng Xianliang (馮賢亮), beaucoup de chercheurs chinois ou japonais, tels que Wang Jiafan (王家範), Hong Huanchun (洪煥春) et Luo Lun (羅崙), Chen Xuewen (陳學文), Mamoru Kawakatsu (川勝 守), Atsutoshi Hamashima (濱島 敦俊) et Zhou Zhenhe (周振鶴), limitent le Jiangnan au delta du Yangtsé, ce qui correspond à cinq ou six des huit préfectures évoquées ci-dessus, sans compter Nankin et Zhenjiang et – chez certains chercheurs – en excluant encore la Préfecture de Hangzhou, dont le territoire couvre beaucoup de montagnes (fig. 2).<sup>9</sup> Feng Xianliang propose donc une notion pratique, « Jiangnan au sens restreint » ou « cœur du Jiangnan », qui couvre les cinq préfectures (Suzhou, Songjiang, Changzhou, Hangzhou, Jiading et Huzhou) avec une grande partie du territoire de la Préfecture de Zhenjiang ainsi que les deux districts, Yuhang (餘杭) et Haining (海寧) de la Préfecture de Hangzhou (fig. 2)<sup>10</sup> – ce « Jiangnan au sens restreint » se limite donc strictement au bassin du Lac Taihu, un pays couvert d'un réseau de canaux et, donc, appelé « contrée des eaux » (水鄉澤國).

---

4 Littéralement « à l'est du Fleuve Yangtsé ».

5 Littéralement « à gauche du Fleuve Yangtsé ».

6 Littéralement « à l'ouest du Fleuve Zhejiang ».

7 Cf. LI Bozhong (李伯重), *op. cit.*, p. 100-105, 107.

8 Le *wu* est parlé dans une grande partie de la province du Zhejiang, la municipalité de Shanghai, le sud de la province du Jiangsu, ainsi que dans des petites parties des provinces du Anhui, du Jiangxi et du Fujian.

9 Cf. FENG Xianliang (馮賢亮), *op. cit.*, p. 4-8.

10 Cf. *ibid.*, p. 10.

Avec un climat tempéré et humide et une terre fertile bien irriguée, ce pays bénéficie des conditions idéales pour développer l'économie commerciale se fondant sur la riziculture et l'artisanat. Mais dans le cadre impérial, à partir du X<sup>e</sup> siècle, et surtout à partir de l'installation de la cour impériale de la dynastie Song du Sud à Hangzhou entre le XII<sup>e</sup> et le XIII<sup>e</sup> siècles, le Jiangnan devait tout d'abord assumer la charge fiscale la plus lourde dans l'Empire chinois ; notamment aux époques des dynasties Yuan (1279-1368), Ming et Qing, il devait apporter une contribution énorme afin de nourrir par le Grand canal la cour impériale à Pékin, la capitale se situant en Chine du Nord à plus de mille kilomètres.<sup>11</sup>

Des coutumes élégantes ou luxueuses s'y sont quand même développées. Étant très étroitement lié à Pékin pendant toute l'époque impériale tardive, le Jiangnan nourrissait l'Empire chinois non seulement de ses produits abondants mais encore de ses lettrés d'élite. D'innombrables lettrés natifs du Jiangnan ont réussi aux examens impériaux et ont assumé les fonctions officielles à Pékin comme en province. Dans une certaine mesure, le Jiangnan était le pays des fonctionnaires-lettrés – les lettrés qui se préparaient aux examens impériaux et à la carrière officielle, les lettrés qui étaient fonctionnaires et dignitaires en activité, les lettrés qui avaient abandonné les essais pour accéder au milieu des fonctionnaires, les lettrés qui s'étaient retirés de la politique ..., qui, d'après la structure hiérarchique de l'empire, jouissaient de divers privilèges, politiques, sociaux et économiques. Ce groupe des lettrés formait la culture du lettré, une culture d'élite, représentative de la culture chinoise. Certes, la culture du lettré ne se limitait à aucune région, et elle couvrait tout l'empire ; pourtant, dans la Chine impériale tardive, la culture du lettré fleurissait notamment dans le pays du Jiangnan, non seulement grâce à la productivité de cette contrée riche, mais surtout résultant de ses contributions financières et intellectuelles spécifiquement importantes dans le cadre de l'Empire chinois – c'était la « récompense ».

Aussi le jardin du lettré fleurissait-il notamment dans le Jiangnan.

Le jardin privé, d'abord domaine productif (verger, potager) et, puis, résidence confortable de luxe (manoir, villa), lieu récréatif, refuge moral, objet esthétique, ... et, à la fin, œuvre artistique, symbolisait dans le contexte pré-moderne la supériorité socio-économique du propriétaire. Dans la Chine ancienne à partir du IX<sup>e</sup> siècle, les lettrés non aristocratiques<sup>12</sup>, qui constituaient une société privilégiée et dont la plupart possédaient des domaines privés, jouaient un rôle de plus en plus important dans la culture de jardin. Pour différencier la culture de jardin des lettrés de celle de la cour impériale, celle-là est conventionnellement appelée « le

---

11 Cf. *ibid.*, p. 39-43.

12 Les lettrés non aristocratiques, en chinois *shuzhu* (庶族) et les lettrés aristocratiques, c.-à-d. les *shizhu* (士族) ou *qinglin* (清流), constituent un phénomène spécifique dans la Chine médiévale, du III<sup>e</sup> siècle au IX<sup>e</sup> siècle. À partir de la dynastie Song (961-1279), l'opposition entre ces deux groupes de lettrés a disparu : il n'y a plus de lettrés aristocratiques. Je précise donc les lettrés aristocratiques ou non aristocratiques dans le cas où il s'agit de la Chine médiévale ; mais quand il s'agit des autres époques, surtout des époques impériales tardives, il ne faut pas le préciser et j'emploie simplement le terme « lettré » pour désigner le groupe d'élite appelé en chinois « *wenren* » (文人), équivalent au groupe des lettrés non aristocratiques dans la Chine médiévale.

jardin du lettré»<sup>13</sup>. En dépit de l'ambiguïté de cette expression – est-ce que cela veut dire « jardins possédés par les lettrés » ou « jardins aménagés par les lettrés » ou « jardins dans le goût du lettré » ou « jardins en tant qu'art du lettré » ? – cette expression favorise le rehaussement de la tendance générale de la culture de jardin chinoise : étape par étape à partir du IX<sup>e</sup> siècle, la culture de jardin chinoise s'imprégnait du goût du lettré, et, jusqu'à l'époque Qing, même les parcs impériaux ont été influencés par le jardin du lettré.

À l'époque de la dynastie Song du Nord (960-1127), le jardin du lettré a connu sa première floraison à Luoyang, province du Henan actuelle, Chine centrale.<sup>14</sup> Et pourtant, après que la Chine centrale et du Nord fut conquise et ravagée par les Jürchens (女真, ou Jürchet, peuple toungouse originaire de Mandchourie, ancêtres des Mandchous) dans la première moitié du XII<sup>e</sup> siècle, le Jiangnan est devenue la contrée la plus idéale pour le développement du jardin du lettré. Bien évidemment, cela doit être attribué aux circonstances culturelles locales qui étaient « très lettrées », mais d'autre part, il faut aussi le mettre sur le compte des conditions naturelles de cette « contrée des eaux ».

À la différence de la tradition du jardin européenne dans laquelle la plantation joue le rôle prioritaire, la tradition de jardin chinoise met pratiquement la pièce d'eau au premier plan, bien que la plantation soit aussi indispensable pour un jardin chinois. C'est un peu étrange, car, étymologiquement, le mot « 園 *yuán* » (*jardin*) veut dire « verger enclos »<sup>15</sup> et, conceptuellement, ce mot implique tout d'abord la plantation ; le mot plus courant aux époques tardives pour désigner « le jardin », « 園林 *yuánlín* », littéralement *jardin-bosquet*, met en évidence l'importance du plan conceptuel de la plantation dans la culture de jardin. Cependant, sur le plan des pratiques, la pièce d'eau joue un rôle prioritaire par rapport à celui de la plantation. Mises à part quelques exceptions, presque tous les *yuán* (jardins) connus sont disposés autour de la pièce d'eau – même si elle est petite relativement à la superficie totale du jardin, elle est toujours l'élément décisif dans l'aménagement de l'espace. Il existe des exemples classés par les chercheurs modernes dans la catégorie de « jardin » qui ne disposent pas de pièce d'eau, tels

---

13 Cette expression, « le jardin du lettré », avec ses variantes « le jardin de lettrés » et « le jardin lettré » employées par différents auteurs, est l'équivalent de l'expression formée par les chercheurs anglophones, « *scholar garden* » ou « *scholar's garden* ». Le premier ouvrage qui prend le « *scholar garden* » pour sujet est Johnston, R. Stewart, *Scholar Gardens of China : a study and analysis of the spatial design of the Chinese private garden*, Cambridge, New York, Port Chester, etc., Cambridge University Press, 1991. Depuis lors, cette expression a été largement acceptée par les chercheurs chinois, mise en forme « *wenren yuan* » (文人園).

14 La source la plus importante sur le développement des jardins de Luoyang de l'époque Song du Nord est l'ouvrage célèbre de Li Gefei (李格非, env. 1045 – env. 1106), *Récits des jardins célèbres de Luoyang* (《洛陽名園記》), qui est compilé dans CHEN Zhi (陳植) et ZHANG Gongchi (張公弛), comp. et annotateurs, *Zhongguo lidai ming yuan ji xuanzhu* (《中國歷代名園記選注》), *Recueil des récits de jardins célèbres de Chine aux époques anciennes, avec les annotations*, Hefei, Anhui kexue jishu chubanshe (Éditions de science et de technologie du Anhui), 1983, p. 38-55.

15 *Shuowen jiezi* (《說文解字》), *Explications et analyses de caractères simples et composés*, dictionnaire édité en 121 par Xu Shen (許慎) : « 園 *yuán*, [terroir] à planter les fruitiers. » (« 園, 所以樹果也。 ») – Cf. XU Shen (許慎), auteur, DUAN Yucui (段玉裁), annotateur, *Shuowen jiezi zhu* (《說文解字注》), « *Explications et analyses de caractères simples et composés* » annoté, Shanghai, photocopié par Shanghai guji chubanshe (Éditions de livres anciens de Shanghai), 1988, (édition originale : Suzhou, Jingyun lou 經韻樓, 1815), p. 278.

que certains monastères bouddhiques ou taoïstes se situant dans un paysage montagnard ; et pourtant, dans le contexte traditionnel chinois, ces constructions n'étaient pas considérées comme *yuan*. Et quant aux résidences privées qui peuvent être considérées comme jardins, sans doute que le Yongcui shanzhuang (擁翠山莊, *Villa montagnarde Embrassant la Verdure*) à Suzhou est la seule sans pièce d'eau ; toutefois, cette résidence, qui fut créée en 1884 sur le pied de la Colline du Tigre (虎丘), n'a pas été intitulée *yuan* mais *shanzhuang* (*villa montagnarde*)<sup>16</sup> – cela révèle donc une « solidarité psychologique » entre le concept *yuan* et la pièce d'eau sur le plan des pratiques du jardin dans la Chine traditionnelle : conventionnellement, il est impropre de qualifier une résidence sans pièce d'eau de « *yuan* », bien qu'elle soit effectivement un « jardin » dans notre conception.<sup>17</sup>

Cette « solidarité » entre le *yuan* et la pièce d'eau explique l'avantage spécifique du Jiangnan sous l'aspect des conditions naturelles. Notamment à l'époque Qing, cette contrée d'eau était dotée par la cour impériale des Mandchous d'une image de paradis – peu ou prou illusoire. Le paysage du Jiangnan devint un exemple pour les parcs impériaux. Ce peut être constaté tout d'abord par le choix d'implantation des parcs. Le marais Haidian (海淀) dans la banlieue nord-ouest de Pékin, où confluent les eaux provenant de la Montagne Yuquan (玉泉山, *Montagne de la Source de Jade*) et constituant l'approvisionnement en eau de la capitale impériale, fut choisi par la cour impériale comme la zone la plus importante de ses parcs impériaux, car, avec des eaux abondantes, cette mini contrée d'eau présentait un paysage ressemblant au celui du Jiangnan.<sup>18</sup>

Pays de fonctionnaires-lettrés et contrée d'eau, le Jiangnan est peut-être la seule région chinoise qui comporte tout à la fois les conditions humaines et les conditions naturelles nécessaires pour le développement de la culture de jardin, surtout du jardin du lettré. Certes, ce que l'on entend par « le jardin du Jiangnan » comprend les jardins du lettré comme les jardins de marchands, les jardins publics, les jardins religieux, etc. ; et pourtant, la culture de jardin dans cette contrée se caractérise tout d'abord par « le jardin du lettré », et même les jardins de marchands, les jardins publics et les jardins religieux ont été influencés par le goût du jardin du lettré dans diverses mesures – en fait, une imprégnation mutuelle du goût artistique était sans cesse à l'œuvre entre les lettrés et les marchands à partir du XVI<sup>e</sup> siècle, et beaucoup d'exemples classés comme « jardin du lettré » furent créés par les marchands-lettrés ; toutefois, du moins axiologiquement, le goût du lettré a dominé la culture du jardin du

---

16 Cf. LIU Dunzhen (劉敦楨), *Suzhou gudian yuanlin* (《蘇州古典園林》), *Les jardins classiques de Suzhou*, Beijing (Pékin), Zhongguo jianzhu gongye chubanshe (China Architecture and Building Press), 1979, p. 74, 449-457.

17 Il existe une exception, le Jingyi yuan (靜宜園, *Jardin de la Tranquillité agréable*), parc impérial de la dynastie Qing : s'étendant sur la montagne Xiangshan (香山, *Montagne Parfumée*), ce vaste parc a une disposition sans pièce d'eau importante ; toutefois, il est intitulé *yuan*, de sorte que son nom s'accorde avec ceux des quatre autres parcs, Changchun yuan (暢春園, *Jardin du Printemps joyeux*), Yuanming yuan (圓明園, *Jardin de la Clarté parfaite*), Jingming yuan (靜明園, *Jardin de la Clarté tranquille*), Qingyi yuan (清漪園, *Jardin des Vaguelettes limpides*) – ces cinq parcs constituent une zone immense de parcs impériaux se trouvant dans la banlieue nord-ouest de Pékin.

18 Cf. ZHOU Weiquan (周維權), *Zhongguo gudian yuanlin shi [di'er ban]* (《中國古典園林史·第二版》), *L'histoire du jardin classique chinois [11<sup>ème</sup> édition]*, Beijing (Pékin), Qinghua daxue chubanshe (Tsinghua University Press), 1999, p. 276-284, 301-309 ; Chiu, Che Bing, *Yuanming yuan, le Jardin de la Clarté parfaite*, Paris, Les Éditions de l'imprimeur, 2000, p. 63-64.

Jiangnan jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle, car l'identité de lettré symbolisait la supériorité sociale et morale.

De nombreux villes et bourgs du Jiangnan ont possédé des jardins renommés.

À l'époque de la dynastie Song du Sud, la culture de jardin prospérait notamment à Lin'an (臨安, Hangzhou actuel) et à Wuxing (吳興, Huzhou actuel) (fig. 1).<sup>19</sup> À l'époque de la dynastie Yuan des Mongols, le Yushan caotang (玉山草堂, *Chaumière de la Montagne de Jade*) dans le bourg de Jiexi (界溪, Kunshan 崑山 actuel) relevant de Suzhou (fig. 1) était le jardin privé le plus célèbre, où était organisé le *Cénacle poétique de la Montagne de Jade* (玉山雅集) composé de lettrés renommés ; le propriétaire du jardin, Gu Ying (顧瑛, 1310-1369), marchand et figure des lettrés, a même construit d'autres jardins à Changxing (長興) et à Jiaxing (嘉興).<sup>20</sup>

Le règne de Zhu Yuanzhang (Ming Tai Zu) entre 1367 et 1398<sup>21</sup> a écrasé l'économie commerciale et a désolé la culture du lettré dans le pays du Jiangnan. Cet empereur tyrannique, mendiant à l'origine, aspirait à une utopie agricole éternelle et détestait tout ce qui concerne le commerce, la récréation et le luxe, car tout ceci était considéré comme la cause de l'instabilité, c'est-à-dire du mal. De nombreux marchands riches, tel que Gu Ying, furent déportés dans des régions lointaines et furent obligés de labourer la terre<sup>22</sup>; la vie des lettrés fut sévèrement

---

19 Les sources importantes sur le développement des jardins à Lin'an (Hangzhou) et à Wuxing (Huzhou) de l'époque Song du Sud sont : WU Zimu (吳自牧), *Mengliang lu* (《夢梁錄》), *Mémorial des prospérités ressemblant à un rêve bref*, in *Biji xiaoshuo daguan* (《筆記小說大觀第七冊》), *Grand recueil des spicilèges et des contes, le VII<sup>e</sup> livre*, Yangzhou, photocopié par Jiangsu Guangling guji keyinshu diqi ce (Imprimerie des livres anciens de Guangling du Jiangsu), 1983, (édition originale : Shanghai, Jinbu shuju 進步書局, années 1920), p. 303-304 ; ZHOU Mi (周密), *Wulin jiushi* (《武林舊事》), *Mémorial de Wulin*, in *Biji xiaoshuo daguan* (《筆記小說大觀第九冊》), *Grand recueil des spicilèges et des contes, le IX<sup>e</sup> livre*, Yangzhou, photocopié par Jiangsu Guangling guji keyinshu diqi ce (Imprimerie des livres anciens de Guangling du Jiangsu), 1983, (édition originale : Shanghai, Jinbu shuju 進步書局, années 1920), p. 171-180 ; ainsi que *Récits des jardins de Wuxing* (《吳興園林記》) de Zhoumi, qui est compilé dans CHEN Zhi (陳植) et ZHANG Gongchi (張公弛), comp. et annotateurs, *op. cit.*, p. 82-97.

20 Cf. GU Chunxia (谷春俠), *Yushan yaji yanjiu* (《玉山雅集研究》), *Une recherche sur le Cénacle poétique de la Montagne de Jade*, thèse de doctorat, Beijing (Pékin), Zhongguo shehui kexueyuan (Académie des sciences sociales de la Chine), soutenue en 2008, p. 6-62.

21 Le Jiangnan passa sous le règne de Zhu Yuanzhang en 1367, un an avant que ce dernier n'ait créé la dynastie Ming.

22 D'après les *Documents authentiques du règne de Ming Tai Zu*, édités au XV<sup>e</sup> siècle par les autorités Ming, en 1367, Zhu Yuanzhang a déporté les « habitants riches de Suzhou » (« 蘇州富民 ») à Haozhou (濠州, c.-à-d. Fengyang 鳳陽, dans la Province du Anhui d'aujourd'hui), son pays natal extrêmement désolé par la guerre ; en 1370, au nom du déplacement de population, il a déporté plus de 4000 *hu* (foyers) non agricoles des Préfectures de Suzhou, de Songjiang, de Jiaxing, de Huzhou et de Hangzhou vers son pays natal, afin de leur faire labourer la terre. – Cf. XIA Yuanji (夏原吉), dir., *Ming shilu zhi yi – Ming Tai Zu shilu* (《明實錄之一·明太祖實錄》), *Documents authentiques de la dynastie Ming I – Documents authentique du règne de Ming Tai Zu*, confronté par HUANG Chang-chien (黃彰健), etc., Taipei, The Institute of History and Philology (IHP) of Academia Sinica, 1962, (édition originale : photocopie par Liang Hung-chih 梁鴻志 d'une copie manuscrite conservée par la Bibliothèque provinciale des études des savoirs nationaux du Jiangsu, 1941, dite « 紅格本 édition avec quadrillages rouges »), p. 383 (Vol. XXVI), 1053 (Vol. LIII). En outre, il existe encore de nombreux enregistrements sur les ordres de déportation contre les habitants du Jiangnan – dont beaucoup étaient riches ou non agricoles – exécutés sous le règne de Ming Tai Zu ; malgré des

limitée à la carrière officielle au service de l'Empire Ming – même l'existence recluse n'était pas tolérée<sup>23</sup>.

Le jardin qui excède les besoins de la production agricole fut impérativement interdit sous le règne de Ming Tai Zu.

Pour les résidences de dignitaires, le *Ming shi* (《明史》, *Livre d'histoire de la dynastie Ming*), édité par les autorités de la dynastie Qing, présente l'interdiction promulguée au début de l'époque Ming :

« Les résidences de ministres méritants peuvent posséder des terrains vagues, dix toises<sup>24</sup> derrière et cinq toises à gauche et à droite. Il est interdit de repousser les limites et de déplacer les domaines de l'armée et les domiciles de gens du peuple ; notamment, il est absolument interdit d'occuper les terrains vagues entourant la résidence, de construire des pavillons et de creuser des étangs pour la récréation. »

功臣宅舍之後留空地十丈，左右皆五丈，不許那移軍民居止，更不許於宅前後左右多占地，構亭館開池塘，以資遊眺。<sup>25</sup>

Pour les palais de princes, l'*Encyclopédie des institutions de la Grande dynastie Ming* (《大明會典》) achevée en 1587 présente l'enseignement laissé par Ming Tai Zu (« 祖訓 ») :

« Les palais de princes ne doivent pas posséder de constructions servant à la récréation. »

諸王宮室，並不許有離宮別殿及臺榭遊翫去處。<sup>26</sup>

---

exagérations dans ces enregistrements, d'après le chercheur moderne Cao Shuji (曹樹基), à cette période, il y a au total environ 250.000 habitants de la Province du Zhejiang et de la Province du Jiangsu du Sud d'aujourd'hui (principalement du pays du Jiangnan) qui furent arbitrairement déplacés à Yingtian (Nankin) et à Haozhou. Ayant largement provoqué la mort et la pauvreté des lettrés et des riches, ces déplacements de population obligatoires (c.-à-d. les déportations) contre le Jiangnan a désolé la culture d'élite locale qui avait connu une grande prospérité à l'époque Yuan. – Cf. CAO Shuji (曹樹基), *Zhongguo yimin shi* (《中國移民史第五卷 明時期》, *Histoire des déplacements de population de Chine, Vol. V – L'époque Ming*), Fuzhou, Fujian renmin chubanshe (Éditions populaires du Fujian), 1997, p. 505-510.

23 D'après *Yuzhi Da gao san bian* (《御制大誥三編》, *Recueil de jurisprudence criminelle élaboré par l'Empereur lui-même, Tome III*) promulgué en 1386, les lettrés qui ne veulent pas servir l'empereur doivent être condamnés à mort – l'article « Hommes de talent de Suzhou » (〈蘇州人才〉) propose : « Tous les habitants sur toute la Terre sont les sujets de l'empereur », cette proposition est très ancienne. Un lettré qui refuse d'être employé par l'empereur se met en dehors du monde civilisé, donc, ce n'est point excessif de l'exterminer et de réduire sa famille en esclavage au service de l'État. » (« 率土之濱，莫非王臣，成說其來遠矣。寰中士夫不為君用，是外其教者。誅其身而沒其家，不為之過。») – ZHU Yuanzhang (朱元璋), etc., *Ming chao kaiguo wenxian* (《明朝開國文獻》, *Documents originaux : à la période du début de la dynastie Ming*), Taipei, compilé par WU Hsiang-hsiang (吳相湘), photocopié par Taiwan Students Book Company, 1966, (éditions originales : variétés), p. 343-344. Ce *Recueil de jurisprudence criminelle* présente la cause judiciaire de Xia Boqi (夏伯啓) et celle de Yao Shurun (姚叔閔) et de Wang'e (王謬) : tous ces lettrés préférant une existence recluse furent décapités par les ordres de Zhu Yuanzhang à cause de leur refus d'être employés par l'empereur. – Cf. *ibid.*, p. 330-334, 342-344.

24 La toise chinoise, c.-à-d. le *zhang* (丈) ; 1 toise chinoise = 10 *chi* (pied chinois), a eu différentes longueurs selon l'époque et selon le type d'utilisation ; à l'époque Ming, 1 toise chinoise de mesure agraire soit environ 3,5m.

25 ZHANG Tingyu (張廷玉), éd., *op. cit.*, p. 183 (Vol. LXVIII).

26 SHEN Shixing (申時行), etc., dir., ZHAO Yongxian (趙用賢), etc., éd., *Da Ming huidian si* (《大明會典四》), *Encyclopédie des institutions de la Grande dynastie Ming – IV*), photocopié par Shanghai guji chubanshe (Éditions de livres anciens



Et même pour le palais impérial, Ming Tai Zu dit :

« Pour ce que je fais construire aujourd'hui, je ne tiens pas compte du beau mais que de la fermeté. Il ne faut y appliquer aucunes choses ciselées ou ornementales, précieuses ou ingénieuses. Seules la simplicité et la fermeté peuvent rendre éternels [ces bâtiments], de sorte que mes descendants puissent les posséder pour toujours. Quant aux pavillons et aux beaux parcs, ces travaux fatiguent le peuple et coûtent cher, en vain, car ce n'est que pour la récréation, c'est pourquoi je ne le fais jamais. »

朕今所作，但求安固，不事華麗。凡雕飾奇巧，一切不用，惟朴素堅壯，可傳永久，使吾後世子孫守以為法。至於臺榭花園之作，勞民費財以事遊觀之樂，朕決不為之。<sup>27</sup>

Toutes ces interdictions n'étaient pas lettres mortes. Tout au long du règne de Ming Tai Zu, aucun parc impérial n'a été construit ; aucune résidence de prince, de dignitaire comme de fonctionnaire-lettré et de gens du peuple n'a été dotée d'un espace nommé *yuan* (jardin récréatif, jardin de luxe, jardin esthétique) – aucun enregistrement concernant le jardin ne peut être trouvé.

Lorsque la capitale impériale fut transférée de Nankin à Pékin sous le règne de Ming Cheng Zu (明成祖, 1360-1424, règne 1402-1424), quatre parcs impériaux furent installés à Pékin et dans ses environs : le *Hou yuan* (後苑, Parc du Derrière), le *Dong yuan* (東苑, Parc de l'Est, supprimé à l'époque Qing), le *Nan yuan* (南苑, Parc du Sud, abandonné après 1900 par la dynastie Qing) et le *Xi yuan* (西苑, Parc de l'Ouest). Cependant, l'installation de ces parcs représentait plutôt le symbole de la souveraineté impériale que la récréation, le luxe ou l'esthétique. Le Parc du Derrière, se situant vers l'extrémité nord de la Cité Interdite (紫禁城), ne s'étend que sur 1,2 hectare ; son existence dans la Cité Interdite semble très symbolique juste pour que l'agencement de celle-ci respecte la doctrine traditionnelle « la demeure sur le devant et le parc à l'arrière » (前宮後苑).<sup>28</sup> Le Parc de l'Est, se situant au coin sud-est de la Cité Impériale (皇城)<sup>29</sup> avec des fabriques, était alors un parc doté de plus de goût récréatif et esthétique ; toutefois, sous le règne de Ming Cheng Zu, il servait principalement de terrain

---

de Shanghai), édition originale : Pékin, Palais impérial, 1587, in Comité de compilation de *Xu xiu siku quanshu* (《續修四庫全書》), comp., *Xu xiu siku quanshu qiji'er, shi bu, zhengshu lei* (《續修四庫全書七九二·史部·政書類》, *Suite de la Bibliothèque complète aux quatre divisions, livre 792 : Division d'« histoire » – Genre des encyclopédies d'institutions politiques*), Shanghai, Shanghai guji chubanshe (Éditions de livres anciens de Shanghai), 1995, p. 194.

27 ZHU Yuanzhang (朱元璋), *Ming shilu fulu zhi wu – Ming Tai Zu baoxun* (《明實錄附錄之五 明太祖寶訓》, *Documents authentiques de la dynastie Ming, Appendice V – Enseignements précieux laissés par Ming Tai Zu*), Taipei, photocopié par The Institute of History and Philology (IHP) of Academia Sinica, 1962, (édition originale : Pékin, l'ère Wanli, 1573-1620), p. 246 (Vol. IV).

28 Cf. ZHOU Weiquan (周維權), *op. cit.*, p. 268-271.

29 La ville de Pékin sous le règne de Ming Cheng Zu se compose de trois zones délimitées par des enceintes : la Cité-Palais (宮城), dite la Cité Interdite (紫禁城), qui occupe le centre de la ville ; la Cité Impériale (皇城) qui englobe la Cité Interdite, le Parc de l'Est et le Parc de l'Ouest, etc. ; la ville entière, qui englobe la Cité Impériale et qui fut appelée « ville intérieure » (內城) après 1553, l'année où la « ville extérieure » (外城, appelée aussi « 南城 ville du sud ») fut construite au sud de la ville originale. – Cf. Steinhardt, Nancy S., dir., *L'Architecture chinoise*, traduit de l'anglais en français par Luc Bousard et Marie Maurain, Areles, Éditions Philippe Picquier, 2005, p. 207.

pour les jeux sportifs-militaires.<sup>30</sup> Le Parc du Sud, se situant dans la banlieue sud de la ville de Pékin, servait alors de terrain de chasse, sans constructions récréatives considérables.<sup>31</sup> Le Parc de l'Ouest, se situant sur le côté ouest de la Cité Interdite dans la Cité Impériale et appelé par les Occidentaux « Palais d'Hiver », est un héritage de la dynastie Yuan des Mongols ; la cour impériale Ming n'y a lancé aucuns travaux méritant l'attention jusqu'à l'ère Tianshun (1457-1465).<sup>32</sup>

Mais peu à peu, les interdictions du jardin récréatif furent pratiquement levées, tout d'abord pour la cour impériale elle-même. À partir de l'ère Tianshun, des travaux considérables ont été lancés dans le Parc de l'Est et, notamment, dans le Parc de l'Ouest.<sup>33</sup> Depuis l'ère Xuande (1426-1436), le tour du Parc de l'Ouest était souvent accordé en tant que faveur à des fonctionnaires – cela s'appelait « tour accordé » (賜遊).<sup>34</sup>

Tel maître tel valet. La culture de jardin se rétablissait donc au Jiangnan après un siècle de désolation. La Préfecture de Suzhou<sup>35</sup> a joué un rôle important dans ce rétablissement. Dans

---

30 Cf. ZHOU Weiquan (周維權), *op. cit.*, p. 272-273.

31 Cf. *ibid.*, p. 274.

32 Cf. *ibid.*, p. 266.

33 Cf. *ibid.*

34 Il y a des « récits » sur les « tours accordés » du Parc de l'Ouest laissés par les fonctionnaires-lettrés, tels que l'*Introduction du tour du Parc de l'Ouest* (《遊西苑序》) faite en 1433 par Yang Shiqi (楊士奇, 1365-1444), le *Récit du tour du Parc de l'Ouest* (《遊西苑記》) fait en 1459 par Han Yong (韓雍, 1422-1478), le *Récit du tour accordé du Parc de l'Ouest* (《賜遊西苑記》) fait en 1459 par Li Xian (李賢, ? - 1466), qui sont compilés dans les *Annales amplifiées de la préfecture céleste* éditées par Sun Chengze (孫承澤, 1529-1676). – Cf. SUN Chengze (孫承澤), éd., *Tianfu guangzhi* (《天府廣記》), *Annales amplifiées de la préfecture céleste*, Beijing (Pékin), Beijing guji chubanshe (Éditions de livres anciens de Pékin), 1982, (éditions originales : les diverses copies manuscrites conservées par la Bibliothèque de Pékin, etc.), p. 555-558. En outre, Wen Zhengming (cf. *infra* note 42) a laissé entre 1524 et 1525 trois œuvres poétiques au sujet de ses tours du Parc de l'Ouest : les deux premières sont deux poèmes, *Tour du Parc de l'Ouest* (《遊西苑》) et *La deuxième visite du Parc de l'Ouest en automne* (《秋日再經西苑》), la dernière est une série de poèmes, *Dix poèmes du Parc de l'Ouest* (《西苑詩十首》), dont chaque poème est au sujet d'une « scène intitulée » (景 – cf. *infra* note 40) du Parc de l'Ouest. – Cf. WEN Zhengming (文徵明), *Wen zhengming ji* (《文徵明集》), *Recueil de Wen Zhengming*, compilé, ponctué et confronté par ZHOU Daozhen (周道振), Shanghai, Shanghai guji chubanshe (Éditions de livres anciens de Shanghai), 1987, p. 298-305.

35 À l'époque Ming, la Préfecture de Suzhou avait sous sa juridiction sept districts et un département : les districts de Wu (吳縣), de Changzhou (長洲縣), de Wujiang (吳江縣), de Kunshan (崑山縣), de Changshu (常熟縣), de Jiading (嘉定縣), de Chongming (崇明縣) et le Département de Taicang (太倉州) (fig. 2). Selon l'administration territoriale de la Chine impériale, la ville n'est pas traitée en territoire politique mais en espace protégé par la muraille où s'installe le pouvoir administratif d'un territoire politique, ou, pour certaines grandes villes très peuplées, espace murillé où s'installent les pouvoirs administratifs de plusieurs territoires politiques à multiples niveaux ; exemple : au XVI<sup>e</sup> siècle, au niveau du district, l'espace de la ville de Suzhou était divisé en deux, l'un fait partie du District de Wu et l'autre du District de Changzhou, et les sièges des magistrats de ces deux districts ainsi que le siège préfectoral de Suzhou s'installaient dans la ville ; au XIX<sup>e</sup> siècle, au niveau du district, cette ville était partagée entre trois districts – le District de Yuanhe (元和縣) a pris ses quartiers dans la ville de l'est qui avait à l'origine appartenu au District de Changzhou, et les sièges des magistrats des trois districts, le siège préfectoral ainsi que le siège du gouverneur provincial du Jiangsu s'installaient également dans cet espace murillé (fig. 3 et 4).

le chapitre « Jardins et étangs » (園池) de *Gusu zhi* (《姑蘇志》, *Annales de Guzhu*)<sup>36</sup>, éditées sous la direction de Wang Ao (王鏊, 1450-1524)<sup>37</sup> et publiées au début du XVI<sup>e</sup> siècle, sont enregistrés cinquante-cinq sites locaux, dont cinquante et un furent créés avant l'établissement de la dynastie Ming et avaient donc pour la plupart disparu et dont seulement quatre furent créés à partir du milieu du XV<sup>e</sup> siècle.<sup>38</sup> Craig Clunas indique dans son ouvrage *Fruitful Sites : Garden Culture in Ming Dynasty China* qu'il y a évidemment des jardins contemporains omis dans les *Annales de Gusu*, tels que les jardins de Wang Ao lui-même et de ses frères.<sup>39</sup> Quand même, il semble que le nombre de jardins resta petit jusqu'au début du XVI<sup>e</sup> siècle ; cependant, par rapport à zéro enregistrement pendant environ un siècle après 1368, ces enregistrements montrent un rétablissement de la culture du jardin.

Ce ne fut pas un simple rétablissement de la culture du jardin de l'époque Song-Yuan au Jiangnan mais une renaissance qui en transforma les fondements. À l'époque Song-Yuan, principalement, les jardins en tant que symbole de la vie élégante et luxueuse étaient alors pris pour sujets littéraires ; malgré les floraisons parallèles du jardin du lettré et de la peinture, très peu de jardins ont été représentés par la peinture ; la conception de l'espace et les formes plastiques, c'est-à-dire les caractéristiques physiques des jardins ne constituaient guère un sujet auquel les lettrés accordaient de l'attention. Cependant, à partir du milieu du XV<sup>e</sup> siècle, le rétablissement de la culture du jardin à Suzhou s'est accompagné de phénomènes tout nouveaux semblant paradoxaux : d'une part, les jardins créés à cette période, semblant très sobres, assumaient encore des fonctions productives, et leurs propriétaires refusaient l'étalage du luxe et, voire même, une approche de l'esthétique ; d'autre part, très largement, les jardins ont commencé à être représentés par la peinture – ce phénomène sans précédent révèle que le jardin comme existence physique était devenu objet esthétique des lettrés.

Les premières œuvres picturales sur les jardins au milieu de l'époque Ming sont en forme de *ceye* (冊葉, *tome à feuilles*, c.-à-d. *album*). Habituellement, un album se compose de pages peintes qui respectivement représentent les « scènes intitulées » (景)<sup>40</sup> d'un jardin ; chaque page

36 Gusu (姑蘇), nom ancien de Suzhou.

37 Wang Ao (王鏊, 1450-1524), lettré célèbre et homme politique originaire du District de Wu (district relevant de la Préfecture de Suzhou). Après une trentaine d'années de vie politique, il devint en 1506 un des « Grands secrétaires » (大學士, les *daxueshi*, qui composent le *Neige* 內閣, « Secrétariat privé de l'empereur ») ; pourtant désespéré de la politique de l'empire, il mena à partir de 1509 une vie retirée dans son pays natal jusqu'à sa mort. Pendant sa vie retirée, il se consacra à des carrières culturelles et jouit d'un grand prestige dans le milieu des lettrés locaux. La rédaction de *Gusu zhi* (*Annales de Gusu*) fut, au début, organisée par Wu Kuan (吳寬, 1435-1504), célèbre lettré également de Suzhou, mais restait inachevée à sa mort ; Lin Shiyuan (林世遠), le préfet de Suzhou, a donc invité Wang Ao à la finir. – Cf. ZHANG Tingyu (張廷玉), éd., *op. cit.*, p. 507 (Vol. CLXXXI) ; Ji Yun (紀昀), dir., *Siku quanshu zongmu 3* (《四庫全書總目3》), *Catalogue générale de la Bibliothèque complète aux quatre divisions*, 3, Taipei, photocopié par Yee Wen Publishing Company, 1969, (édition originale : Canton, 1868), p. 1426.

38 Cf. WANG Ao (王鏊), *Gusu zhi* (《姑蘇志》), *Annales de Gusu [Suzhou]*, Taipei, photocopié par Taiwan Students Book Company, 1965, (édition originale : Suzhou, 1506), p. 441-453.

39 Clunas, Craig, *Fruitful Sites : Garden Culture in Ming Dynasty China*, Londres, Duke University Press, 1996, p. 18-19, 209 (note 10).

40 La dénomination des curiosités d'un site célèbre ou d'un jardin est un phénomène évident dans la culture du paysage et du jardin dans la Chine impériale tardive. Vulgairement, chaque lieu ou objet portant un nom dans un site est appelé « *jing* »

peinte est accompagnée d'une page calligraphiée comportant soit le nom de la *scène* soit un poème au sujet de la *scène* (parfois avec un commentaire). L'*Album du Manoir de l'Est* (《東莊圖》) de Shen Zhou<sup>41</sup> et l'*Album du Zhuozhengyuan* (《拙政園圖》) de Wen Zhengming<sup>42</sup> sont des chefs-d'œuvre de ce type. L'œuvre de Wen Zhengming, faite en 1531 et en 1533, avec des textes abondants (un « *Récit* », trente et un poèmes avec commentaires au sujet des *scènes* de jardin), a pour sujet un jardin créé vers 1510 par Wang Xianchen (王獻臣, 1474 - après 1539), censeur impérial retraité, le Zhuozhengyuan (拙政園), *Jardin de l'Activité politique d'un Incapable*. Ce jardin subsiste aujourd'hui malgré de considérables mutations dans son apparence subies pendant cinq siècles. L'existence physique du jardin et les peintures et les textes de Wen Zhengming, ainsi que de nombreux écrits sur ce jardin laissés dans les *biji* (筆記, *spicilèges*) et les *fangzhi* (方志, *annales* d'un territoire), tout ceci constitue des matériaux riches pour les recherches sur la culture du jardin du Jiangnan à l'époque impériale tardive.

Grâce à l'*Album du Zhuozhengyuan*, il est possible de reconstruire un plan imaginaire du Zhuozhengyuan au XVI<sup>e</sup> siècle, surtout après une étude minutieuse de l'état actuel de ce jardin. Wen Zhengming, l'auteur de l'*Album du Zhuozhengyuan*, fut un grand maître de la peinture du

---

(*scène*), et les expressions donnant « le nom du site + le nombre de *scènes* », telles que « les dix scènes du Lac Ouest » (西湖十景, grand site de Hangzhou), « les dix-huit scènes de la Colline du Tigre » (虎丘十八景, site de Suzhou) et « les quarante *scènes* du Jardin de la Clarté parfaite » (圓明園四十景, le vieux palais d'été de la dynastie Qing), sont très populaires dans le discours sur le paysage ou le jardin, même dans les milieux impériaux surtout à l'époque Qing.

41 Shen Zhou (沈周, 1427-1523), *xing* (patronyme) Shen (沈), *ming* (premier prénom) Zhou (周), *zi* (deuxième prénom) Qinan (啓南), *hao* (auto-appellation) Shitian (石田, Champs de Pierres) et Baishi Weng (白石翁, Vieillard de la Pierre blanche), lettré érémitique de Suzhou, renommé pour les lettres, la calligraphie et notamment la peinture. Figure de l'École de peinture du lettré de Wumen (吳門, c.-à-d. Suzhou), il fut le maître enseignant de Wen Zhengming. – Cf. ZHANG Tingyu (張廷玉), éd., *op. cit.*, p. 802 (Vol. CCLXXXVII), 832 (Vol. CCXCVIII).

42 Wen Zhengming (文徵明, 1470-1559), *xing* (patronyme) Wen (文), *ming* (premier prénom) Bi (璧 ou 壁), *zi* (deuxième prénom) Zhengming (徵明) et, puis, Zhengzhong (徵仲), *hao* (auto-appellation) Hengshan Jushi (衡山居士, *Laïque de Mont Hengshan*) et Tingyun Sheng (停雲生, *Lettré du Pavillon de la Rétention de nuages*). Né au District de Chaangzhou de la Préfecture de Suzhou en 1470 et ayant suivi des cours de Li Yingzhen (李應禎, 1431-1493), de Wu Kuan (吳寬, 1435-1504) et de Shen Zhou (沈周, 1427-1523), il est devenu très célèbre pour les arts du lettré : calligraphie, peinture, prose, poème, etc., mais n'a jamais passé l'examen à l'échelon de province et restait pour toujours *shengyuan* (生員, dit aussi « *秀才 xiucai* », le grade le plus bas de l'état de *shidaiifu* 士大夫, fonctionnaires-lettrés et lettrés en tant que candidats aux postes de fonctionnaires impériaux, état qui avait des privilèges par rapport aux gens du peuple) jusqu'à l'âge de cinquante-trois ans. Recommandé par Li Chongsi (李充嗣, 1465-1537), le grand coordinateur de la Région de Nankin, il a été nommé *daizhao* de l'Académie Hanlin (翰林院待詔, « fonctionnaire attendant », le poste le plus bas de l'Académie Hanlin (institution qui devait effectuer des tâches littéraires et de secrétariat pour la cour impériale) et est entré en fonction à Pékin en 1523. Cependant, peu après, il se trouvait fatigué de la vie de fonctionnaire. Il a donné sa démission à trois reprises pendant trois ans et, enfin, il a réussi à obtenir la permission de la cour et à rentrer à Suzhou en 1526. Depuis cette date, il se consacra aux arts du lettré (calligraphie, peinture, prose, poème) et, avec un renom dont il jouissait depuis sa jeunesse, il fut considéré comme une figure de lettré de Suzhou par ses contemporains. Ce personnage très important de l'histoire de l'art chinois a été spécialement et profondément décrit par Craig Clunas (Percival David Chair of Chinese and East Asian Art at SOAS, University of Londres), dans son ouvrage *Elegant Debts, The Social Art of Wen Zhengming, 1470-1559*. – Cf. ZHANG Tingyu (張廷玉), éd., *op. cit.*, p. 802 (Vol. CCLXXXVII) ; Clunas, Craig, *Elegant Debts, The Social Art of Wen Zhengming, 1470-1559*, Londres, Reaktion Books, 2004.

lettré. Habituellement, les peintures du lettré sont considérées comme œuvres pleines de sentiment poétique et dépourvues de réalisme. Pourtant, les chercheurs modernes négligent souvent une *aspiration potentielle* à l'effet réaliste laquelle peut être constatée dans de nombreux cas. À travers des analyses minutieuses, nous pouvons trouver dans les peintures et les textes de l'*Album du Zhuozhengyuan* une attitude qui peut être appelée « réalisme matérialiste » (la fidélité aux *matières* stipulées par le texte)<sup>43</sup>, qui constitue un goût important des arts traditionnels chinois. La culture du jardin du Jiangnan au XVI<sup>e</sup> siècle a dépassé le niveau appelé par Craig Clunas « discours des jardins » et a commencé à s'approcher de « l'art du jardin ».

À côté de la restitution imaginaire du plan du Zhuozhengyuan au XVI<sup>e</sup> siècle, il est intéressant aussi d'enquêter sur le rôle du jardin aux yeux de son propriétaire.

À travers une recherche minutieuse sur les textes originaux, nous pouvons prouver qu'avant tout, le Zhuozhengyuan de Wang Xianchen était alors un espace productif citadin : de nombreux vergers et potagers, ainsi que l'étang de lotus et les bambous, etc., constituaient une unité productive qui pouvait appartenir à la catégorie *pu tian* (圃田, *champ de potager*) de l'époque Yuan-Ming – les *champs de potager* possédaient alors une plus grande valeur que les champs de céréales ; le Zhuozhengyuan en tant que *champ de potager* était une des ressources économiques de Wang Xianchen, et, très probablement, la ressource la plus importante pendant les premiers temps de l'installation à Suzhou de ce fonctionnaire retraité.

Deuxièmement, le Zhuozhengyuan était alors un *champ de potager* d'un taoïste, où la céréaliculture était, du moins conceptuellement, exclue en raison de l'idée taoïste de l'abstinence des céréales, dite *juegu* (絕穀). Nous pouvons voir d'autres pratiques taoïstes exécutées par Wang Xianchen dans son jardin ; exemples : avaler des drogues alchimiques et pratiquer des exercices respiratoires. Pour le propriétaire qui avait subi beaucoup d'échecs dans la carrière officielle, le Zhuozhengyuan était un paradis matérialisé et un refuge moral.

Troisièmement, le Zhuozhengyuan était un objet esthétique pour Wang Xianchen. Ce fut Wang Xianchen qui demanda à Wen Zhengming de faire cet album et qui le conservait – d'ailleurs il le montra à un ami qui n'avait pas pu visiter par lui-même son jardin.

Cependant, cette attitude esthétique s'attachait principalement à la valeur des *matières* et aux valeurs morales, et elle touchait peu les caractéristiques physiques. Wang Xianchen a fortement exprimé une apathie à l'égard du beau physique, et cette « apathie fortement exprimée » s'appuie sur la philosophie taoïste, qui constitue bien le fondement de l'esthétique des arts du lettré. Comme ce que j'ai exposé ci-dessus, sur le plan des pratiques, les arts du lettré n'excluent pas volontairement la vraisemblance plastique ou un certain réalisme – le *réalisme matérialiste*. Toutefois, sur le plan de l'axiologie, ils sont toujours attachés aux valeurs du *wen* (*écriture/écrit*), qui symbolise dans le contexte chinois la qualité civilisée, la morale, le prestige, l'éminence, la supériorité ... et, en bref, une entreprise de sage, c'est-à-dire la domination ; d'autre part, le travail qui s'associe avec l'aspect physique (la nature) des objets est considéré comme entreprise d'artisan, sans qualité civilisée ni morale. N'ayant pas développé de procédés techniques concernant la nature, les arts du lettré présentent souvent

---

43 Ici, j'emploie *matière* dans le sens primitif, c'est-à-dire objet naturel « que le travail de l'homme utilise ou transforme en vue d'une fin », et, spécialement, *bois de construction* ; je l'utilise comme équivalent du terme chinois « 物 *wu* ». – Cf. *infra* p. 25-26.

une certaine incapacité quand ils touchent aux questions des caractéristiques physiques.

Mais un taoïste peut déclarer que l'*incapacité* est bien ce qu'il veut « cultiver » chez lui-même. Le jardin de Wang Xianchen fut nommé « Jardin de l'Activité politique d'un Incapable », l'*incapable* (拙者) désigne bien le propriétaire lui-même ; selon ses propos, tous les jours dans son jardin, il *cultivait son incapacité*.

Alors, pour la culture chinoise, l'*incapacité* représente-elle une valeur à poursuivre ou simplement un résultat à accepter ? Un tel questionnement n'est pas ce dont les sages chinois tiennent compte. Sans conceptualisation du libre arbitre, les pensées chinoises, le confucianisme comme le taoïsme, qui sont au fond des variétés du déterminisme, font toujours une confusion entre le fait et la valeur ; l'entreprise de sage consiste donc à imiter les faits (souvent exprimés par les concepts tels que « le Ciel », « la Terre », « la Voie », « l'ancien », etc.) ; les faits sont pris pour valeurs alors que les vraies valeurs, c'est-à-dire les valeurs consistant en l'*humanité*<sup>44</sup> ou, plus exactement, au libre arbitre, sont presque ignorées, même si elles agissent inévitablement sur tous les Chinois comme sur tous les êtres humains. En fait, le taoïsme, notamment, est une philosophie poursuivant le détachement de l'*humanité* – ainsi que les arts du lettré, c'est-à-dire les arts de récréation exécutés par les lettrés, les sous-produits de la carrière officielle ennuyeuse que presque tous les lettrés doivent envisager.

Néanmoins, il reste une distance entre le taoïsme proprement dit et les arts du lettré. Wang Xianchen, adepte fanatique du taoïsme qui insistait sur le principe du *non-agir* (無為), n'a pas eu l'intention de traiter son jardin comme une œuvre artistique – l'œuvre humaine n'a pas de légitimité selon la pensée taoïste. C'est pourquoi il voulait donner l'impression que son jardin s'était naturellement achevé et appartenait donc à la catégorie du *ziran* (自然, *ce qui est tel par soi-même*)<sup>45</sup>. Cette attitude n'est pas incompatible avec son attitude esthétique envers son

---

44 D'après *Vocabulaire technique et critique de la philosophie* d'André Lalande, l'humanité peut désigner (1) « ensemble des caractères communs à tous les hommes, y compris la vie, l'animalité, etc. » et (2) « ensemble des caractères constituant la différence spécifique de l'espèce humaine par rapport aux espèces voisines ». – Cf. Lalande, André, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, 2<sup>e</sup> édition « Quadrige », Paris, Quadrige/PUF, 2006, (édition originale : Paris, PUF, 1926), p. 424. Dans cette thèse, je mets « *humanité* » en italique pour désigner l'humanité au deuxième sens, afin de la distinguer l'humanité au premier sens.

45 En chinois moderne, le mot « 自然 *ziran* » est emprunté pour désigner la notion occidentale « la nature », lesquelles se mettent habituellement dans le contexte occidental à l'opposé de ce qui est provoqué par le libre arbitre ; et pourtant dans le contexte chinois, sans conceptualisation du libre arbitre ni opposition entre l'humanité et la nature ou entre le sujet et l'objet, le mot « 自然 *ziran* » n'est employé qu'à son sens littéral « ce qui est tel par soi-même », ou traduit par Yolaine Escande « ainséité » – cf. Escande, Yolaine, *Montagnes et eaux, la culture du shanshui*, Paris, Hermann, Éditeurs des sciences et des arts, 2005, p. 26. Quand les Chinois le disent, il ne s'agit ni de l'opposé de ce qui est provoqué par le libre arbitre, ni non plus de la « nature » en sens « ensemble des propriétés qui définissent un être » : un être ou, précisément, une *matière* est elle-même parce qu'elle l'est, parce qu'elle est *ce qui est tel par soi-même*. Selon ce concept *ziran*, les taoïstes, surtout Zhuangzi (莊子, Tchuang-Tseu ou Maître Tchuang, vivant aux environs du IV<sup>e</sup> siècle av. J.-C.), ont tendance à assimiler ou à mettre à égalité tous les êtres, un duvet et un mont, le vrai et le faux, le rêve et la réalité, l'homme et la bête ... et, voire même, les organes humains ainsi que la psyché peuvent être considérés comme des êtres indépendants à l'égard de l'ego – chaque être n'appartient à rien d'autre qu'à *ce qui est tel par soi-même*. Cette conception est différente de la Voie confucianiste qui consiste en valeurs de l'ordre s'appuyant sur la distinction entre les supérieurs et les inférieurs. Il s'agit du grand thème sur la philosophie

jardin, parce que celle-ci appartient bien à l'esthétique taoïste qui consiste en *ce qui est tel par soi-même*.

Mais, enfin, le jardin est œuvre humaine ; et l'*humanité*, dont les taoïstes veulent se détacher, y agit quand même en cachette. « L'apathie fortement exprimée » à l'égard du beau physique chez Wang Xianchen révèle en fait une crise résultant du conflit entre l'*humanité* et le déterminisme chinois. Ce conflit finit par une *internalisation* de *ce qui est tel par soi-même* : faire représenter physiquement ce dernier dans les œuvres humaines. C'est bien le mécanisme psychologique des arts des lettres – la graphie, la peinture, la gravure de sceaux ... ainsi que l'aménagement de jardin en tant qu'œuvre artistique.

La transformation des « discours du jardin » en « art du jardin » commença chez Wen Zhengming. Après ses œuvres littéraires et picturales sur le *Zhuozhengyuan*, cette figure de lettré a conçu par lui-même un jardin pour un marchand de Suzhou – ce fut le premier cas enregistré d'un lettré ayant conçu un jardin pour d'autres. Et puis, Ji Cheng (計成, 1582- ?), issu de la couche inférieure des lettrés et vivant de l'aménagement de jardins pour les riches et les dignitaires, publia en 1634 son ouvrage *Yuanye* (《園冶》, *Le traité du jardin*), dans lequel il évoqua la proposition « bien que tout ceci ne soit qu'une œuvre de l'homme, elle peut paraître création du Ciel. » (« 雖由人作, 宛自天開。 »<sup>46</sup>) – le Ciel représente ici *ce qui est tel par soi-même*. Cette proposition jalonna une imprégnation des facteurs physiques du jardin par la conception taoïste ainsi que l'achèvement la transformation des « discours du jardin » en « art du jardin » sur le plan conceptuel : suivant les lettres, la calligraphie, la peinture, etc., le jardin devint *art* dans la conception chinoise, c'est-à-dire art du lettré.

Depuis lors se développent les procédés de division de l'espace par divers éléments (notamment les éléments architecturaux) et les représentations du paysage des *montagnes et eaux* (山水)<sup>47</sup> qui caractérisent le jardin de Suzhou ainsi que du Jiangnan. Les jardins que nous avons vus à Suzhou, y compris le *Zhuozhengyuan* d'aujourd'hui, ont des apparences très différentes de celle du *Zhuozhengyuan* de Wang Xianchen ; toutefois, le conflit entre l'*humanité* et la pensée taoïste montré par l'« esthétique non artistique » chez Wang Xianchen a bien constitué le fondement de cet *art*.

À l'époque de Ji Cheng, le jardin de Suzhou a déjà joué un rôle instructif dans le pays du Jiangnan et ses environs. Ji Cheng était natif de la Préfecture de Suzhou, mais ses œuvres les plus célèbres se trouvèrent à Yangzhou (揚州), la ville sur la rive nord du Fleuve Yangtsé. Le

---

taoïste et cela sort du cadre de cette thèse ; toutefois, j'en expose ici un peu pour distinguer le concept *ziran* de « nature », et je préfère traduire ce premier juste littéralement en français « ce qui est tel par soi-même » au lieu d'employer les notions occidentales telles que « la nature » pour le traduire. – Pour les sens de « nature », cf. Lalande, André, *op. cit.*, p. 667-673.

46 Ji Cheng (計成), *Yuanye zhushi* (《園冶注釋》, *Yuanye annoté*), annoté par CHEN Zhi (陳植), Beijing (Pékin), Zhongguo jianzhu gongye chubanshe (China Architecture and Building Press), 1988, p. 51 ; le texte français présenté ici se réfère à la traduction par Che Bing Chiu mais avec un peu de modifications. – Cf. Ji, Cheng, *Yuanye : le traité du jardin (1634)*, traduit du chinois par Che Bing Chiu, Paris, les Éditions de l'imprimeur, 1997, p. 91 ; cf. *infra* note 882.

47 Le *shanshui* (山水, *montagnes et eaux*) est un des thèmes de la peinture chinoise. Yolaine Escande, en considérant son rôle qui occupe pendant plus de mille cinq cents ans une place de choix dans la culture chinoise et en étudiant toutes les activités dans lesquelles il se manifeste, a dans son ouvrage *Montagnes et eaux, la culture du shanshui* exposé un ample panorama de la civilisation chinoise, de son histoire, de sa pensée et de ses formes artistiques. – Cf. Escande, Yolaine, *op. cit. supra* note 45.

jardin de Yangzhou comme le jardin de Nankin ont profondément subi l'influence de celui du « Jiangnan en sens restreint » ; c'est pourquoi beaucoup d'ouvrages modernes rattachent le jardin de Yangzhou et le jardin de Nankin à la catégorie du jardin du Jiangnan, malgré leurs situations en dehors du Jiangnan au sens restreint (fig. 2).

Du milieu du XVI<sup>e</sup> siècle au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, Nankin et Yangzhou ont respectivement connu leurs floraisons du jardin. Nankin fut la « capitale conservée » (留都, c'est-à-dire la capitale secondaire) de la dynastie Ming, où s'installèrent de nombreux dignitaires ; Yangzhou fut « l'avant-poste » de la dynastie Qing, où s'assemblèrent beaucoup de riches marchands qui servirent la cour impériale en surveillant en secret les lettrés du Jiangnan. Les jardins de Nankin à l'époque Ming tardive et, surtout, les jardins de Yangzhou au milieu de l'époque Qing, où fut reçu l'Empereur Qing Gao Zong (清高宗, 1711-1799, règne 1735-1795), se sont illustrés pour leur somptuosité ; par rapport à eux, les jardins de Suzhou semblaient plus discrets et leur mérite était moins éclatant. D'après *Spicilege des faux bateaux de Yangzhou* (《揚州畫舫錄》) de Li Dou (李斗), Liu Dagan (劉大觀, 1753-1834), lettré natif de la Province du Shandong, a proposé : « Hangzhou est remarquable pour son paysage du lac et des montagnes, Suzhou est remarquable pour ses marchés et ses boutiques ; et, Yangzhou est remarquable pour ses jardins. » (« 杭州以湖山勝, 蘇州以市肆勝, 揚州以園亭勝。 »<sup>48</sup>) *Divagations au printemps devant la fenêtre proche de la pièce d'eau* (《水窗春曉》) de Ouyang Zhaoxiong (歐陽兆熊) et de Jin Anqing (金安清) cite la proposition populaire entre les XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles, « La magnificence du jardin de Yangzhou est numéro un sous le Ciel. » (« 揚州園林之勝甲於天下。 »<sup>49</sup>) – « sous le Ciel » veut dire « dans le monde entier ».

Cependant, la guerre des Taiping dans les années 1850-1860 a détruit la prospérité de presque toutes les contrées du Bas-Yangtsé, y compris Nankin, Yangzhou et les villes du Jiangnan, tels que Suzhou et Hangzhou. D'innombrables jardins furent détruits par la guerre. Par exemple, avant la guerre, le faubourg près de la Porte Changmen (閩門) de la ville de Suzhou était le quartier des riches où se trouvaient beaucoup de jardins résidentiels privés ; cette zone de jardins a été ruinée dans les batailles entre les armées des Taiping et de la dynastie Qing (fig. 3 et 4). Mais, après la guerre, le jardin de Nankin et le jardin de Yangzhou ne se sont jamais rétablis tandis que les jardins de Suzhou ont immédiatement été réhabilités dans les années 1870-1910 ; la plupart des jardins de Suzhou vus aujourd'hui furent créés ou réaménagés à cette période (fig. 4). Ce contraste peut être expliqué par diverses causes, mais, surtout, être attribué aux fondements différents de l'épanouissement des jardins de Suzhou par rapport à ceux de Yangzhou et de Nankin : dans une large mesure, les floraisons des jardins à Nankin et à Yangzhou dépendaient de situations politiques spécifiques avec des influences provenant d'une contrée voisine, « le Jiangnan au sens restreint » – si jamais les situations politiques dont elles dépendaient disparaissaient, les raisons de ces floraisons seraient

---

48 LI Dou (李斗), *Yangzhou huafang lu* (《揚州畫舫錄》), *Spicilege des faux bateaux de Yangzhou*, ponctué et confronté par WANG Beiping (汪北平) et TU Yugong (涂雨公), Beijing (Pékin), Chung Hwa Book Company, 1960, (édition originale : Ziran an 自然庵, 1795), p. 151.

49 OUYANG Zhaoxiong (歐陽兆熊) et JIN Anqing (金安清), *Shuichuang chunyi* (《水窗春曉》), *Divagations au printemps devant la fenêtre proche de la pièce d'eau*, ponctué et confronté par XIE Xingyao (謝興堯), Beijing (Pékin), Chung Hwa Book Company, 1984, (édition originale : Shanghai, Shanghai jiqi shuju 上海機器書局, 1877), p. 72.



immédiatement perdues ; en revanche, la culture du jardin faisait partie de la culture locale du pays du Jiangnan et, notamment, de Suzhou – là, la floraison de jardins ne résultait pas de causes étrangères mais de la culture locale, qui bénéficiait d'une grande « vitalité » jusqu'à la veille de l'industrialisation qui a, depuis les années 1920, provoqué des ruptures dans la vie citadine ainsi que le déclin du jardin traditionnel – depuis lors, de nombreux jardins traditionnels ont été rasés ou laissés en friche, les aménagements de jardin à la façon traditionnelle étaient de moins en moins appréciés et réalisés, la résidence de style occidental avec jardin, dite *huayuan yangfang* (花園洋房, *jardin fleuri et maison occidentale*), qui a remplacé le jardin traditionnel, devint le nouveau symbole du mode d'habitation luxueux et élégant.

Les recherches sur le jardin du Jiangnan commencèrent juste au moment de son déclin ; précisément, ce fut l'architecte chinois Tong Jun (童寯, 1900-1983) qui formula l'expression « jardin du Jiangnan » (江南園林) et initialisa ces recherches dans les années 1930. Depuis environ quatre-vingt ans, les jardins du Jiangnan, qui auparavant étaient souvent discrets, sont dévoilés par les procédés modernes (relevé architectural par dessin, photographie, etc.) utilisés par les chercheurs dans ce domaine. S'il reste aujourd'hui encore tant de jardins exemplaires qui peuvent être perçus de façon vivante et touchante au Jiangnan et, notamment, à Suzhou, c'est que ces jardins ont été objectivés en tant qu'*existences physiques* au lieu d'être traités en *matières* grâce à ces recherches consistant en des épistémologies empirico-rationalistes empruntées à l'Occident, bien que ces recherches s'imprègnent souvent du nationalisme culturel chez les chercheurs chinois ou de diverses formes d'orientalisme chez les chercheurs occidentaux.

Le jardin du Jiangnan appartient à la catégorie du patrimoine historique. Cependant, la plupart des recherches modernes dans ce domaine semblent l'avoir négligé. Dans une large mesure, les jardins exemplaires du Jiangnan sont pris par les chercheurs modernes chinois comme références artistiques dont nous pourrions profiter pour des projets modernes ; ou, chez certains chercheurs occidentaux, ils sont traités en curiosités lointaines ou, par exemple, chez Craig Clunas, en sources comprenant potentiellement des facteurs qui pourraient renverser le système de connaissance occidental consistant en des épistémologies empirico-rationalistes.

Comme ce que Craig Clunas propose, la culture du jardin de la dynastie Ming peut être considérée comme « pratiques discursives » ; et pourtant, volontairement ou involontairement, il néglige la tendance de sa transformation en œuvre artistique tout au long du XVI<sup>e</sup> siècle dans le pays du Jiangnan. Quand Ji Cheng proposa dans son *Yuanye* l'opposition entre « le maître capable de diriger » (能主之人, c.-à-d. l'expert en jardin) et « le maître de céans » (主人, c.-à-d. le propriétaire du jardin), l'aménagement de jardin est vraiment devenu un art, donc une activité autonome. Seul l'angle consistant en « pratiques discursives » ne suffit pas à la compréhension de la culture du jardin du Jiangnan à partir du XVI<sup>e</sup> siècle ; il faut impérativement en tenir compte sous l'angle du questionnement sur l'*art*.

Il ne s'agit pas de références artistiques dont nous puissions profiter pour les projets modernes ; au contraire, il s'agit du défaut de cet *art*, d'un art dans le but de la récréation et du détachement de l'*humanité*, d'un art du lettré. À cause de ce défaut, la transformation des

« discours du jardin » en « art du jardin » a rencontré des difficultés. Différent de la poésie, de la calligraphie et de la peinture, l'aménagement de jardin ne peut pas être traité en activité purement récréative et personnelle, il faut la collaboration avec les artisans, les connaissances techniques, les méthodes mécaniques ... – il faut œuvrer sur le matériau et les formes plastiques : tout ceci n'est pas compatible avec le goût artistique du lettré ou l'« entreprise de sage » qui consiste à travailler sur les relations entre les *matières*. Ainsi donc, sur le plan des pratiques, les conceptions artistiques du lettré ne peuvent pas souvent être réalisées dans les jardins actuels. Effectués par les artisans illettrés, beaucoup d'exemples qui sont vus aujourd'hui et considérés par les chercheurs modernes comme « jardins du lettré » contiennent en fait de nombreux éléments vulgaires, puisque les lettrés n'ont pas pu se faire comprendre par les artisans – Qian Yong (錢泳, 1759-1844), lettré renommé comme connaisseur en arts, a constaté une grave incompréhension mutuelle entre les lettrés et les artisans laquelle a rendu les effets des résidences d'alors, d'après les idées artistiques du lettré, « risibles ».

Cet embarras peut être attribué à la méthode consistant en *wen* (*écriture/écrit*), qui représente dans le contexte chinois « l'entreprise de sage », c'est-à-dire la domination ; c'est pourquoi il constitue avec le déterminisme l'axiologie chinoise traditionnelle, bien qu'en fait, il ne soit qu'une méthode.

Le caractère « 文 *wen* », dont la forme primitive montre un homme avec un tatouage<sup>50</sup>, désigne étymologiquement *raie, trait, strie, ou veines dans le bois ou le papier*, ainsi qu'*ensemble de lignes* ; et par extension, *motif, dessin, ornement, caractère de l'écriture ou écrit*, ainsi que *lettre, pièce écrite, composition littéraire*, etc. Comme les caractères chinois (qui sont appelés *wen*) sont constitués par des dessins composés de divers éléments (traits, clés, parties pictographiques) qui représentent diverses *matières*, le *wen* symbolise la méthode de domination des *matières* (des objets comme des hommes) et, donc, il peut représenter la domination elle-même – c'est bien « l'entreprise de sage », c'est-à-dire la domination, qui consiste à harmoniser l'ordre des *matières*.

Ici, il faut faire une distinction entre les notions, telles que la *matière* et l'*être, ce qui est tel par soi-même* et la *nature, le monde des matières* et le *monde matériel / physique*.

Dans le contexte chinois, il n'existe pas de notion correspondant à l'*être*, substantif du verbe *être* ; il n'existe que la notion « 物 *wu* », dont le sens étymologique est *bœuf de labour*<sup>51</sup> et qui veut dire par extension *chose, objet matériel, sorte, espèce, affaire*, etc. – s'il faut choisir dans le vocabulaire du français l'équivalent le plus propre à ce mot, je préfère *matière* dans le sens primitif, c'est-à-dire objet naturel « que le travail de l'homme utilise ou transforme en vue d'une fin », et, spécialement, *bois de construction*<sup>52</sup>. Quand il s'agit des expressions telles que « 萬物 *wanwu* », nous n'avons pas tort de la traduire en « dix mille êtres » ou « tous les êtres » pour la faire mieux accepter aux lecteurs francophones. Pourtant, le mot *être* substantivé implique des efforts pour définir l'objet et abstraire sa *nature* ; en revanche, les *wu*, c'est-à-dire les *matières*,

50 Cf. Karlgren, Bernhard, « Grammata Seria Recensa », *Bulletin of the Museum of Far Eastern Antiquities*, Stockholm, n° 29, 1957, p. 130-131.

51 En référence à Ma Xulun (馬敘倫) et à Lam Kit-Ming (林潔明). – Cf. CHOU Fa-cao (周法高), dir., *Jinwen gulin* (《金文詁林》), *Recueil des explications des écritures inscrites sur les bronzes*, Hongkong, The Chinese University Press, 1974-1975, n° 9.360-1272, p. 5810-5812, 5814-5815.

52 Cf. Lalande, André, *op. cit.*, p. 595.

comme les bœufs qui sont dénombrables sans besoin d'être définis, sont des objets naturels désignés par les mots naturels, et il n'est pas nécessaire d'enquêter sur leur nature ou les limites entre eux.

D'après la notion du *wu* (matière), une *matière* est A mais non pas B, principalement parce que c'est du *ziran* (自然, *ce qui est tel par soi-même*) – c'est-à-dire sans raison se rapportant à sa *nature* (l'ensemble des propriétés qui la définissent). Le monde de la nature, qui s'attache à des facteurs physiques (aspect, figure, dimension, matériaux, mouvement, mécanisme, etc., et, en bref, espace et temps) se trouve donc à l'extérieur du monde conceptuel chinois. D'autant que le terme chinois *ziran* est conventionnellement pris pour l'équivalent du terme *nature*, je préfère appeler ce monde non conceptualisé par les Chinois « le monde physique »<sup>53</sup> plutôt que de l'appeler « le monde de la nature », juste pour éviter un malentendu éventuel provoqué par le terme *nature* qui porte de nos jours une variété de sens selon les contextes.

De même, je préfère employer « le monde physique » plutôt que d'employer « le monde matériel », malgré la synonymie entre ces deux. L'adjectif *matériel* pour les lecteurs francophones est associé au nom *matière*, et « le monde *matériel* » a une forme trop proche de celle du « monde des *matières* », bien que ces deux expressions portent des sens différents : l'adjectif *matériel* représente ce qui est abstrait des *matières*, et ce mot implique le concept de la *nature*, « le monde matériel » est donc le synonyme du « monde physique » ou du « monde de la nature » ; au contraire, « le monde des *matières* » ne sollicite pas de questionnement concernant la *nature*, mais représente uniquement les objets naturels non définis ainsi que les relations entre eux. Pour éviter la confusion éventuelle avec « le monde des *matières* », je n'utilise pas « le monde matériel ».

Sans conceptualisation de la nature, les activités intellectuelles dans le cadre conceptuel consistant en *matières* se retrouvent ignorantes et incapables à l'égard du *monde physique* (aspect, figure, dimension, matériaux, mouvement, mécanisme ...). Les Chinois voient le *monde physique* à travers les *matières*, les objets désignés par les mots naturels, sans définition ni réflexion sur le rapport entre le désignant et le désigné, et ce qu'ils ont vu peut être appelé la *nature moralisée*, qui ne représente pas la nature ou le *monde physique* en soi mais, finalement, uniquement les morales déterminées par les coutumes. C'est pourquoi dans le contexte chinois, les discours touchant le *monde physique*, tels que ceux de l'astrologie, de la géographie, de la musicologie, etc., sont souvent assimilés à ceux de la morale. Nous pouvons dire qu'à cause du déterminisme, les phénomènes naturels sont pris par les Chinois comme modèles moraux (c'est-à-dire des valeurs) ; mais d'autre part, les phénomènes naturels que les Chinois comptent pour modèles moraux sont *a priori* moralisés et ne se représentent plus eux-mêmes au sens purement empirique : avec peu de sens attaché à la nature en soi, la *nature moralisée*, la « pseudo-nature », n'est qu'une illusion résultant des projections de l'ordre humain ou des sentiments humains sur les *matières* touchant les phénomènes naturels – quand les Chinois parlent des phénomènes naturels, tels que le cours des astres, l'harmonie des sons, la floraison et le flétrissement des plantes, etc., très souvent ils parlent de l'ordre humain ou de sentiments personnels. La tradition littéraire chinoise met en relief les *matières*, disant « les paroles doivent comprendre

---

53 Le premier sens du mot *physique* est bien « qui se rapporte à la nature ».

des *matières* » (言之有物), toutefois, la nature des *matières* n'est pas ce à quoi les Chinois attachent de l'importance. Dans beaucoup de cas, les *matières* s'assimilent à des mots, à des expressions rhétoriques, à des thèmes des lettres et des arts ... – les *matières* ne sont pas objets à scruter, mais des jouets de lettres, c'est-à-dire, des éléments dont on puisse profiter pour composer des œuvres d'art liés au *wen* (écriture/écrit).

La sagesse à la chinoise constitue donc une *zone morale* qui a peu de communication avec le *monde physique*. Ce peut être représenté par le schéma de l'« œuf au plat » : le « jaune » se trouve au milieu et constitue la *zone morale* caractérisée par le *wen* (écriture/écrit) qui constitue l'ensemble des objets auxquels s'attache « l'entreprise de sages » ; et « le blanc », la *zone physique* aux environs, à laquelle les sages pensent peu et dont ils parlent rarement.

Pourtant, le travail envers le *monde physique* est indispensable pour tous les peuples, y compris les Chinois. Dans la Chine traditionnelle, ce travail, qui se lie à la *zone physique* marginale, est laissé aux gens des couches inférieures, tels que les artisans, les musiciens, les médecins (charlatans), etc. ; et leurs métiers – l'artisanat (peinture, sculpture, construction, porcelaine, etc.), la musique, la médecine, etc. – représentent *a priori* une infériorité socio-morale par rapport à « l'entreprise de sages » se liant au *wen* (écriture/écrit). Aux yeux des sages, ces métiers sont peut-être nécessaires, mais il ne faut pas en faire grand cas, car ils n'appartiennent pas à « l'entreprise de sage ».

Si nous disons « les arts chinois » dont le mot *art* désigne une activité intellectuelle, il s'agit avant tout des arts du lettré mais très peu des arts exécutés par les artisans ou les artistes professionnels.

Le mot *yishu* (藝術), l'équivalent chinois moderne du mot *art*, est composé des deux caractères : « 藝 *yi* » (*planter, cultiver, cultiver sa personnalité, culture, métier*) et « 術 *shu* » (*technique, habilité*). Avant d'être emprunté en tant qu'équivalent à *art* dans la conception occidentale, « *yishu* » porte effectivement son sens propre : techniques de divers métiers.<sup>54</sup> D'autre part, dans le contexte occidental, le mot « *art* » est venu du latin *ars*, équivalent du grec *tékhnē*, c'est-à-dire *technique*. En conséquence, il est tout à fait correct de considérer *yishu* comme l'équivalent d'*art*.

Néanmoins, dans le cas où il s'agirait de ce que l'on entend par *art* dans la conception chinoise, effectivement, le mot *yishu* n'est pas correct. Yolaine Escande préfère, donc, dans son ouvrage *Le cœur et la main, l'art de la Chine traditionnelle*, le mot « *yi* » (藝, *planter, cultiver*) pour le désigner, et elle remarque :

« Ce que l'on entend par art en Chine n'est pas absolument assimilable à l'activité qui porte le même nom en Occident. Dans la tradition européenne en effet, l'art fut longtemps lié à la science, et fondé sur une technique. *Art* du latin *ars*, et *technique* du grec *technē*, ont la même étymologie et désignent tous deux des activités mécaniques. Alors qu'en Chine, le terme qui désigne l'art, *yi*, ne concerne en rien une technique. Son étymologie est d'ailleurs *planter, cultiver*. Il a ensuite acquis les sens de *cultiver sa personnalité*,

---

54 Exemple : dans *Yiwen zhi* (《藝文志》, *Catalogue de livres*) du *Ming shi*, « La catégorie du *yishu* » (« 藝術類 ») concerne la calligraphie-peinture, la musique, les articles d'usage courant, et surtout la médecine. – ZHANG Tingyu (張廷玉), éd., *op. cit.*, p. 269 (Vol. XCVIII).

*se développer.* »<sup>55</sup>

Ensuite, elle remonte le temps et donne un panorama des trois étapes de changement du champ sémantique du mot « *yi* » – (1) les *six arts* de l'Antiquité, (2) les six classiques confucéens, et puis, (3) ce qui inclut la musique (la musicologie et la prosodie), la poésie, la calligraphie et la peinture, etc. :

« Dans les textes canoniques, c'est-à-dire les classiques qui servent de source à la formation de tout lettré et qui remontent à plusieurs siècles avant notre ère, il est question de *six arts* : les rites, la musique, l'écriture, l'équitation, le tir à l'arc et l'arithmétique. Hormis la musique, ces activités ne ressemblent en rien à ce que nous qualifions d'*art*. De même, sous la dynastie des Han (206 av. J.C.-220 ap. J.C.), qui instaure un État centralisé fonctionnant grâce aux lettrés, les *six arts* désignent les six classiques confucéens ou six ouvrages canoniques formant l'enseignement obligatoire des fonctionnaires à partir de la dynastie des Han et jusqu'à l'aube du vingtième siècle : le *Livre des odes*, le *Livre des documents*, le *Livre des rites*, le *Livre de la musique*, le *Livre des mutations*, les *Annales des Printemps et Automnes*. [...]

« Les arts doivent néanmoins servir de moyens de détente, et l'homme de bien doit, selon Confucius, y « trouver son plaisir ». Ils sont donc reliés à une attitude esthétique et ludique. Par la suite, au treizième siècle, les lettrés remarquent que *yi* a connu un changement radical depuis l'Antiquité : alors qu'à l'époque de Confucius, il désignait les six classiques, désormais il incluait *la poésie, la prose, la calligraphie et la peinture*. Le sens de *yi* correspond alors à cultiver sa propre personnalité, or la pratique des arts en est le meilleur moyen.

« Ainsi, dans la tradition chinoise, ce que l'on entend par *art* désigne exclusivement la musique, la poésie, la calligraphie, et la peinture, depuis que ces dernières ont, elles aussi, acquis le statut de fondement de l'enseignement des lettrés, au cours des premiers siècles de notre ère. La sculpture n'est donc pas un art mais un artisanat et elle n'a connu aucune théorie, de même pour l'architecture. Les arts sont des activités reliées à l'*écriture* (y compris la musique qui va de pair avec les rites et la poésie), à l'origine d'une esthétique spécifique à l'art d'Extrême-Orient. »<sup>56</sup>

Clair et bref, ce panorama révèle le facteur commun partagé par les trois étapes de la notion du *yi* (l'*art* dans la conception chinoise, c.-à-d. l'art du lettré) : *wen* (*écriture/écrit*). Un *art* dans la conception chinoise doit être par sa nature lié au *wen* (*écriture/écrit*) ou assimilé aux jeux du *wen* (*écriture/écrit*) ; exemples : la poésie, la prose et la calligraphie ont pleinement la légitimité d'être *arts* dans la conception chinoise et elles peuvent être considérées comme « les premiers arts chinois » ; la peinture et la musique peuvent être *arts* si elles sont exécutées au goût du *wen* (*écriture/écrit*) par les lettrés ; quant à la peinture et la musique exécutées sans goût du *wen* (*écriture/écrit*) par les artisans ou les musiciens, elles ne peuvent pas être considérées comme *arts*.

Assimilées à l'art du lettré, les activités dont les natures se rapportent originellement au

---

55 Escande, Yolaine, *Le cœur et la main, l'art de la Chine traditionnelle*, Paris, Hermann, Éditeurs des sciences et des arts, 2000, p. 5-6.

56 *Ibid.*, p. 6.

*monde physique*, telles que la peinture et la musique, ont perdu la force motrice du développement des procédés mécaniques. Les procédés consistant en *wen* (*écriture/écrit*) sont dotés d'une grande importance pour ces arts ; exemples : la peinture doit s'inspirer de l'esthétique consistant en traits calligraphiques et doit être combinée avec les poèmes ou les proses calligraphiés ; la musique doit s'inspirer de la prosodie poétique ou de la voix humaine lyrique. Ce sont bien ces procédés qui représentent le goût artistique du lettré bien que, sur le plan des pratiques, des intérêts potentiels du *monde physique* puissent être constatés dans ces *arts* qui, cependant, sur le plan axiologique, ne s'y intéressent pas.

Le *monde physique* (la nature), peut être compté pour un monde déterminé. Pourtant, l'intérêt porté au *monde physique* n'est activé que par la découverte du libre arbitre, c'est-à-dire l'auto-reconnaissance des valeurs humaines consistant en *humanité* au lieu de *matière*. Si, d'après la sagesse déterministe chinoise, l'homme ne se considère que comme « la *matière* la plus précieuse »<sup>57</sup> appartenant à la nature, il a abandonné sa liberté et la possibilité de découvrir la nature. C'est bien le déterminisme qui a limité la sagesse chinoise à la *zone morale*, aux jeux du *wen* (*écriture/écrit*). La surprise et la curiosité provoquées par la nature peuvent être immédiatement dissipées par le déterminisme et les jeux du *wen*, c'est-à-dire les jeux moraux. C'est bien le rôle des arts du lettré : détendre le conflit entre la sagesse déterministe et le libre arbitre qui agit impérativement sur tous, y compris les artistes-lettrés eux-mêmes ; si nous empruntons l'expression traditionnelle chinoise, ce peut être appelé « l'intégration du *Ciel* et de l'homme » (天人合一) – ici, le *Ciel* peut être entendu par les doctrines déterministes alors que l'homme par le libre arbitre – mais, dans le fond, cette « intégration » implique un détachement de l'*humanité*.

Le détachement de l'*humanité* et l'axiologie du *wen* implique l'indigence de procédés mécaniques et une incapacité à l'égard du *monde physique*. Pour la plupart des arts du lettré, cette incapacité provoque peu de problème – puisque l'incapacité représente bien les « valeurs » dans le cadre déterministe, elle peut être qualifiée « meilleure qu'être capable » à travers une « gymnastique mentale ». D'autre part, pratiquement, les procédés mécaniques ne sont pas exclus bien qu'ils ne soient pas non plus développés ou promus par les arts du lettré. Ayant recours à des procédés mécaniques qui sont souvent assez simples et primaires, les artistes-lettrés peuvent, dans une certaine mesure, s'en tirer tant bien que mal quand ils ne peuvent pas éviter les problèmes concernant le *monde physique*.

Cependant, comme ce que j'ai présenté ci-dessus, le jardin du lettré n'est pas dans le cas des autres arts du lettré. L'incapacité envers le *monde physique* y entraîne l'embarras de la transformation des « discours du jardin » en « art du jardin » sur le plan des pratiques, même si cette transformation a été conceptuellement achevée chez Ji Cheng au XVII<sup>e</sup> siècle, car il est difficile d'assimiler l'aménagement d'un jardin aux jeux du *wen*.

Toutefois, cet embarras n'a pas provoqué de crise de l'art du lettré dans l'ensemble. Par

---

57 La proposition provenant de *Lie zǐ* (《列子》, *Maître Lie*), classique taoïste achevé entre les III<sup>e</sup> et IV<sup>e</sup> siècles : « Le *Ciel* génère toutes les *matières*, dont l'homme est la plus précieuse. » (« 天生萬物, 唯人最貴 ») – YANG Bojun (楊伯峻), comp. et annotateur, *Liezi jishi* (《列子集釋》, *Annotations compilées de « Maître Lie »*), Beijing (Pékin), Chung Hwa Book Company, 1979, p. 22. Cette idée est en fait partagée par le confucianisme et le taoïsme, avec différentes expressions portant le même sens.

rapport à la calligraphie-peinture et à d'autres arts qui peuvent être exécutés par une seule personne, ce fut bien à cause de cet embarras que l'art du jardin n'avait pas la préférence de la majorité des lettrés ; son embarras n'a incité au milieu des lettrés que très peu d'attention. Dans l'ensemble, se limitant à la *zone morale* sans souci des problèmes concernant le *monde physique*, l'art du lettré a gardé son équilibre entre les doctrines déterministes et le libre arbitre, et l'incapacité a pu jouer le rôle de « valeur » de l'art dans la conception chinoise jusque dans les années autour de 1900, moment où la culture chinoise subissait une grave crise et que les premiers intellectuels chinois – les lettrés qui se consacrèrent à la modernisation de la Chine en absorbant des nouveautés venant de l'extérieur, surtout de l'Occident – ont commencé à reconnaître la valeur des arts dans la conception occidentale, c'est-à-dire celle des beaux-arts, arts consistant tout d'abord au dessin, la méthode indispensable qui permet au *monde moral* et au *monde physique* de communiquer.

Après une série d'échecs dans les rivalités avec les pays européens, la Russie et le Japon, l'incapacité ne représentait plus les valeurs positives mais, en revanche, était vue comme une cause presque honteuse – le jeu moral y continuait de façon différente. La supériorité de la civilisation occidentale dans divers domaines fut, du moins partiellement, reconnue par les lettrés-intellectuels chinois. La vraisemblance des œuvres picturales européennes les a surpris. Ils ont été touchés par les problèmes concernant la nature (le *monde physique*), et l'axiologie des arts consistant en *wen* (*écriture/écrit*) commença à s'écrouler tandis que la *science* remplaça le *wen* en devenant symbole des valeurs positives de toutes les activités, y compris l'art. Liang Qichao a même formulé l'expression « *l'art scientifié* » (科學化的藝術, art assimilé à la science) pour mettre en relief la signification axiologique de la *science* dans le domaine artistique.<sup>58</sup>

D'autre part, ce mouvement s'accompagnait du nationalisme culturel, encore un motif moral. Traditionnellement, les Chinois ont instauré un schéma mondial qui peut aussi être représenté par un « œuf au plat » : le monde infini s'appelle « 天下 *tianxia* » (*Sous-le-ciel*) ; la Chine, représentée par « le jaune », s'y trouve au milieu et, donc, elle s'appelle « 中國 *Zhongguo* » (*Pays du milieu*)<sup>59</sup> ; quant aux autres pays et aux autres peuples, ils constituent « le blanc » marginal dont il est inutile de connaître l'existence, appelé « 夷 *Yi* », nom portant par extension le sens *nul, invisible, plat*.<sup>60</sup> La supériorité de la civilisation du « milieu », plus ou moins prétendue, s'incarne par le système d'écriture, les rites, les institutions, les textes canoniques ou

58 Cf. *infra* p. 57-58.

59 Néanmoins, aux époques impériales, le nom officiel de la Chine correspondait au nom dynastique, comme Ming ou Qing, tandis que « *zhongguo* » (*pays du milieu*), ainsi que ses analogues « *zhongtu* » (中土, *terre du milieu*), « *Huaxia* » (華夏, nom propre, portant peut-être le sens de *peuple civilisé*), « *Hua* » (華, *peuple civilisé*), « *Zhonghua* » (中華, *peuple civilisé du milieu*), « *Zhongxia* » (中夏, *peuple civilisé du milieu*), etc., aucun n'était le nom officiel du pays mais une appellation habituelle, employée surtout dans le cas où l'on évoquait la zone de Yi. Cela fut ainsi jusqu'en 1912, moment où fut établi le *Zhonghua minguo* (la République de Chine), et que « *Zhongguo* » ou « *Zhonghua* » fut choisi pour nom officiel du pays ou de la nation. – Cf. *infra* note 64.

60 Pour le schéma de l'ordre mondial consistant en « *Sous-le-ciel* », cf. HE Xinhua (何新華), « 'Tianxia guan': yizhong jiangou shijie zhixu de quyixing jingyan » (〈「天下觀」：一種建構世界秩序的區域性經驗〉), « La conception du *Sous-le-Ciel*: une expérience régionale pour établir un ordre mondial », *The Twenty-First Century Review* (édition Internet), Hongkong, Institute of Chinese Studies, The Chinese University of Hong Kong, n°32, novembre 2004, (<http://www.cuhk.edu.hk/ics/21c/supplem/essay/0409072.htm>, consulté le 5 mars 2006).

historiographiques, etc. – tout ceci peut être traduit en un mot, le *wen* (*écriture/écrit*).

Il n'existe dans le contexte chinois pas de concept comme *nation*, car, théoriquement, le monde entier (dit *Sous-le-ciel*) est considéré comme un système homocentrique hiérarchisé sous le règne unique de l'empereur chinois, et les différences entre divers peuples ne consistent qu'en hiérarchie selon la distance géographique et la mesure de la sinisation : le peuple directement géré par l'État chinois constitue l'*Empire céleste* (天朝) ou le *Pays du milieu* ; les peuples tributaires, tels que la Corée, le Viêt-Nam et le royaume de Ryūkyū, etc., portent leurs vassalités différentes selon la distance ; et quant aux peuples *in partibus* ayant peu de communication avec le *Pays du milieu*, ils sont quand même traités de sujets de l'empereur chinois et sont mis à un rang encore plus inférieur que celui des peuples tributaires.

Aussi ce schéma commença-t-il à s'écrouler à la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Ayant subi de nombreux échecs militaires et diplomatiques dans les conflits avec les pays européens, la Russie et le Japon, les Chinois ont enfin reconnu que leur pays n'était qu'un membre de la société internationale. Le concept de *nation* commença à émerger ; il fallait donc définir la Chine, notamment sur le plan culturel.

Comme ce que j'ai présenté ci-dessus, la définition en question n'est pas issue de l'épistémologie classique chinoise. La définition de l'identité nationale culturelle est une tâche toute nouvelle pour les Chinois. La *science* est l'outil indispensable pour cette tâche. Celle-ci se croise donc avec une autre tâche tout aussi nouvelle, la reconstruction des savoirs anciens à travers la *science* – la deuxième tâche s'associe surtout à la naissance du concept de patrimoine.

La science proprement dite nécessite une neutralité axiologique. Cependant, promue en Chine moderne par divers motifs moraux, la science joue souvent le rôle de symbole des valeurs positives, un rôle avec lequel elle ne s'accorde pas. Dans une large mesure, *science/scientifique* devient, dans la Chine moderne, une expression rhétorique qui veut dire *juste, bon*. L'abus du nom *science* est dommageable pour la science elle-même.

Dans les domaines des sciences humaines, c'est surtout le nationalisme culturel qui contribua à cet abus. Ce premier, qui cherche la définition de l'identité nationale culturelle, consiste au fond à retrouver l'*essence* culturelle chinoise dans les sources historiques pour forger une « culture nationale » qui se conforme avec la modernité. La *science* est prise comme outil indispensable non seulement pour trouver les limites entre les objets, mais aussi pour prouver les valeurs des objets, et les valeurs, représentées par l'*essence* sélectionnée par les recherches *scientifiques*, sont dotées de la *scientificité* – la méthode et les valeurs coïncident au nom de la *science*.

Des phénomènes culturels chinois, dont la plupart résultent des coutumes sans conscience, sont sélectionnés et qualifiés de « bons » en raison de la « scientificité » trouvée (ou implantée) sur eux. Ils constituent donc des matériaux qui soutiennent la supériorité de la culture ancienne chinoise. Il se trouve une « logique » impliquée par le nationalisme culturel : le futur dépend du passé, la supériorité culturelle chinoise ultérieure dépend de celle de la Chine ancienne ; en d'autres termes, cela veut dire que la Chine ne pourrait pas rétablir son prestige culturel dans les rivalités mondiales si elle n'en avait pas joui dans l'histoire – ici, la supériorité ou le prestige consistent en *science*. Les analyses scientifiques qui pourraient provoquer certaines découvertes des valeurs négatives de la culture chinoise par rapport à la *science* sont



plus ou moins intolérables dans ce cadre. Mais, comment expliquer l'infériorité culturelle de la Chine qui est actuellement témoignée par tous ? Les nationalistes culturels chinois veulent forger l'illusion d'une « splendeur cathaïenne »<sup>61</sup>, d'un âge d'or où la Chine assumait sa supériorité culturelle sur toutes les autres civilisations (ou, du moins, jouait le rôle de seule rivale des civilisations gréco-romaine et chrétienne tout au long de l'histoire mondiale), et son infériorité actuelle ne résulte que de l'oubli et de la perte de l'*essence* pendant les époques tardives – en fait, cette *essence* peut être le fait de compréhensions très différentes selon les intérêts personnels des divers protagonistes.

Ainsi une attitude paradoxale se forma-t-elle envers les patrimoines historiques (surtout au sens de bâtiment historique).

Dans le cadre traditionnel chinois, le patrimoine en question ne correspond pas à « l'entreprise de sage ». Les bâtiments et l'art de bâtir appartiennent à la *zone physique*, « le

---

61 « Cathay » était l'ancien nom donné à la Chine en Asie occidentale et en Europe. Il fut popularisé en Occident par Marco Polo qui désigna sous ce nom la Chine du Nord dans son *Livre des Merveilles*. C'est une transcription du nom Kitai ou Khitans (契丹 *Qidan*), un peuple nomade qui fonda un état puissant entre la Chine et la Mongolie entre les X<sup>e</sup> et XII<sup>e</sup> siècles. Même si en Occident, « le Cathay » au sens restreint veut dire seulement la Chine du Nord, habituellement, il peut être utilisé comme nom de la Chine entière. Popularisé par Marco Polo, ce nom porte en Europe la couleur d'un monde merveilleux lointain et illusoire ; et après que le Cathay ait été identifié par les Européens à la Chine, généralement, « le Cathay » ne s'utilise qu'au sens poétique. J'emploie « le Cathay » dans le sens d'une Chine ancienne de l'âge d'or illusoire, qui est implicitement supposée par les nationalistes culturels chinois contenant la vraie *sinité*, qui est plus ou moins perdue par la Chine des époques tardives ou la Chine réelle. Cette illusion provoque donc un paradoxe du nationalisme culturel chinois : la Chine illusoire, « le Cathay », joue le rôle de patrie morale des Chinois alors que la Chine réelle est dans une certaine mesure considérée comme une « Chine fausse ». Cette mentalité peut être constatée dans un poème de Wen Yiduo (聞一多, 1899-1946), poète et historien de la culture de Chine ancienne, *La découverte* (《發現》), composé quand il rentra en Chine après ses études en beaux-arts aux États-Unis entre 1922 et 1925 et voyait la Chine réelle qui n'était pas conforme à la Chine à laquelle il songeait à l'étranger :

« Je reviens, je cris avec des larmes de sang :  
 « « Non ! Non ! Ce n'est pas mon *Zhonghua* ! »  
 « [...] »  
 « Juste un cauchemar – comment ça peut être toi ?  
 « Une terreur, un fantôme au bord du précipice, c'est bien ce que je vois.  
 « Ce n'est pas la Chine que j'aime ! Ce n'est pas toi !  
 « [...] »  
 我來了，我喊一聲，迸著血淚，  
 “這不是我的中華，不對，不對！”  
 [……]  
 我會見的是噩夢，那裏是你？  
 那是恐怖，是噩夢掛著懸崖，  
 那不是你，那不是我的心愛！  
 [……]

– WEN Yiduo (聞一多), *Wen Yiduo quanji* (《聞一多全集》), *Œuvres complètes de Wen Yiduo*, Beijing (Pékin), Sanlian shudian (Joint Publishing), 1982, livre 3, p. 187-188. Cette mentalité est vraiment partagée par les intellectuels chinois modernes dans diverses mesures.

blanc » marginal et inférieur dans le schéma de l'œuf au plat ; ils appartiennent donc à « l'entreprise d'artisans » que la sagesse chinoise ne touche pas. Même si les Chinois ont gardé leur foi dans le culte ancestral, ils sont indifférents face à des destructions de bâtiments historiques malgré les regrets légers parfois exprimés envers ces phénomènes par les textes littéraires au sujet de vicissitudes historiques qui impliquent la logique déterministe. Un bâtiment (ou un jardin, etc.), en tant qu'existence physique, représente moins de valeurs morales que celles du panneau portant son nom, et il mérite d'autant moins d'efforts de conservation que la disparition d'une *matière* est le résultat déterminé de sa naissance. Dans des buts utilitaires ou moraux, les anciens bâtiments sont fréquemment détruits et reconstruits, les formes plastiques des bâtiments sont souvent négligées – par rapport à ceci, le nom du bâtiment tracé sur le panneau semble représenter des valeurs éternelles.

Pourtant, dans le cadre du nationalisme culturel, la gloire de la « culture nationale » doit être manifestée de façon visuelle et tangible. Face à la grande richesse patrimoniale culturelle que possède le monde occidental, les nationalistes culturels chinois se trouvent honteux de la pauvreté du patrimoine dans leur pays. Leur inquiétude sur le rang mondial de la civilisation chinoise touchant le *monde physique* a provoqué la naissance du concept de patrimoine à la chinoise, dit « 文物 *wenwu* » (*matière du wen*), terme désignant en chinois classique l'objet qui porte ou incarne l'ensemble des rites et des institutions, et, dans le contexte du chinois moderne, équivalant à *relique culturelle*<sup>62</sup>. Le concept de patrimoine exprimé par *wenwu* implique un paradoxe.

D'une part, un *wenwu* ne consiste pas en informations (textes et images) transmises d'un objet tangible à un autre, mais il doit être un objet tangible, dont les valeurs dépendent avant tout de son corps matériel. Pour manifester la gloire nationale de façon visuelle et tangible, il faut emprunter les procédés scientifiques, tels que la mécanique structurale, le dessin selon la géométrie descriptive et la perspective, etc., afin de travailler sur le *monde physique*. Les questions sur la proportion, le style artistique, la grammaire architectonique, la technique de construction, etc., ont surgi à l'horizon de la vie intellectuelle ; l'art du *wen* a été dans une large mesure remplacé par « l'art scientifique », surtout dans le système d'éducation de l'art dans la Chine moderne. Grâce à ce mouvement, de nombreux patrimoines architecturaux chinois sont relevés et sauvegardés malgré les destructions qui s'effectuent, parallèlement, pour diverses causes. Si l'architecture et le jardin de Chine traditionnelle peuvent constituer des objets de recherches aujourd'hui, c'est tout d'abord parce que les procédés scientifiques le permettent.

D'autre part, un *wenwu* doit être une « bonne chose », puisqu'il doit représenter la

---

62 Ce mot, avec son sens séculaire qui remonte à l'époque des Printemps et Automnes (722-481 av. J.-C.), désigne l'ensemble des rites et des institutions, ainsi que les objets qui les portent ou les incarnent. – Cf. Comité de rédaction de *Ci hai*, *Ci hai* (《辭海》, *La mer de vocables*), Shanghai, Shanghai cishu chubanshe (Éditions des dictionnaires de Shanghai), 1999, p. 1859. Et, il fut adopté dans le vocabulaire du chinois moderne pour signifier « les objets transmis ou laissés par les générations des époques antérieures et ayant une valeur dans le développement de l'histoire et de la culture » – Cf. Bureau de rédaction de dictionnaires de l'Institut de la linguistique de l'Académie des sciences sociales de Chine (中國社會科學院語言研究所詞典編輯室), *Xiandai hanyu cidian* (《現代漢語詞典》 *Dictionnaire du chinois moderne*), Beijing (Pékin), Shangwu yinshu guan (The Commercial Press), 1996, p. 1319. Le « *wenwu* » est l'appellation la plus officielle pour désigner le patrimoine culturel ou la relique culturelle.

« splendeur cathaienne ». Cela implique une attitude sélective et la perte de la neutralité axiologique contre les propres valeurs de la science. Les patrimoines sont *a priori* divisés en « bons grains » et « ivraies », au nom de la *science* mais, au fond, selon divers goûts personnels ou doctrines idéologiques à des fins morales ou utilitaires. Ce qui est qualifié de « bon » est conservé et, parfois, « perfectionné », alors que ce qui est « mauvais » ou « ordinaire » est dédaigné, laissé de côté, détruit ou simplement rasé. D'ailleurs, depuis l'établissement de la République populaire chinoise en 1949, le critère de « bon grain » change souvent avec les mutations idéologiques et politiques : ce qui était considéré comme « bon grain » hier peut être qualifié d'« ivraie » et détruit aujourd'hui ; l'« ivraie » d'hier qui a été détruite peut être traitée en « bon grain » aujourd'hui et rebâtie en tant que *relique culturelle*.

Les recherches modernes sur le jardin du Jiangnan se trouvent aussi dans un tel paradoxe, qui se manifeste spécifiquement par les problèmes autour de recherches sur le Zhuozhengyuan ainsi que de mesures de protection envers ce jardin âgé de cinq cent ans. Ce paradoxe résulte d'un complexe qui entrecroise les deux héritages de la Chine pré-moderne, c'est-à-dire les deux schémas de l'œuf au plat : le schéma hiérarchique des activités humaines et celui de l'ordre mondial. Dans un certain sens, le nationalisme culturel est bien une métamorphose de ces deux héritages croisés : en dépit des emprunts faits aux procédés scientifiques pour travailler sur le *monde physique*, sa problématique se limite finalement à la *zone morale*, à arguer la supériorité culturelle chinoise dans les activités au sujet du *monde physique* ; cette mentalité fait écho à l'orgueil de la Chine impériale consistant en prétendu « pays du milieu ».

Cette thèse commence donc, dans la Première Partie, par une présentation critique sur le concept de patrimoine dans la Chine moderne et les recherches sur le jardin du Jiangnan sous l'influence du nationalisme culturel chinois. Il s'agit aussi de la tendance orientaliste chez quelques chercheurs occidentaux. L'orientalisme dans ce domaine fait écho au nationalisme culturel chinois, ils partagent tous les deux une fin commune qui consiste en un *essentialisme*, à chercher la sinité *a priori*, c'est-à-dire l'*essence* chinoise, avec peu de considération pour l'*humanité*. Chez les nationalistes culturels chinois comme chez les orientalistes occidentaux, la civilisation chinoise est souvent traitée comme l'opposé de la civilisation occidentale, et celle-là est – implicitement ou explicitement – considérée comme source de nouvelles valeurs qui vont potentiellement renverser le système des valeurs modernes qui se forme et se perfectionne dans le monde occidental depuis la Renaissance et les Lumières. En fait, dans le contexte chinois qui consiste au déterminisme, à l'*incapacité*, aucune conception qui puisse être qualifiée de « valeur » strictement dite n'a été établie ; d'autre part, les vraies valeurs humaines, les valeurs consistant au libre arbitre agissent quand même sur les Chinois, pourtant sans être conceptualisées – le manque de conceptualisation de l'*humanité* et des valeurs est bien la cause qui provoque l'« opposition » des phénomènes culturels en Chine et en Occident.

La Deuxième Partie concerne les caractéristiques physiques du Zhuozhengyuan, y compris une enquête sur son état au XX<sup>e</sup> siècle et une restitution imaginaire relative au XVI<sup>e</sup> siècle. Cette recherche s'appuie sur les résultats des relevés architecturaux effectués depuis les années 1930, les investigations sur place de l'auteur de la thèse, les documents officiels et les

sources textuelles historiques, ainsi que l'*Album du Zhuozhengyuan* par Wen Zhengming – une lecture textuelle et picturale minutieuse de ce dernier est le fondement de la restitution imaginaire du Zhuozhengyuan au XVI<sup>e</sup> siècle, c'est-à-dire le *Zhuozhengyuan initial*.

La Troisième Partie concerne les significations morales du Zhuozhengyuan pour son créateur Wang Xianchen, dont le visage est resté flou jusqu'aux recherches minutieuses dans cette partie sur sa carrière officielle, ses actions, ses intérêts, sa tendance religieuse et philosophique ... Le mécanisme de la transformation des « discours du jardin » en « art du jardin » dans la Chine impériale tardive se manifeste donc par la clarification de toutes ces informations, et une comparaison entre le Zhuozhengyuan et un autre jardin à Suzhou, le *Zizhiyuan* (*Jardin de l'Angélique pourpre*) créé plus de trente ans après la création du Zhuozhengyuan, permet de connaître davantage cette transformation.

La Conclusion est une continuation de la Troisième Partie, mais hors du sujet du Zhuozhengyuan. Il s'agit de l'embarras de la transformation des « discours du jardin » en « art du jardin » et les causes de cet embarras, ainsi que le concept de patrimoine lent à naître : tout ceci s'associe avec la question des conflits entre l'*humanité* non conceptualisée et le monde conceptuel chinois qui consiste au déterminisme représenté par l'*incapacité*. Des comparaisons avec le Quattrocento au sujet de la transformation « de l'art en Art » et les premiers germes du concept de patrimoine permettent de faire ressortir la signification de l'allégorie de l'art du jardin de Chine lequel se caractérise par l'*incapacité*.

# PREMIÈRE PARTIE

## Présentation critique du contexte

### et des recherches sur le jardin du Jiangnan, etc.

Jusqu'ici, dans les recherches sur les jardins de Suzhou ainsi que du Jiangnan, les jardins patrimoniaux sont rarement traités comme objets historiques. La plupart des chercheurs chinois dans ce domaine se donnent au travail de tirer les « lois artistiques » par l'énumération des jardins exemplaires. Il y manque souvent la « distance historique » et ceci provoque des problèmes de protection des jardins patrimoniaux.

Cette tendance résulte d'une mentalité collective des intellectuels chinois modernes, qui peut être résumée en une combinaison paradoxale du nationalisme culturel avec la *science* en tant que moyen. Cette partie est une présentation critique sur cette tendance. Or, tout d'abord, il s'agit de l'enchaînement d'idées du nationalisme culturel ainsi que d'une ambivalence dans le courant réformateur de l'art dans la Chine moderne.

## Chapitre Premier Contexte : le nationalisme culturel et l'art assimilé à la science

### 1. Le « mariage » sino-occidental

En 1902, juste un an après la Révolte des Boxeurs qui a laissé au monde occidental une impression barbare sur la Chine, Liang Qichao<sup>63</sup>, figure des premiers intellectuels chinois alors en exil à Tokyo, a prévu, dans sa « Dissertation panoramique sur l'évolution de la vie intellectuelle chinoise » (〈論中國學術思想變遷之大勢〉), que la Chine, dans l'avenir, reprendrait « le premier rang mondial » dans la vie intellectuelle avec un chauvinisme culturel fanatique :

« D'après les Occidentaux, il y a cinq contrées qui furent à l'origine des civilisations mondiales : le *Zhonghua* [*Pays du Peuple splendide du milieu*, c.-à-d. la Chine]<sup>64</sup>, l'Inde, la Perse<sup>65</sup>,

---

63 Liang Qichao (梁啟超, 1873-1929), disciple de Kang Youwei (cf. *infra* note 82). Après beaucoup de recherches et de réflexions sur les problèmes politique, législatif, économique ainsi que d'histoire des civilisations, surtout après l'échec des Cent jours de réformes, il « déploie une activité inlassable, cherchant, par ses articles de presse, ses pamphlets, ses ouvrages, à galvaniser ses compatriotes, analysant les causes du déclin de la Chine, assimilant et adaptant à la tradition chinoise les idées nouvelles de son époque : évolutionnisme, libéralisme, esprit d'entreprise, vénération de la science ... » (Gernet, Jacques, *op. cit.*, p. 559) ; penseur et pamphlétaire plein de passion patriotique et de nouvelles conceptions, il a témoigné ou, dans plupart des cas, impulsé presque tous les courants intellectuels chinois de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle au premier quart du XX<sup>e</sup> siècle. En outre, il a eu une grande influence sur son fils aîné Liang Sicheng (cf. *infra* note 144), fondateur des recherches sur l'architecture chinoise.

64 Généralement, le mot « Chine » est pris comme équivalent à « *Zhonghua* » (中華) ou « *Zhongguo* » (中國) ; et pourtant, ce nom issu du mot sanscrit *Cina* n'est pas le nom préféré des Chinois pour appeler leur pays. Avec la conception de l'ordre mondial homocentrique, l'œuf au plat dit *Sous-le-ciel*, aux époques dynastiques, la Chine impériale n'avait pas de nom de pays

l'Égypte et le Mexique<sup>66</sup>. Mais ayant perdu leurs indépendances nationales, les quatre dernières sont déjà mortes. [...] Seul notre *Zhonghua* [la Chine], s'accroît toujours et se dresse sans cesse jusqu'à aujourd'hui, et, désormais, il va être le confluent de tous les courants et être refondu [en recueillant tous les achèvements culturels]. Ah ! Quelle est belle notre patrie ! Ah ! Quelle est grandiose notre nation ! [...]

« [...] Comment les barbares habitant dans les régions montagneuses ou sur les îles étroites peuvent-ils songer à la splendeur d'une évolution de la vie intellectuelle développée par cette grande nation dans ce beau pays ! Projetons une vue panoramique sur l'histoire mondiale : nous *Zhonghua* [*Peuple splendide du milieu*, c.-à-d. les Chinois] avons toujours occupé le premier rang mondial dans la vie intellectuelle dans l'antiquité (en Occident, il y avait alors des sages grecs tels que Socrate, Aristote, etc., qui ne pouvaient pourtant égaler nos maîtres avant la dynastie Qin<sup>67</sup>) et au Moyen Âge (chez nous, la vie intellectuelle a plus ou moins décliné à cette époque, toutefois, c'était encore pire dans l'Europe de l'âge sombre, où il n'y avait rien d'autre que le christianisme et le Code de Justinien ; et quant aux autres pays, rien n'y mérite attention) ; mais, quant aux temps modernes, j'ai honte de nos fruits intellectuels par rapport à ceux des Occidentaux. Toutefois, regardons l'avenir : nous ne sommes pas dans une impasse. Comment peut-on nier la potentialité qu'a notre nation grandiose pour reprendre dans les domaines intellectuels le premier rang

---

ou de nation mais uniquement les noms des dynasties, tels que « Qin » ou « Han », « Ming » ou « Qing ». Ce fut à l'aube du XX<sup>e</sup> siècle que les intellectuels chinois s'engageaient dans le choix d'un nom pour leur patrie ou leur nation. Quelques uns, surtout les républicains antimandchous tel que Zhang Binglin (章炳麟, 1868-1936, dit Zhang Taiyan 章太炎), en suivant l'habitude japonaise contemporaine, préféraient « *Zhina* » (支那), translittération chinoise de *Cina* apparue dans des ouvrages canoniques bouddhiques du Moyen Âge ; cependant, Liang Qichao s'opposait à ce nom « supposé par les étrangers » et proposait en 1901 dans sa dissertation « L'introduction de l'histoire chinoise » (〈中國史敘論〉) que la Chine s'appelât officiellement « *Zhongguo* » (*Pays du milieu*) ou « *Zhonghua* » (*Peuple splendide du milieu*), les appellations choisies des termes anciens, qui impliquent avec le mot « 中 *zhong* » (*milieu*) une supériorité prétendue sur les autres pays. – Cf. LIANG Qichao (梁啟超), *Yinbing shi quanji* (《飲冰室全集》, *Œuvres complètes de la Chambre du boire de glace*), Shanghai, Chung Hwa Book Company, 1916, étui 3, tome 29, feuille 2. Aux époques impériales, ces termes servaient d'appellations habituelles, désignant les territoires autour de la capitale impériale et, par extension, les territoires sous le règne direct de l'empereur, ainsi que le peuple sur ces territoires ; employés en tant qu'auto-appellation des Chinois spécifiquement à l'égard des « *Yi* » (*barbares*), ils n'avaient jamais servi de noms propres ; et ce fut ainsi jusqu'en 1912, moment où fut établi le *Zhonghua minguo* (la République de Chine), que « *Zhongguo* » ou « *Zhonghua* » furent choisis pour nom officiel du pays ou de la nation. Au moment où Liang Qichao écrivit ce texte, les préférences différentes entre les expressions « *Zhonghua* » et « *Zhongguo* » et l'expression « 支那 *Zhina* » (*Chine*) impliquaient les diverses tendances politiques (monarchiste ou républicaine, réformiste ou révolutionnaire) ainsi que les diverses compréhensions du nationalisme – dans l'ensemble, les monarchistes-réformistes, tels que Kang Youwei et Liang Qichao, employaient « *Zhongguo* » et « *Zhonghua* » pour couvrir tous les territoires et tous les peuples sous le règne de l'Empire Qing des Mandchous ; les républicains-révolutionnaires, tel que Zhang Binglin, préféraient « *Zhina* » pour mettre en relief la race chinoise, tendant à exclure les peuples non-chinois ainsi que leurs territoires, notamment les Mandchous et la Mandchourie. Ici, la traduction respecte l'expression préférée par Liang Qichao.

65 « La Perse » désigne ici en fait la Mésopotamie, que Liang Qichao remplace par la « Perse » pour cause de popularité.

66 « Le Mexique » désigne ici en fait la civilisation de Maya, que Liang Qichao remplace par « Mexique » pour cause de popularité.

67 La dynastie Qin, de 221 à 206 av. J.-C.

mondial le plus honorable, puisque nos ancêtres l'ont occupé jadis ? [...] »

西人稱世界文明之祖國有五，曰中華，曰印度，曰安息，曰埃及，曰墨西哥。然彼四地者，其國亡，其文明與之俱亡。[……]而我中華者，屹然獨立，繼繼繩繩，增長光大，以迄今日。此後且將匯萬流而劑之，合一爐而冶之。於戲！美哉我國！於戲！偉大哉我國民！[……]

[……]此至美之國，至偉大之國民，其學術思想所磅礴鬱積，又豈彼崎嶇山谷中之獷族、生息彈丸上之島夷所能夢見者。故合世界史通觀之，上世史時代之學術思想，我中華第一也（泰西雖有希臘梭格拉底、亞里士多德諸賢，然安能及我先秦諸子？）；中世史時代之學術思想，我中華第一也（中世史時代，我國之學術思想雖稍衰，然歐洲更甚；歐洲所得者惟基督教及羅馬法耳，自餘則暗無天日；歐洲以外更不必論）；惟近世史時代，則相形之下，吾汗顏矣。雖然，近世史之前途，未有艾也。又安見此偉大國民不能恢復乃祖乃宗所處最高尚最榮譽之位置，而更執牛耳於全世界之學術思想界者？[……]<sup>68</sup>

– Il a peint une image de l'âge d'or de la civilisation chinoise ou, autrement dit, une image du « Cathay », qui était, prétend-il, toujours supérieur à la civilisation occidentale ainsi qu'aux autres avant les temps modernes : les maîtres penseurs chinois entre les VI<sup>e</sup> et III<sup>e</sup> siècles av. J.-C. ont été dotés d'une supériorité prétendue sur les philosophes grecs alors que l'Europe médiévale a été qualifiée « sombre » (« 暗無天日 ») et « encore pire » que la Chine médiévale ; et quant aux autres civilisations et aux « barbares », ils furent considérés comme « morts » et nuls. Et puis, il a évoqué l'infériorité de la Chine par rapport à l'Occident aux temps modernes, semblant vouloir provoquer de la honte au cœur de ses compatriotes – la reconnaissance de l'« infériorité momentanée » était une stratégie en vue d'inciter un chauvinisme plus fanatique, qu'il veut orienter vers la « reprise » du « premier rang mondial le plus honorable » (c.-à-d. l'hégémonie culturelle dans le monde entier) dans les activités intellectuelles par le peuple « *Zhonghua* », *Peuple splendide du milieu*. Il a appliqué ici une « logique » qui constitue le fondement de divers raisonnements des nationalistes culturels, fanatiques comme modérés : l'*avenir* est déterminé par le *passé*. C'est une « logique » ambitieuse consistant au déterminisme, laquelle est établie en vue de déterminer l'*avenir* de tous – les Chinois, les Occidentaux, les peuples habitant dans les contrées des premières civilisations, les « barbares », etc. – en conséquence, pour un avenir splendide, il faut avoir eu un passé splendide. La démonstration de la supériorité chinoise aux époques anciennes ou, autrement dit, une « supériorité cathaienne », est donc la tâche primordiale des nationalistes culturels chinois.

Pourtant, même si nous admettons le déterminisme, pourquoi ce n'est pas le *présent* qui détermine l'*avenir*, et, pourquoi n'y a-t-il qu'une formule à l'exclusion de toute autre, telle que « l'*avenir* est juste le contraire du *passé* ou du *présent* » ? Tout ceci n'est pas ce à quoi réfléchissent Liang Qichao et d'autres nationalistes culturels. La formule « l'*avenir* est déterminé par le *passé* » est souvent une « logique implicite » et n'a guère été explicitée par les nationalistes culturels – il est tellement illogique de la déclarer en tant que logique. Elle est implicitement préférée par les nationalistes culturels seulement parce qu'elle est conforme à leur aspiration. Le nationalisme culturel est une idéologie ou une pseudo-religion : il peut être appelé « religion » parce que son raisonnement ne s'appuie pas sur la raison mais sur une foi, une

68 LIANG Qichao (梁啟超), *op. cit. supra* note 64, étui 2, tome 19, feuille 1.

métamorphose du culte ancestral qui assume depuis toujours le rôle de la « foi finale » des Chinois ; il est « pseudo » parce que cette foi ne s'oriente point vers les questions transcendantes mais vers un but profane et utilitaire – la cause en est l'inertie de la pensée traditionnelle chinoise, confucianiste comme taoïste.

Néanmoins, il existe une différence entre le nationalisme culturel de la Chine moderne et la pensée traditionnelle chinoise. Jadis, isolés en Extrême-Orient avec peu de contact avec les autres civilisations, notamment, la civilisation occidentale, les Chinois pouvaient se contenter de leur hégémonie culturelle prétendue ou réelle sans soucis ; et maintenant, l'inquiétude sur l'indépendance nationale et la rivalité internationale constituent une nouveauté qui fait que le nationalisme culturel se différencie de la pensée traditionnelle chinoise. Le nationalisme est un courant provenant de l'Europe du XIX<sup>e</sup> siècle et il arriva à son apogée dans le monde entier à la veille de la Première guerre mondiale. Pour la majorité des Chinois, le concept « nation » restait une nouveauté au début du XX<sup>e</sup> siècle. Les premiers intellectuels, tel que Liang Qichao, ne l'ont connu qu'en exil à l'étranger après l'échec de leur projet réformiste en 1898. Tout comme la plupart des nationalismes des autres pays non-occidentaux en tant que réaction à la colonisation, le nationalisme chinois est une conjonction paradoxale de l'occidentalisation en tant que moyen et de la contre-occidentalisation en tant que but. Le questionnement est donc focalisé sur l'attitude à l'égard de la civilisation occidentale : refus ou embrassement ; s'il faut lui emprunter quelque chose, qu'est-ce qu'il faut emprunter et dans quelle mesure ... ? Pour un nationaliste au sens général, l'identité culturelle nationale ne constitue peut-être pas un problème épineux, parce qu'une nation indépendante et puissante ou, voire même, l'hégémonie nationale politique et militaire, sont pour lui les buts primordiaux et, pour ceci, tout les autres buts peuvent être abandonnés ; et pourtant, pour un nationaliste culturel, qui considère l'identité culturelle et la prospérité de sa « propre » culture comme son but final, le paradoxe entre le moyen et le but devient complexe : qu'est-ce que le *mien* et le *sien* ? Si les emprunts au *sien* sont indispensables pour la prospérité du *mien*, comment puis-je confirmer que le *mien* mêlé du *sien* reste ce que l'on entend par le *mien* ? Si ces emprunts assimilent le *mien* au *sien*, qu'est-ce que veut dire « la prospérité du *mien* » ?

Pour chercher une solution, Liang Qichao a dans le même article établi une pseudo-symétrie sino-occidentale et a prévu un « mariage » entre eux :

« La loi biologique : la race s'améliore par des croisements. [...] Sans doute que cette loi est également valable pour d'autres choses. Il y a eu sur la Terre cinq premières civilisations. Distantes géographiquement l'une de l'autre, elles ne sont pas rentrées en communication, à l'exception des civilisations égyptienne et persane [c.-à-d. mésopotamienne] plus proches dans l'espace et dans le temps – ces deux se sont rencontrées à travers la Méditerranée, et, donc, donnèrent naissance à la civilisation européenne dont le rayonnement éclaire toute la Terre. Et puis, les civilisations européenne et asiatique se sont croisées après les invasions arabes et les croisades ; ainsi les phénomènes splendides [c.-à-d. la civilisation occidentale moderne] qui ont ébranlé le monde entier se sont-ils formés. Tout ceci témoigne de cette loi. Et quant à notre *Zhonghua*, les civilisations méridionale et septentrionale [de Chine]<sup>69</sup> entrèrent en contact à

---

69 D'après le contexte de Liang Qichao, la « civilisation méridionale » veut dire la culture des principautés méridionales avant



l'époque des Royaumes combattants<sup>70</sup>, et, par la suite, au Moyen Âge, les fruits de la vie intellectuelle ont donc rayonné. Aujourd'hui, notre planète ressemble à un quartier où tous les pays sont voisins. Les peuples demeurant en Égypte, en Perse, en Inde et au Mexique, sont en contact avec les Européens ; néanmoins, ceux-là ne sont pas capables de créer de nouveauté, car leurs civilisations sont déjà mortes. En somme, seulement deux grandes civilisations subsistent de nos jours sur la Terre : la première est la civilisation occidentale, c'est-à-dire l'Europe et les États-Unis, la seconde la civilisation extrême-orientale, c'est-à-dire *Zhonghua*. Le XX<sup>e</sup> siècle sera le temps du mariage de ces deux civilisations. J'espère que mes compatriotes feront une cérémonie nuptiale, en disposant l'illumination et le festin, en attendant devant la porte la voiture qui porte la jeune mariée, et en s'inclinant respectueusement devant elle – elle est bien la beauté occidentale, qui devra certainement accoucher pour nous de tels enfants qui rendent prospère notre race. »

生理學之公例，凡兩異性相合者，其所得結果必加良。[……]此例殆推諸各種事物而皆同者也。大地文明祖國凡五，各遼遠隔絕不相溝通。惟埃及、安息，藉地中海之力，兩文明相遇，遂產出歐洲之文明，光耀大地焉。其後阿剌伯人西漸，十字軍東征，歐亞文明再交媾一度，乃成近世震天鑠地之現象。皆此公例之明驗也。我中華，當戰國之時，南北兩文明初相接觸，而中世之學術思想放大光明。今則全球若比鄰矣。埃及、安息、印度、墨西哥四祖國，其文明皆已滅，故雖與歐人交而不能生新現象。蓋大地今日只有兩文明，一泰西文明，歐美是也，二泰東文明，中華是也。二十世紀則兩文明結婚之時代也。吾欲我同胞張燈置酒，迓輪俟門，三揖三讓，以行親迎之大典。彼西方美人，必能為我家育寧馨兒以亢我宗也。<sup>71</sup>

« La loi biologique » a été prise par Liang Qichao comme fondement « scientifique » de son « raisonnement », qui est en fait une comparaison pour renforcer son argument concernant l'avantage résultant des « croisements » entre les civilisations différentes.

Ayant cité les exemples des « croisements » entre les civilisations égyptienne et mésopotamienne et du croisement entre les civilisations européenne et asiatique, soudain, il a remarqué la mort des quatre premières civilisations ainsi que la subsistance de deux seules civilisations, l'Occident et l'Extrême-Orient. Celui-ci est dans son vocabulaire synonyme de *Zhonghua*, c'est-à-dire la Chine. Donc, dans le schéma de l'Extrême-Orient donné par Liang Qichao, la Chine est le représentant unique de la civilisation extrême-orientale, et le Japon, la Corée, le Viêt-Nam ainsi que l'Inde et l'Asie du Sud-est ont été simplement négligés, car, d'après lui implicitement, les pays civilisés mais qui devinrent des colonies occidentales (telle que l'Inde en tant que colonie anglaise) ont perdu leur civilisation puisqu'ils ont perdu leur indépendance nationale, et les anciens pays tributaires de la Chine qui n'avaient alors pas d'indépendance nationale (tels que la Corée en tant que vassal du Japon et le Viêt-Nam en tant

---

la dynastie Qin, telles que les principautés du Chu, du Song, du Cai, etc., laquelle peut être représentée par le taoïsme et la pensée concernant l'immortalité ; la « civilisation septentrionale » veut dire la culture des principautés septentrionales, telles que les principautés du Qi, du Lu, du Jin, etc., laquelle peut être représentée par le confucianisme.

70 Période des Royaumes combattants, de 403 à 221 av. J.-C.

71 LIANG Qichao (梁啟超), *op. cit. supra* note 64, étui 2, tome 19, feuilles 3-4.

que colonie française) ainsi que d'autres colonies en Asie du Sud-est, tous ces pays étaient d'autant moins qualifiés à être touchés par les questions de civilisations qu'ils étaient prétendus « moins ou non civilisés » – quant à la civilisation japonaise, elle était (et est) *a priori* considérée par Liang Qichao (ainsi que beaucoup de Chinois) comme une dérivation de la civilisation chinoise ou, au plus, un croisement entre les civilisations chinoise et occidentale depuis la restauration de Meiji en 1868.

La civilisation chinoise a donc été dotée par lui de l'« unicité » mondiale ou, du moins, en Extrême-Orient : l'unique civilisation vivante parmi les cinq premières civilisations dont les quatre autres sont « mortes », l'unique civilisation n'ayant pas été annexée par la civilisation occidentale en Extrême-Orient, et, l'unique civilisation en tant que rivale de la civilisation occidentale dans le monde entier. Pour la dernière unicité, c'est plus ou moins surprenant si nous nous souvenons de l'image chinoise tristement célèbre après la Révolte des Boxeurs. Mais, d'après le schéma traditionnel concernant l'ordre mondial, c'est-à-dire l'œuf au plat homocentrique, l'unicité prétendue servait depuis toujours de soutien psychologique à l'orgueil des Chinois, qui se considéraient comme peuple du milieu sous le Ciel. Face à la supériorité occidentale moderne, politiquement comme conceptuellement, cette structure homocentrique ne pouvait plus être gardée et a été, conceptuellement chez Liang Qichao comme chez d'autres nationalistes culturels, remplacée par une structure duo centrique dans laquelle la Chine pouvait jouir encore d'une « unicité », l'unique rivale de l'Occident en tant que l'un des deux centres mondiaux, c'est-à-dire, d'une hégémonie partagée avec l'Occident. Évidemment, cette pseudo-symétrie sino-occidentale est gonflée de l'orgueil chinois, l'héritage de l'Empire céleste ; et pourtant, c'était déjà faire « preuve d'humilité » par rapport à l'obstination et l'ignorance des mégalomanes dans la cour impériale de la dynastie Qing qui ont provoqué la catastrophe honteuse de la Révolte des Boxeurs. D'autre part, la multiple « unicité » trouvée ou, plutôt, forgée par Liang Qichao pouvait servir de dédommagement psychologique à la perte de la qualification de « l'unique peuple civilisé », et ce dédommagement pouvait, pour Liang Qichao lui-même comme pour ses compatriotes, plus ou moins adoucir la crise mentale à l'égard des emprunts à l'Occident.

Avec la loi « scientifique » concernant le croisement ainsi que la multiple « unicité » et la « symétrie » forgées, Liang Qichao a donc proposé le « mariage » sino-occidental afin de prouver la légitimité des emprunts à l'Occident. Dans ce « mariage », Liang Qichao assigna à la Chine le rôle du « mari » et à l'Occident le rôle de la « jeune mariée » qui devrait accoucher pour la Chine – son « époux » – des « enfants » qui rendraient prospère la race chinoise. Dans un contexte patriarcal, une telle distribution des rôles pouvait dans une large mesure satisfaire la vanité des Chinois et, donc, atténuer leur résistance contre la civilisation occidentale.

Au fond, le prétendu « mariage » n'est qu'une comparaison littéraire. Cela peut être considéré comme une stratégie psychologique, une « gymnastique mentale » qui peut sans doute adoucir la crise mentale mais ne peut guère résoudre les problèmes actuels résultant du paradoxe entre le moyen et le but du nationalisme culturel. Il s'agit notamment des questions sur la sélection à l'égard de la civilisation chinoise comme de la civilisation occidentale : qu'est-ce qui représente la civilisation chinoise parmi les patrimoines chinois ? Quelle est l'essence de la civilisation chinoise ? Qu'est-ce qui peut être abandonné parmi les patrimoines

chinois ? Qu'est-ce qui peut être emprunté à l'Occident ? Qu'est-ce qui est le « bon » ou le « mauvais » de la civilisation occidentale ? ...

Depuis lors, suite à une telle série de questions, divers nationalistes culturels ont ébauché de nombreux projets de « mariage » très différents ; et pourtant, tous ces projets ne peuvent pas résoudre la crise de l'identité culturelle nationale. La question reste ; suivant le contexte de cette comparaison, la question peut être formulée comme ceci : comment peut-on assurer que les « enfants » de ces croisements ne portent pas le nom maternel mais le nom paternel, si la Chine ancienne y assume le rôle du père ? C'est pourquoi, même parmi les nationalistes culturels chinois, il y a des nuances différentes : quelques uns sont plus conservateurs, parfois, plus fondamentalistes et, voire même, hystériques, tandis que d'autres sont, à leurs yeux, plus modernistes et trop occidentalistes ; et parmi ceux-ci, quelques uns tiennent compte de l'emprunt des formes en conservant les idées anciennes, tandis que d'autres préfèrent plutôt l'emprunt des idées en conservant les formes anciennes ... et, en ce qui concerne la compréhension de l'essence chinoise, y a-t-il aussi de nombreuses divergences.

Il est impossible de présenter les divers courants du nationalisme culturel chinois dans cette thèse ; or, les mots de la « Dissertation panoramique sur l'évolution de la vie intellectuelle chinoise » de Liang Qichao cités ci-dessus peuvent montrer le paradoxe qui existe chez presque tous les nationalistes culturels chinois. En somme, l'absorption de la civilisation occidentale est toujours le sujet le plus important de la vie intellectuelle dans la Chine moderne tandis que, chez les nationalistes culturels chinois, ce sujet s'accompagne parallèlement d'un autre sujet qui est pour eux également important, c'est-à-dire le maintien de l'identité culturelle chinoise en même temps que l'occidentalisation inévitable : afin de maintenir l'identité culturelle chinoise face aux vagues de la colonisation, de la modernisation et de la globalisation, il faut emprunter des moyens et des idées à l'Occident ; pour faire cet emprunt à l'Occident, il faut abandonner ou jeter de nombreux patrimoines (matériels comme immatériels) appartenant à leur « propre » culture ; afin de juger les éléments « dispensables » ou « indispensables » dans leur « propre » culture, il faut recourir à des « analyses scientifiques », encore des nouveautés occidentales ... – une complexité sans fin donc.<sup>72</sup>

## 2. L'art assimilé à la science

La rupture de la conception de l'art dans la Chine moderne – l'art lié au *wen* (écriture/écrit) remplacé par l'art du dessin, l'art consistant à représenter la nature – est arrivée juste dans un tel contexte nationaliste culturel ; dans une certaine mesure, elle fut provoquée plutôt par le nationalisme culturel que par l'intérêt pour le *monde physique*.

L'art dans la conception chinoise, c'est-à-dire l'art du lettré, se lie au *wen* (écriture/écrit) et consiste en récréation, habituellement sans tenir compte du *monde physique*.

---

72 Un article de Luo Zhitian (羅志田) reflète cette complexité entre la *science* et la culture « nationale » chinoise dans les années 1920-1930. – Cf. LUO Zhitian (羅志田), « “Mr. Science’s” Turn towards National Studies and History: An Example of “Science” as Seen by Chinese during the May Fourth Period » (〈走向國學與史學的“賽先生”——五四前後中國人心目中的“科學”一例〉), *Modern Chinese History Studies* (《近代史研究》), Beijing (Pékin), Zhongguo shekeyuan jindaishi yanjiusuo (Institut de l'histoire moderne de l'Académie des sciences sociales de Chine), 2000, n° 3, p. 59-94.

Les Chinois ont connu l'art pictural occidental, qui se caractérisait alors par la représentation scientifique entre les XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, par l'intermédiaire des missionnaires jésuites ; et pourtant, dans l'ensemble, son influence se limitait à l'art de la cour impériale et à l'art vulgaire ; exemples : les trompes d'œil dans la Cité Interdite à Pékin<sup>73</sup> et les « estampes de nouvel an dans le style occidental » (« 洋風年畫 ») à Suzhou<sup>74</sup> – tout ceci avait recours à la perspective qui caractérisait, aux yeux des Chinois d'alors, l'art pictural occidental. Cependant, ces genres d'art pictural étaient alors regardés comme étrangers provoquant un certain goût pour l'exotisme mais ils n'ont guère été sérieusement traités ou étudiés. Par exemple, pour les Chinois d'alors, les « estampes de nouvel an dans le style occidental » ne possédaient aucune valeur « artistique », seulement des valeurs pratiques : la célébration du nouvel an – naturellement, après la fête du nouvel an, ces estampes étaient bonnes à jeter. C'est pourquoi actuellement, ces estampes ne peuvent être trouvées qu'au Japon – seuls les Japonais les chérissaient en tant que produits importés précieux.<sup>75</sup>

Mais l'attitude des Chinois à l'égard de l'art pictural occidental commence à changer à partir du milieu du XIX<sup>e</sup> siècle.

En hiver 1867, Wang Tao (王韜, 1828-1897), lettré natif de Suzhou, alors criminel recherché par les autorités de la dynastie Qing à cause de sa correspondance avec les révoltés Taiping et protégé par le Royaume-Uni, partit d'Hongkong pour l'Écosse sur l'invitation du sinologue écossais James Legge (1815-1897) afin de l'aider à traduire les classiques chinois. Au printemps 1868, il arriva à Paris et visita le Louvre – là, il a accordé de l'attention à l'art pictural occidental et il l'a commenté dans ses *Mémoires illustrés de mes voyages* (publié en 1890) :

« L'ingéniosité de la peinture occidentale consiste à faire ressembler l'image à l'objet : la *vraisemblance du corps* revêt une grande importance alors que la *vraisemblance de l'air* est négligée. Leurs œuvres picturales sont ingénieuses et minutieuses, peu ou prou analogues à des *peintures académiques*<sup>76</sup> de la dynastie Song du Nord [960-1127]. Les personnages ainsi que les pavillons et les terrasses, tout est en relief et vraisemblable. Or, depuis toujours, quand il s'agit du critère de la peinture, même nos peintres reconnaissent que c'est plus

73 Cf. NIE Hui (聶卉), « **Qing gong tongjingxian fa hua tanxi** » (〈清宮通景綫法畫探析〉), « An Analysis of the *Tongjingxian* ("line of perspective") Technique of Painting in the Qing Palace Ateliers », *Gugong bowuyuan yuankan* (《故宮博物院院刊》), *Palace Museum Journal*, 2005, n°1, p. 41-157.

74 Cf. Wang Cheng-hua (王正華), « Reshaping Suzhou: Political Power, Cultural Consumption, and the Making of Local Sites in the Cityscapes of the Qianlong Period » (〈乾隆朝蘇州城市圖像：政治權力、文化消費與地景塑造〉), *Bulletin of the Institute of Modern History Academia Sinica* (《中央研究院近代史研究所集刊》), vol. 50, Special Issue: *Society and Everyday Life in Late Imperial China*, 2005, p. 115-184.

75 Cf. *ibid.*

76 La *peinture académique* ou le *style académique* doit son nom à l'institution *Académie de peinture* (翰林圖畫院) à l'époque Song (960-1279), qui fut élaborée vers 1000 et a connu son âge d'or à partir du milieu du XI<sup>e</sup> siècle. L'*Académie de peinture* de Song sélectionnait les peintres professionnels ; aussi en formait-elle. Elle servait la cour impériale et, qualifié « 工gong » (*ingénieux*), le *style académique* tendait à la représentation mécanique des choses. – Cf. XU Shucheng (徐書城), *Song dai huihua shi* (《宋代繪畫史》), *Histoire de la peinture de l'époque Song*, Beijing (Pékin), Renmin meishu chubanshe (Éditions populaires des beaux-arts), 2000, p. 124-139.

difficile de relever le *vrai* que de forger le *faux* ; alors, la peinture occidentale est quand même considérable. »

西國畫理以肖物爲工，貴形似而不貴神似，其工細刻畫處略如北宋苑本，人物樓臺，遙視之，悉堆垛凸起，與真逼肖。顧歷來畫家品評繪事高下者，率謂構虛易而徵實難，則西國畫亦未可輕視也。<sup>77</sup>

La *vraisemblance*, dite « 似 *si* » (*ressembler/ressemblant*) ou « 真 *zhen* » (*vrai, réel, véritable*), est un concept indispensable de l'art pictural traditionnel chinois.<sup>78</sup> La théorie picturale chinoise différencie le *shensi* (神似, *vraisemblance de l'air*, c.-à-d. *vraisemblance morale*) du *xingsi* (形似, *vraisemblance du corps*, c.-à-d. *vraisemblance physique*), et classe ce dernier dans une catégorie inférieure. Quand Wang Tao dit que « la *vraisemblance du corps* revêt une grande importance alors que la *vraisemblance de l'air* est négligée » par l'art pictural occidental, cela implique un certain mépris.

Néanmoins, la *vraisemblance physique* des peintures du Louvre lui a quand même laissé une forte impression. Il cite le critère traditionnel proposé par les peintres chinois : c'est plus difficile de relever le *vrai* (實) que de forger le *faux* (虛). Originellement, cette proposition, qui résume une fable de *Han Fei zi* (《韓非子》, *Maître Han Fei*, achevé par Han Fei à la veille de la première unification de la Chine par le Royaume Qin en 221 av. J.-C.), veut dire que c'est plus difficile de peindre les êtres existants et connus par tous (tels que les animaux) que de forger les êtres inexistantes que personne n'a vus (tel que le fantôme) ;<sup>79</sup> et pourtant, dans le contexte du discours de Wang Tao, le *vrai* désigne l'objet tel qu'il est et le *faux* veut dire image illusoire et déformée par rapport à l'objet tel qu'il est : « relever le *vrai* » implique des études sur les caractéristiques physiques de l'objet alors que « forger le *faux* » consiste à saisir subjectivement la « mine » et les « manières » de l'objet sans tenir compte de ses caractéristiques physiques par les procédés mécaniques. Ayant recours à l'ambiguïté de cette proposition traditionnelle, Wang Tao manifeste un respect modéré à l'égard de la peinture occidentale : « alors, la peinture occidentale est quand même considérable. » Le mépris implicite et le respect modéré

---

77 WANG Tao (王韜), *Manyou suilu tuji* (《漫遊隨錄圖記》, *Mémoires illustrés de mes voyages*), ponctué et confronté par WANG Jiaju (王稼句), Jinan, Shandong huabao chubanshe (Éditions des revues illustrées du Shandong), 2004, (éditions originales : Shanghai, Dianshizhai 點石齋, 1890, etc.), p. 72.

78 Le mot « *vraisemblance* » employé en tant qu'équivalent au terme « 似 *si* » ou « 真 *zhen* » en chinois est mis en italique.

79 Le texte original de *Han Fei zi* :

« Quelqu'un fait de la peinture pour le Roi du Qi. Celui-ci demande : « Quel thème est le plus difficile pour la peinture ? »

« Le peintre dit : « Le chien et le cheval. »

« « Mais le plus facile ? »

« « Le fantôme. Car le chien et le cheval sont vus jour et nuit et sont connus par tout le monde, et nous ne pouvons pas les confondre [dans nos œuvres] – c'est donc difficile [de peindre le chien et le cheval] ; le fantôme n'a pas de corps et est invisible, c'est donc facile [de peindre le fantôme]. » »

客有爲齊王畫者，齊王問曰：“畫孰最難者？”曰：“犬馬最難。”“孰易者？”曰：“鬼魅最易。夫犬馬，人所知也，旦暮罄於前，不可類之，故難。鬼魅無形者，不罄於前，故易之也。”

– WANG Xianshen (王先慎), *Han Fei zi jijie* (《韓非子集解》, *Annotations compilées de « Maître Han Fei »*), ponctué et confronté par ZHONG Zhe (鍾哲), Beijing (Pékin), Chung Hwa Book Company, 1998, (édition originale : Changsha, 1896), p. 270-271.

coexistent, cette contradiction implique une certaine logique : comme la peinture occidentale consiste en *vraisemblance physique* et néglige la *vraisemblance morale*, elle est sûrement inférieure à la peinture chinoise ; mais celle-là reste considérable puisque la *vraisemblance physique* n'a pas été exclue par la tradition de l'art pictural chinois (telles que les *peintures académiques*) et est plus difficile à réaliser d'après la proposition ancienne chinoise.

Malgré son mépris et son respect à l'égard de la peinture occidentale, dans l'ensemble, celle-ci n'a pas réellement incité son intérêt. Dans toutes ses *Mémoires illustrés de mes voyages*, l'étendue de son texte sur ce sujet est limitée à 154 mots (caractères) ; il n'a évoqué aucune peinture en particulier ni aucun nom de peintre. Toutefois, même ces mots révèlent que c'était juste la *vraisemblance* (la *vraisemblance physique*) qui était considérée par les Chinois comme caractéristique primordiale de l'art pictural occidental. Après Wang Tao, pendant une période assez longue, ni la diversité des compositions ni l'exubérance inventive des images qui sont présentées dans les œuvres picturales à partir de la Renaissance n'auront touché la sensibilité des Chinois qui accordaient de l'attention à l'art pictural occidental : l'art serait détaché du *wen* (*écrit/écriture*) mais rattaché à la *science*.

En 1894-1895, Song Yure<sup>80</sup>, fonctionnaire-lettré envoyé en Europe par le gouvernement Qing, est le premier parmi les Chinois à avoir constaté le rapport entre l'art et la science, malgré l'absence de ces deux concepts dans son discours :

« Les Européens ont de nombreux livres fournis de *tupū* [*dessins catalogués*, c.-à-d. atlas et illustrations], d'où ils peuvent acquérir une précision de mesure et des connaissances exactes sur les matières étrangères. Dans les universités, les écoles des techniques possèdent tous les types d'instruments, les écoles navales conservent des prototypes de mécaniques et de navires de guerre. Les musées, situés dans les grandes villes et les ports maritimes importants, favorisent les chercheurs et les visiteurs par des expositions de *fanxing* [*modèles*, c.-à-d. prototypes, maquettes, spécimens, exemplaires, etc.]. Les études prospèrent de jour en jour, et on peut attribuer cela notamment aux *dessins catalogués* complétés et expliqués par les instruments et les *modèles*. »

歐人無書不有圖譜，故辨於測算分數甚明，而考於方域物質甚審。太學工藝院凡製造儀器畢齊。水師學堂有兵輪器械小式。博物院於各國名都、緊要海口，皆有範型，以資學者遊人考鏡。學業日興，圖譜之力為多，而儀器範型以相輔。

81

Les *dessins catalogués* (atlas et illustrations) ainsi que les instruments et les *modèles* (prototype, maquette, spécimen, etc.), moyens de représentation de la nature, sont considérés par Song

---

80 Song Yuren (宋育仁, 1857-1931), lettré et fonctionnaire. En 1894, il fut nommé ministre-conseiller au Royaume-Uni, en France, en Italie et en Belgique. En profitant de cette mission, il a pu observer les mœurs, les phénomènes sociaux, les institutions et la vie politique de l'Europe. Après la guerre sino-japonaise en 1894-1895, il retourna en Chine et devint partisan du projet réformiste de 1898. – Cf. CHEN Xulu (陳旭麓), FANG Shiming (方詩銘), WEI Jianyou (魏建猷), éd., *Zhongguo jindaishi cidian* (《中國近代史詞典》, *Dictionnaire de l'histoire moderne chinoise*), Shanghai, Shanghai cishu chubanshe (Éditions des dictionnaires de Shanghai), 1982, p. 363.

81 SONG Yuren (宋育仁), *Taixi geguo caifeng ji* (《泰西各國采風記》, *Les mœurs et les institutions de divers pays occidentaux*), in WANG Xiqi (王錫祺), comp., *Xiao fanghu zhai yudi congchao zai bubian* (《小方壺齋輿地叢鈔再補編》, *Collection d'ouvrages géographiques de Xiao fanghu zhai, deuxième complément*), Shanghai, Shanghai zhuyi tang, 1897, étui 11, feuille 19.

Yuren comme la cause des prospérités des « études ». Nous pouvons arguer que ce qu'il a constaté ne concerne pas ce que l'on entend par *beaux-arts* en Europe à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle ; et pourtant, si nous nous souvenons du concept d'*art du dessin* à la Renaissance, nous pouvons affirmer que ce fonctionnaire-lettré a bien touché les questions de l'art occidental avec une forte perspicacité – il a constaté une solidarité entre les « dessins » (qui représentent l'art) et les « études » (qui représentent la science) : les « dessins » rendent prospères les « études ». Cela implique une rupture potentielle : jadis, le *wen* (*écriture/écrit*) était pris par les Chinois pour outil omnipotent à l'égard de toutes activités intellectuelles (les « études »), et maintenant, le dessin est mis en relief.

Wang Tao n'a pas montré un grand intérêt pour l'art pictural occidental et Song Yuren n'a pas touché l'*art* proprement dit de l'Europe du XIX<sup>e</sup> siècle. Ce fut Kang Youwei<sup>82</sup> qui fut le premier Chinois à reconnaître les valeurs artistiques des peintures occidentales, notamment celles des peintures de la Renaissance italienne.

Grand esprit des intellectuels-lettrés réformistes en exil à l'étranger après l'échec de son projet réformiste en 1898, Kang Youwei a fait un tour du monde pendant seize ans afin de trouver dans le monde entier des soutiens pour la réforme chinoise.

Connaisseur et théoricien de la calligraphie-peinture du lettré, Kang Youwei attachait pendant ces voyages de l'importance aux arts universels. L'art européen, surtout l'art pictural de la Renaissance italienne lui a laissé une impression profonde. Dans son article « Les voyages en Italie » (〈意大利遊記〉), écrit en hiver 1904 et publié en 1905 dans *Les voyages dans les onze pays européens* (《歐洲十一國遊記》)<sup>83</sup>, il a voué de l'admiration aux pinacothèques de Rome à maintes reprises<sup>84</sup> :

---

82 Kang Youwei (康有為, 1858-1927), maître de Liang Qichao, lettré-intellectuel réformiste, confucianiste hétérodoxe et monarchiste constitutionnel, initiateur de réformes des institutions s'inspirant des modèles japonais et russe, rôle principal des « Cent jours de réformes » en 1898, homme de grande influence sur la politique et la vie intellectuelle de Chine moderne. – Cf. Gernet, Jacques, *op. cit.*, p. 514-515, 522. Il fut également un théoricien célèbre de l'esthétique de la calligraphie chinoise pour son ouvrage célèbre *Guang Yizhou shuangji* (《廣藝舟雙楫》), *Une amplification de « Deux rames du bateau de l'art »* achevé en 1889 et publié en 1891 – CUI Erping (崔爾平), annotateur, *Guang Yizhou shuangji zhu* (《廣藝舟雙楫注》), *Annotation d'Une amplification de « Deux rames du bateau de l'art »*, Shanghai, Shanghai shuhua chubanshe (Éditions de la calligraphie et de la peinture de Shanghai), 1981.

83 Voir KANG Youwei (康有為), LIANG Qichao (梁啟超), QIAN SHAN Shili (錢單士釐), *Ouzhou shiyi guo youji er zhong / Xin dalu youji ji qita / Gui-mao lüxing ji / Guiqian ji* (《歐洲十一國遊記二種·新大陸遊記及其他·癸卯旅行記·歸潛記》), *Les voyages dans les onze pays européens, les deux parties / Le voyage dans le Nouveau continent / Le voyage en année gui-mao / Mémoires faites à mon retour*, ponctué et confronté par ZHONG Shuhe (鍾叔河) et YANG Jian (楊堅), Changsha, Yuelu shushe (Éditions du Mont Yuelu), 1985, p. 55-202. D'après la préface de l'auteur, « les onze pays européens » sont : la Suisse, l'Autriche, la Hongrie, l'Allemagne, la France, le Danemark, la Suède, la Belgique, les Pays Bas et l'Angleterre ; mais seulement les récits des voyages en Italie et en France furent achevés et publiés – cf. *ibid.* p. 56.

84 À cause des traductions ou des translittérations faites par Kang Youwei à sa guise, et surtout à cause de malentendus ou de souvenirs erronés, je ne peux que supposer une liste des galeries qu'il a visitées à Rome : (1) « 博物院Bowu yuan » (*musée*), c.-à-d. les Musées de Vatican ; (2) « 十里綠天公園中間Shili lütian gongyuan zhongjian » « 專藏畫之博物院zhuan cang hua zhi bowuyuan » (*le musée qui conserve exclusivement les peintures, situé dans le Parc public s'étendant sur dix lieues*), peut-être est-ce la Galerie

I. « Rome possède le plus grand nombre des meilleures pinacothèques sur la Terre. »

i. 地球畫院，以羅馬為最多最精妙。<sup>85</sup>

II. « Les peintures anciennes et célèbres dans les pinacothèques à Rome, merveilleuses et superbes, sont absolument les meilleures en Europe. Dans ces pinacothèques, il y a partout des trésors antiques qui n'ont pas d'équivalents ailleurs en Europe, lesquels m'enivraient jour après jour lors de mes visites. Puis, j'ai voyagé dans d'autres pays et je n'ai pas pu trouver de telles peintures nulle part ailleurs. Que je regrette ma précipitation d'alors dans ces pinacothèques ! »

ii. 羅馬之古畫名畫，精妙超逸，冠絕歐洲。是數畫院也，蓋皆千數百年前之異寶，為全歐之所無，吾日覽之而心醉。後遊各國，不可復得，益悔匆匆也。<sup>86</sup>

III. « En somme, Rome, c'est sur la Terre une contrée de merveilles : c'est le nec plus ultra de l'art pictural et de la sculpture de pierre. Bien qu'ayant visité plusieurs dizaines de pinacothèques dans les onze pays européens et ayant vu tant de peintures anciennes européennes, je songe surtout à Rome. »

iii. 蓋羅馬者，大地中寫畫刻石絕詣之妙境也。吾徧遊全歐十一國，畫院數十，全歐古畫盡見之，益思羅馬也。<sup>87</sup>

À son avis, les œuvres de Raphaël étaient les plus admirables :

I. « Raphaël est le numéro un des peintres italiens. »

i. 拉飛爾是意大利第一畫家。<sup>88</sup>

II. « Chaque fois que je visitais une pinacothèque, je m'attardais devant les peintures de Raphaël. Parfumées et charmantes, elles sont incomparables. »

ii. 吾每入畫院，輒於拉飛爾畫為流連焉，以其生香秀韻，有獨絕者。<sup>89</sup>

Il a composé huit *jueju* (絕句, *quatrains*) intitulés « Huit quatrains à la mémoire du peintre Raphaël » (〈懷拉飛爾畫師得絕句八〉) ; voici le premier et le troisième :

*Le premier*

« J'adore le peintre Raphaël, inventeur du clair-obscur<sup>90</sup>.

« Celui-ci donne à ses œuvres une vraisemblance exceptionnelle.

« Les parfums se dégagent hors des couleurs des peintures,

---

Borghèse – pourtant, elle conserve non seulement les peintures mais aussi les sculptures, la qualification « *qui conserve exclusivement les peintures* » donnée par Kang Youwei est probablement à cause d'un souvenir erroné ; (3) « 加爾西尼宮 *Jiaerxini gong* », d'après la prononciation, cela veut dire le Palais Corsini, mais d'après sa présentation sur ce palais, ce peut être la Villa Farnesina, située très proche du Palais Corsini – sans doute Kang Youwei les a-t-il confondus ; (4) « 嗑士卑順宮 *Aishibeishun gong* », c.-à-d. le Palazzo delle Esposizioni ; (5) « 邦非利宮 *Bangfeili gong* », c.-à-d. le Palais Doria-Pamphilj ; (6) « 尼順那博物院 *Nishunna bowuyuan* », le plus probablement, cela veut dire le Museo Nazionale Romano ( Museo nazionale delle Terme ) ; et (7) « 巴厘尼宮 *Balini gong* », c.-à-d. le Palais Barberini. – Cf. KANG Youwei (康有為), LIANG Qichao (梁啟超), QIAN SHAN Shili (錢單士釐), *op. cit.*, p. 97-100, 128-139.

85 *Ibid.*, p. 98.

86 *Ibid.*, p. 135.

87 *Ibid.*

88 *Ibid.*, p. 98.

89 *Ibid.*, p. 133.

90 Ce doit être une méprise – Raphaël ne fut pas inventeur du procédé de clair-obscur.



« Et l'esprit y revit : voilà un miracle inhabituel. »

畫師吾愛拉飛爾，創寫陰陽妙逼真。色外生香遶隱秀，意中飛動更如神。<sup>91</sup>

*Le troisième*

« La naissance et la mort, les époux dans le logement :

« Nous pouvons faire le tour de ces scènes vraisemblables.

« Frères et sœurs, fils et mères, avec leurs portraits si touchants,

« Ils sont immortalisés grâce à ces œuvres impérissables. »

生死婚姻居室處，畫圖實景盡遊之。弟妹子妻皆寫像，同垂不朽畫神奇。<sup>92</sup>

– « les parfums » qui « se dégagent hors des couleurs » (« 色外生香 ») est une expression poétique, qui veut dire les effets de clair-obscur qui ne dépendent pas des couleurs. Quand la peinture à l'huile fut introduite en Chine aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles par les missionnaires jésuites, les effets de clair-obscur étaient détestés par l'empereur Qing Gao Zong (清高宗 1711-1799, règne 1735-1796), car l'obscur fut considéré comme pollution de l'image.<sup>93</sup> Mais maintenant pour Kang Youwei, il semble que ce sont surtout les effets de clair-obscur qui sollicitent une sensibilité visuelle et qui réalisent la vraisemblance des peintures de Raphaël.

Tout comme Wang Tao, Kang Youwei pense que la *vraisemblance* est la première caractéristique de l'art pictural occidental. Et pourtant, dans le discours de Kang Youwei, l'opposition entre la *vraisemblance morale* et la *vraisemblance physique* n'existe plus : le mot *vraisemblance* veut dire spécifiquement la *vraisemblance physique* alors que la prétendue *vraisemblance morale* est traduite par « *invraisemblance* ». Il établit une comparaison entre les peintures occidentales, chinoises, persanes, indiennes, arabes et turques :

« Raphaël est né en 1508 de l'ère occidentale [c.-à-d. l'ère chrétienne]. *Jiduo Lini* [Guido Reni ?] et Raphaël étaient donc contemporains de Wen Zhengming<sup>94</sup> et de Dong Qichang<sup>95</sup> à l'époque Ming. Tous les quatre étaient de grands réformateurs de l'art pictural. Les réformes de *Jiduo Lini* [Guido Reni ?] et de Raphaël s'orientent vers la peinture à l'huile, à travers laquelle ils ont pu acquérir des finesses et ont pu réaliser des scènes touchantes ; en revanche, ayant perdu le goût du *xiezhen* [寫真, écrire le vrai, c.-à-d. le réalisme ou la vraisemblance] de l'art pictural de l'époque Song-Yuan [c.-à-d. 960-1368], les réformes de Wen Zhengming et de Dong Qichang s'orientent vers le goût du *yibi* [意筆, traits à sa guise, c.-à-d. dessiner à grand trait], qui l'emporte par l'élégance de la légèreté, de la minceur et du délayage – ceux-là poursuivent la *vraisemblance* alors que ceux-ci préfèrent l'*invraisemblance*.

« Notre art dégénérait d'autant plus que nos idées artistiques s'orientaient à l'inverse des leurs. Si l'on compare nos chefs-d'œuvre picturaux de l'époque Song-Yuan avec ceux de l'Europe du temps pré-Raphaël, on verra que les nôtres ne le cèdent en rien aux leurs.

91 KANG Youwei (康有為), LIANG Qichao (梁啟超), QIAN SHAN Shili (錢單士釐), *op. cit.*, p. 137.

92 *Ibid.*

93 Cf. JIANG Yinghe (江滢河), « **Qianlong yuzhi shi zhong de xihua guan** » (〈乾隆御制詩中的西畫觀〉, « Les points de vue de l'Empereur Qianlong à l'égard de l'art pictural occidental présentés dans ses poèmes », *Gugong bowuyuan yuankan* (《故宮博物院院刊》, *Palace Museum Journal*), 2001, n°6, p. 58.

94 Wen Zhengming (1470-1559), calligraphe et peintre lettré. – Cf. *supra* note 42.

95 Dong Qichang (1555-1637), calligraphe et peintre lettré. – Cf. *infra* note 460.

J'ai vu des peintures indiennes et persanes de tradition millénaire dans une pinacothèque à Calcutta : ces images paraissent extrêmement rigides et leur art pictural est inférieur au nôtre. Les peintures arabes et turques, qui sont un peu meilleures que les peintures persanes et indiennes, ne valent pas non plus les nôtres de l'époque Song-Yuan. Donc, quatre ou cinq siècles avant, nous, les Chinois, avons presque tenu le premier rang pour la peinture. Quel malheur que nous n'ayons pas pu la faire progresser ! »

拉生於西曆一千五百八年也。基多利膩、拉飛爾，與明之文徵明、董其昌同時，皆為變畫大家。但基、拉則變為油畫，加以精深華妙。文、董則變為意筆，以清微淡遠勝，而宋元寫真之畫反失。彼則求真，我求不真；以此相反，而我遂退化。若以宋元名家之畫，比之歐人拉飛爾未出之前畫家，則我中國之畫，有過之無不及也。印度、波斯千數百年之畫，吾在加拉吉打畫院見之，板極遠不如我。阿拉伯、土耳其之畫，稍過波斯、印度，亦不能比我宋元名家。故以畫論，在四五百年前，吾中國幾佔第一位矣，惜後不長進耳。<sup>96</sup>

Évidemment, il s'est trompé sur la date de naissance de Raphaël, qui n'est pas né en 1508 mais en 1483 ; de plus, la peinture à l'huile ne fut pas inventée par Raphaël. Mais ce qui est le plus étrange, c'est « 基多利膩 *Jiduo Lini* » qu'il a pris pour « maître enseignant de Raphaël »<sup>97</sup>. D'après la prononciation, ce nom doit être une translittération cantonaise – Kang Youwei était cantonnais – de « Guido Reni », c.-à-d. Le Guide (1575-1642), peintre bolonais qui est né cinquante-cinq ans après la mort de Raphaël. Comment Kang Youwei l'a pris pour le maître enseignant de Raphaël ? Sans doute fut-ce provoqué par une confusion entre les noms de Guido Reni et de Guidobaldo da Montefeltro (1472-1508), duc d'Urbino, que Raphaël servit dans sa jeunesse avec son père Giovanni Santi.<sup>98</sup> Kang Youwei ne connaît pas l'italien mais un peu l'anglais ; d'après « Les voyages en Italie », il a employé des interprètes italien-anglais pendant ses voyages.<sup>99</sup> En anglais, le mot « *master* » peut avoir le sens de « seigneur » comme celui d'« artisan qui dirige le travail et enseigne aux apprentis ». Si l'interprète avait présenté en anglais que « *Guidobaldo da Montefeltro was the master of Raphael* », Kang Youwei aurait pu considérer Raphaël comme apprenti de quelqu'un nommé « Guido ... », un nom trop difficile à retenir par cœur ; et puis, il aurait cherché surtout un peintre « Guido ... » lors de ses visites des pinacothèques et, finalement, il a trouvé de nombreuses œuvres signées « Guido Reni » – il aurait noté ce nom et l'aurait pris pour le nom du « *master of Raphael* » évoqué par l'interprète. Ainsi donc, dans le discours de Kang Youwei, Raphaël fut traité de disciple de « *Jiduo Lini* », c'est-à-dire Guido Reni. Quant au Pérugin, le vrai maître de Raphaël, Kang Youwei ne l'ignore pas et l'appelle en chinois « 卑路知那 *Beiluzhina* », translittération cantonaise de « Perugino » ; et pourtant, il a considéré Le Pérugin comme maître de Guido Reni et il a attaché moins d'importance à ce premier qu'à ce dernier, car, à son avis, les peintures du Pérugin présentent moins de « vitalité » (« 生氣 ») par rapport à celles de Guido Reni et de Raphaël.<sup>100</sup>

En outre, d'après tous les textes au sujet des peintures à Rome dans « Les voyages en

96 KANG Youwei (康有為), LIANG Qichao (梁啟超), QIAN SHAN Shili (錢單士釐), *op. cit.*, p. 134.

97 Il écrit : « *Jiduo Lini* fut le maître de Raphaël » (« 基多利膩為拉飛爾之師 ») – *ibid.*, p. 138.

98 Cf. Oberhuber, Konrad, *Raphaël*, traduit de l'anglais par Jean-François Allain, Paris, Éditions du Regard, 1999, p. 14.

99 Cf. KANG Youwei (康有為), LIANG Qichao (梁啟超), QIAN SHAN Shili (錢單士釐), *op. cit.*, p. 70.

100 Cf. *ibid.*, p. 138.

Italie », il semble que Kang Youwei a probablement attribué beaucoup d'œuvres d'autres peintres à Raphaël ... Toutes ces méprises sont compréhensibles, puisqu'alors Kang Youwei apprenait oralement l'histoire de l'art occidental, sans avoir la possibilité d'en vérifier les détails par des documents. Ce qui est intéressant dans cette comparaison, c'est une ambivalence de rupture et de continuation à l'égard de la tradition de l'art pictural chinois.

D'une part, il y a une rupture sur le plan technique. L'art pictural traditionnel chinois ne s'est jamais détaché de la représentation des objets concrets. Dans le contexte discursif ou théorique de l'art pictural traditionnel chinois, la *vraisemblance* (似 ou 真) est toujours un critère indispensable, et le style *yibi* (*traits à sa guise*), également dit *xieyi* (寫意, *écrire le sentiment*), n'est point incompatible avec le critère de la *vraisemblance* – en revanche, il est qualifié d'un moyen qui s'attache à une catégorie supérieure, la *vraisemblance de l'air* (*vraisemblance morale*) par rapport aux procédés mécaniques qui consistent en la *vraisemblance du corps* (*vraisemblance physique*), la catégorie inférieure.

Pourtant, dans le discours de Kang Youwei, la *vraisemblance* est implicitement redéfinie : elle désigne spécifiquement la *vraisemblance physique* et les effets du *yibi* (*traits à sa guise*), qui appartiennent dans le contexte traditionnel à la *vraisemblance morale*, sont exclus de la catégorie de la *vraisemblance* et sont explicitement qualifiés par lui d'« *invraisemblance* » (« 不真 ») – il n'existe donc plus d'opposition entre la *vraisemblance morale* et la *vraisemblance physique*, mais simplement celle entre la *vraisemblance* (真) et l'*invraisemblance* (不真).

C'est une rupture conceptuelle que Kang Youwei n'a pas constatée par lui-même. Il semble que la *vraisemblance* des peintures à l'huile lui a laissé une impression tellement profonde et durable qu'il n'a éprouvé aucune douleur à s'écarter de sa propre tradition discursive et théorique de l'art pictural. Si nous nous souvenons que Kang Youwei fut un érudit imbu des goûts artistiques traditionnels chinois et qu'il était déjà un théoricien de la calligraphie chinoise ayant exercé une énorme influence grâce à son célèbre ouvrage *Guang Yizhou shuangji* (《廣藝舟雙楫》), *Une amplification de « Deux rames du bateau de l'art »* achevé en 1889<sup>101</sup>, cette rupture semble incroyablement pacifique. Néanmoins, même dans les activités des arts du lettré, il a toujours existé des aspirations potentielles à la représentation de la nature, quoique ni *représentation* et ni *nature* n'aient jamais été conceptualisées dans le contexte chinois. Ce peut être constaté même dans les expressions : traditionnellement, la *vraisemblance morale* peut être traduite par « entre la *vraisemblance* et l'*invraisemblance* » (似與不似之間) – dans cette expression, la *vraisemblance* (似) récupère son sens propre, c'est-à-dire la *vraisemblance physique* qui dépend des procédés mécaniques. Cela révèle qu'implicitement, la *vraisemblance* picturale dans la tradition chinoise consiste tout d'abord en *vraisemblance physique*, et la *vraisemblance morale* est dans une certaine mesure une excuse forgée pour masquer l'« embarras » de la représentation de la nature sur le plan des pratiques.<sup>102</sup> Dans le vocabulaire de Kang Youwei, il n'existe plus la prétendue *vraisemblance morale* ni « entre la *vraisemblance* et l'*invraisemblance* » : ces deux expressions égalent simplement l'*invraisemblance*. Ce peut être expliqué par une activation de ces aspirations potentielles par la *vraisemblance* des peintures à l'huile, une *vraisemblance physique* si impressionnante – désormais, la *vraisemblance* picturale devra être examinée par rapport à la

---

101 Cf. *supra* note 82.

102 Pour cet « embarras », cf. *infra* p. 161-183.

nature, et, petit à petit, la seule *vraisemblance morale* (ou dite « entre la *vraisemblance* et l'*invraisemblance* ») ne satisfera plus la sensibilité visuelle des Chinois, même s'ils ne la refusent pas non plus.

Cependant, il y a une sorte de continuité sur le plan des valeurs. Premièrement, sur le plan des valeurs de l'art pictural, la *vraisemblance* reste un critère ou, voire même, devient le critère unique de l'art pictural. Jadis, l'art pictural ne se détachait jamais de la *vraisemblance* (*physique* comme *morale*), et maintenant, les valeurs de l'art pictural sont particulièrement focalisées par Kang Youwei sur la *vraisemblance* (surtout la *vraisemblance physique*). Traditionnellement, à cause du déterminisme et du matérialisme qui constituent le fond de la pensée chinoise, l'artiste n'est pas considéré comme quelqu'un qui crée les œuvres par ses propres idées, mais quelqu'un qui récupère des *matières* existant ou ayant existé dans la tradition ou dans le monde sauvage, qui peuvent être exprimées par les notions telles que l'*ancien* (古), le *brut* (樸), le *Ciel* (天), la *naïveté* (眞), le *ziran* (自然, *ce qui est tel par soi-même*) ou le *zaohua* (造化, *ce qui forme et convertit les matières*), etc.<sup>103</sup>; dans le discours de Kang Youwei concernant l'art pictural, l'art est très rarement considéré comme une activité créative qui est impérativement liée au monde spirituel (la volonté, la conception, la passion, les idées, etc.) de l'artiste mais seulement comme un travail de copie fidèle des *matières* existantes – l'artiste n'y possède pas la qualification de *créateur* mais celle de *transmetteur*, quelqu'un qui transmet les formes plastiques telles quelles sont du monde des *matières* aux yeux d'autres personnes. Les œuvres de Raphaël ainsi que d'autres peintres de la Renaissance italienne n'ont guère sollicité chez Kang Youwei une découverte de l'*humanité*. Le déterminisme et le matérialisme dominant encore sa conception de l'*art*, et l'artiste est traité dans une certaine mesure en appareil photographique, un genre d'outil à « reproduire ».

Il s'agit donc, deuxièmement, d'une autre continuité, qui est sur le plan des valeurs finales. Les œuvres des peintres de la Renaissance italienne ont certainement éveillé chez Kang Youwei une sensibilité visuelle et un intérêt pour le *monde physique*, toutefois, ce dont il tient compte n'est pas l'art en soi mais ses valeurs qui s'attachent à son projet réformiste politico-socio-économique, c'est-à-dire celles qui s'attachent à l'« entreprise de sage », concernant l'avenir national :

« Cela [c.-à-d. l'art pictural de Raphaël] dépasse de loin le nôtre, qui reste grossier et superficiel. Aussi faut-il une réforme de cette activité, qui s'attache non seulement au *wenming* [文明, équivalent à *civilisation* ; ici, cela veut dire *culture, éducation*] mais encore très étroitement à l'industrie et au commerce. Il faut envoyer des étudiants en Italie afin de l'apprendre. »

吾國畫疏淺，遠不如之。此事亦當變法。非止文明所關，工商業係於畫者甚重，亦當派學生到意學之也。<sup>104</sup>

– L'art pictural s'attache très étroitement à l'industrie et au commerce : à travers cette proposition, Kang Youwei a montré ici une perspicacité analogue à celle de Song Yuren. Certes, l'*art* en tant qu'activité autonome émergea au sein de l'industrie et de l'artisanat de la

---

103 Les questions sur la philosophie de l'art dans la conception chinoise, selon le taoïsme, seront de temps en temps soulevées dans cette thèse dans les Deuxième et Troisième Parties.

104 KANG Youwei (康有為), LIANG Qichao (梁啟超), QIAN SHAN Shili (錢單士釐), *op. cit.*, p. 132.

Renaissance, et sa floraison promut la prospérité industrielle et commerciale. Toutefois, dès la naissance de l'art en tant qu'activité autonome, ses valeurs ne s'y limitent pas : elles s'attachent plutôt à ce qui est au-delà des besoins utilitaires. Mais dans le discours de Kang Youwei, si l'art pictural est une activité indispensable qui mérite une attention spécifique, c'est qu'elle s'attache à des valeurs utilitaires et morales – ni la sensibilité visuelle ni l'intérêt pour le *monde physique* ne sont utilisés comme soutien de la « légitimité » de l'art pictural.

C'est la continuation de la pensée utilitaire chinoise. D'une part, dans le cadre confucianiste, les valeurs de la vie de chaque personne doivent suffire à ses obligations envers la collectivité selon sa position hiérarchique dans cette collectivité (exemples : père et fils, frères aîné et cadet, époux et épouse dans une famille, souverain et sujet dans un État, etc.), et la vie intellectuelle – qui est réservée aux lettrés – doit être exclusivement focalisée sur des buts socio-politico-moraux : « se cultiver soi-même », « harmoniser sa famille », « gérer la principauté » et « pacifier le monde entier sous le Ciel » (修身、齊家、治國、平天下), voici les quatre niveaux de l'entreprise de sage stipulée pour chaque lettré dans le *Daxue* (〈大學〉, *Ta-hine* ou *Études supérieures*) du *Liji* (《禮記》, *Li Ki*, *Livres des rites* ou *Mémorial des rites*, un des cinq classiques confucianistes compilé au I<sup>er</sup> siècle av. J.-C.)<sup>105</sup>. Dans un tel cadre, l'homme est pris pour outil et les intérêts purement intellectuels ou spirituels qui excèdent les besoins socio-politico-moraux, c'est-à-dire ceux qui s'éloignent des besoins utilitaires personnels ou collectifs, telles que la curiosité pour la nature et la sensibilité esthétique non rattachées aux affaires actuelles, n'ont pas de légitimité morale : si l'art y a quand même sa légitimité, il doit être traité en activité récréative qui appartient à « se cultiver soi-même » (修身), en moyen éducatif pour civiliser et harmoniser les gens du peuple (dit « 教化 *jiaohua* », *éduquer et convertir*), ou en symbolisme de la souveraineté – en un mot, l'art est traité en vassal de l'entreprise politico-morale. D'autre part, dans le cadre du taoïsme qui propose d'éviter de servir d'outil aux autres à travers le *non-agir* (無為), seuls la longévité et le confort corporel et mental représentent les valeurs positives, tandis que ni l'intelligence ni l'aptitude ni l'œuvre ni l'invention ni l'ingénierie n'y possèdent de légitimité, car tout ceci est considéré comme ce qui endommage l'état du *ziran* (ce qui est tel par soi-même), l'état parfait. Dans un tel cadre, l'art est traité en activité récréative en vue de satisfaire les aspirations momentanées, et l'assiduité pour le travail est axiologiquement refusée.

En tant que confucianiste hétérodoxe fanatique, Kang Youwei ne peut pas se dégager de cette tradition qui peut être appelée « l'autocratie des valeurs morales et utilitaires », pour laquelle les causes qui consistent purement en sensibilité visuelle ou en curiosité intellectuelle n'ont pas de légitimité. Pour persuader ses compatriotes comme lui-même de l'importance de l'art pictural, il doit impérativement lui trouver des causes/valeurs utilitaires, et il en a trouvées : le rattachement à « l'industrie et au commerce », car ceux-ci font partie, de façon cruciale, de son énorme projet réformiste qui s'oriente finalement vers les valeurs morales, c'est-à-dire la gloire de la Chine et le rang mondial de la civilisation chinoise. En rattachant

---

105 Cf. ZHENG Xuan (鄭玄), annotateur, KONG Yingda (孔穎達), commentateur, *Shisan jing zhushu zhi liu : Liji zhengyi* (《十三經注疏》之六：禮記正義), *Le sixième des « Treize classiques annotés et commentés » : Livre des rites annoté et commenté*, Shanghai, photocopié par Shanghai guji chubanshe (Éditions de livres anciens de Shanghai), 1990, (édition original : Nanchang, Jiangxi shuju江西書局, 1867), p. 981.

l'art à « l'industrie et au commerce », l'art s'intègre donc à l'entreprise de sage et acquiert sa légitimité en « déportant » ses valeurs propres.

L'art comme moyen et l'artiste comme outil : « Il faut envoyer des étudiants en Italie afin de l'apprendre. » Kang Youwei n'a pas l'intention d'apprendre lui-même l'art pictural, mais pense à le faire faire par les autres. Il est un *sage*, qui doit considérer globalement de « grandes affaires » au sujet de l'avenir national et du prestige du confucianisme et qui doit gérer et diriger les autres mais qui n'entreprend aucune activité minutieuse par lui-même. Même si l'art pictural est prétendu important pour son projet réformiste, il appartient aux artisans puisqu'il est attaché naturellement au *monde physique*. Si l'art pictural est tellement important pour son projet réformiste, il faut former assez de personnes qui puissent assumer cette obligation. Dans son discours, les artistes à former ne sont pas traités en personnes qui agissent selon leur propre volonté mais en *matière* à usage spécifique.

Il s'agit donc, troisièmement, d'une continuation de la conception traditionnelle chinoise au sujet de l'éducation, qui consiste à former les « 才 *cai* » ou « 人才 *rencai* ».

Dans les dictionnaires chinois-français courants, le mot « 才 *cai* » en tant que substantif est compté pour équivalent à *aptitude*, à *capacité*, à *talent* et à *habilité* et le mot « 人才 *rencai* » est traduit par *homme de talent* ou *homme capable* ; pourtant, ce ne sont que des traductions conventionnelles qui ne se conforment pas exactement au sens propre de ces deux mots.

Étymologiquement, le caractère « 才 *cai* », en tant que radical de « 材 *cai* » (bois d'œuvre) et de « 財 *cai* » (biens matériels), représente l'image d'une jeune plante qui vient d'émerger du sol : la jeune plante symbolise le début, c'est pourquoi ce caractère porte les sens (1) *début* et (2) *venir de* (faire quelque chose) ; la jeune plante se fixe dans un lieu spécifique au sol, c'est pourquoi elle porte le sens (3) *se situer* (dans un certain lieu)<sup>106</sup> ou *situation, lieu, endroit*<sup>107</sup> ; et, par extension, ce caractère est employé pour dire (4) *l'état initial* d'un homme – ce dernier sens s'associe avec ce que l'on entend par *cai* comme équivalent conventionnel à *aptitude*, etc.<sup>108</sup>

Comment expliquer *l'état initial* d'un homme ? Cela veut dire les dispositions naturelles d'un homme – il faut remarquer que, dans le contexte du *cai* qui s'attache à l'image d'une plante fixée au sol, les dispositions naturelles d'un homme doivent comprendre non seulement ce que l'on entend par « les dons » internes de cet homme mais notamment, par exemple, sa *situation* dans une grande entreprise – c'est-à-dire son *usage* selon les besoins de la collectivité où il se trouve : l'homme est *a priori* situé comme une plante et est doté d'un *usage* selon sa *place initiale*, ou autrement dit, la place où il *doit* être – dans le contexte chinois, « initial » représente *propre* et *juste*. Donc, le sens du mot *cai* consiste en *usage* plutôt qu'*aptitude*, et il peut être pratiquement traduit en français par « usage ou qualité potentiellement utile d'un homme » (quand il désigne la qualité de l'homme) ou « homme en tant que *matière* utile » (quand il désigne l'homme). Cela peut être prouvé par un vers célèbre du grand poète Li Bai (李白, 701-762, dit Li Tai-po) : « Mon *cai* donné par le Ciel est sûrement utile. » (« 天生我材必有

106 Dans les écrits inscrits sur les bronzes avant la dynastie Qin (221-206 av. J.-C.), le caractère « 才 *cai* » est largement utilisé dans ce sens ; dans le système d'écriture tardif, « 才 *cai* » dans ce sens est écrit en « 在 *zai* », variante de « 才 *cai* ».

107 Exemples : « 在在 *zai zai* » (en tout lieu, de toutes parts) et « 行在 *xing zai* » (endroit où s'arrête l'empereur en voyage), dans ces termes le caractère « 在 *zai* » (variant de « 才 *cai* ») sert de substantif et veut dire *situation, endroit, lieu*, etc.

108 Pour les explications du caractère « 才 *cai* », cf. CHOU Fa-cao (周法高), dir., *op. cit.*, n° 0790, p. 3883-3892.

用 »)<sup>109</sup>.

Dans une certaine mesure, l'usage d'un homme peut être expliqué par « l'aptitude ou la capacité d'un homme » ; toutefois, ceci dépend de la qualité interne de cet homme tandis que ce que l'on entend par *cai* (usage d'un homme) dépend des besoins de son utilisateur. Les hommes sont donc classés selon leurs usages : quelques uns sont appelés *dacai* (大才, *homme au grand usage*) ou *qicai* (奇才, *homme à usage extraordinaire*) et quelques uns sont qualifiés de *yongcai* (庸才, *homme à usage commun*, c.-à-d. médiocre), tandis que quelques uns sont considérés comme *nucai* (奴才, *homme à usage de valet*) ou *bucai* (不才, *homme inutile*), etc.

Souvent, le « 才 *cai* » est comparé avec le « 材 *cai* », homonyme qui se compose de « 木 *mu* » (*bois*) en tant que clé et de « 才 *cai* » en tant que radical, et qui veut dire « bois d'œuvre » ; parfois, ces deux caractères peuvent être considérés comme synonymes dans les sens « usage ou qualité potentiellement utile d'un homme » ou « homme en tant que *matière* utile » ; exemple : le terme « 人才 *rencai* », combinaison de « 人 *ren* » (*homme*) et de « 才 *cai* », peut également s'écrire en « 人材 *rencai* », combinaison de « 人 *ren* » (*homme*) et de « 材 *cai* » – le terme *rencai* (人才 ou 人材), très courant en langue chinoise tardive et moderne, porte spécifiquement le sens « homme en tant que *matière* utile » que porte le mot « 才 *cai* ».

La formation d'un *cai* ou d'un *rencai* (homme en tant que *matière* utile) consiste à lui faire retrouver sa *place initiale* (situation juste), c'est-à-dire son usage propre : le développement naturel d'un homme est considéré comme un processus qui l'éloigne de sa *place initiale*, et l'éducation est considérée comme les efforts à faire pour rectifier sa tendance naturelle et « impropre » et le remettre à sa *place initiale*, afin de le former en *matière* prête à être utilisée par sa collectivité (notamment par l'État), tout comme les bois d'œuvre prêts à servir de matériau de construction.

Dans une telle conception de l'éducation, l'homme n'est pas traité en individu libre mais en *matière*. Lorsque Kang Youwei propose d'envoyer des étudiants en Italie pour apprendre l'art pictural en raison de l'importance de cette activité dans son projet réformiste, il ne pense qu'à produire des *matières* indispensables mais il n'a point éprouvé l'esprit libre ni la riche imagination des images manifestées dans les œuvres de Raphaël comme des autres artistes à partir de la Renaissance. Or, il semble que Kang Youwei ignorait complètement la diversité de styles de l'art pictural après Raphaël. Notamment, les courants modernes d'art qui prospéraient lors de ses voyages en Europe ne lui ont laissé aucune impression – il n'est même pas sûr qu'il les ait aperçus, car il ne les a point évoqués. Du moins, même s'il les avait aperçus, ils ne lui plairaient pas, d'autant qu'ils peuvent être qualifiés d'*invraisemblance*. La diversité d'idées est incompatible avec l'entreprise de sage.

En tous cas, Kang Youwei préluda une révolution de l'art chinois : l'art doit s'orienter vers le *monde physique* (la nature) au lieu de consister en jeux moraux, et recourir aux procédés

---

109 Ce vers provient du poème *Jiang jinjiu* (《將進酒》, *Chanson à boire*). – Cf. LI Bai (李白), *Li Taibai quanji* (《李太白全集》, *Recueil complet de Li Taipo*), annoté par WANG Qi (王琦), ponctué, confronté et rangé par le bureau de rédaction de Chung Hwa Book Company, Pékin, Chung Hwa Book Company, 1977, (édition originale : Hangzhou, entre 1761-1769), p. 179-180. Li Bai emploie dans ce vers le caractère « 材 *cai* », qui est homonyme et synonyme du « 才 *cai* » dans le sens « usage ou qualité potentiellement utile d'un homme » ou « homme en tant que *matière* utile ». – Cf. *infra* dans la même page.

mécaniques au lieu de se limiter aux procédés consistant en *wen* (écrit/écriture).

Après la chute de l'Empire Qing en 1912, successivement, Zhou Shuren (周樹人, *alias* 魯迅 Lu Xun, 1881-1936), Chen Duxiu (陳獨秀, 1879-1942), Lü Cheng (呂澂, 1896-1989) et Xu Beihong (徐悲鴻, 1895-1953) ont discuté au sujet du problème des beaux-arts<sup>110</sup> dans le cadre du Mouvement de la Nouvelle culture (新文化運動), qui se caractérise par la révolution littéraire – c.-à-d. utiliser le *baihua* (白話, le chinois oral ou le chinois moderne) au lieu du *wenyan* (文言, le chinois classique) comme langue écrite – et consiste à introduire auprès des Chinois le « Monsieur Démocratie » et le « Monsieur Science » – appellations humoristiques de ces deux nouveautés. La connaissance des intellectuels chinois sur l'art occidental s'est approfondie par rapport à celle de Kang Youwei en 1905. Ce peut être constaté notamment par l'explicitation du rapport entre la *nature* et l'art par Liang Qichao, disciple de Kang Youwei.

Le 15 avril 1922, Liang Qichao donna à l'École des Beaux-arts de Pékin une conférence, *L'art et la science* (《美術與科學》). Il a tout d'abord raconté les anecdotes de Léonard de Vinci, appelé par lui « artiste » (« 美術家 ») et « grand scientifique » (« 大科學家 »)<sup>111</sup>, et, puis, présenté en anglais les deux rôles principaux de son discours, « Mr. Art » et « Mr. Science » :

« Mr. Art et Mr. Science, ces deux frères sont fils d'une même mère. Comment s'appelle-t-elle ? Mrs. Nature, traduite en chinois, ça veut dire « *Ziran Furen* » [Mme Nature]. Si quelqu'un me demande d'indiquer la clef de voûte de l'art dans un mot, je dis sans hésiter « observer la nature » ; si quelqu'un me demande d'indiquer la clef de voûte de la science dans un mot, encore sans hésiter, je dis « observer la nature ». Nous, les hommes, étions depuis toujours accompagnés par la nature ; néanmoins, nous n'en avons pas conscience, comme si les poissons n'étaient pas conscients des eaux dans lesquelles ils nagent. Ce ne fut qu'après la Renaissance que nous avons fait la connaissance de cette compagne. Dès que nous avons fait sa connaissance, nous l'avons capturée sans aucun relâchement, nous avons décidé d'y découvrir nos futures gloires et nos futures joies. Ah ! Ah ! En effet, nous y avons trouvé les deux « armes magiques » : l'une est l'art, et l'autre la science. »

密斯忒阿忒、密斯忒賽因士，他們哥兒倆，有一位共同的娘。娘什麼名字？叫做密斯士奈渣，翻成中國話，叫做“自然夫人”。問美術的關鍵在那裏，限我只准拿一句話回答，我便毫不躊躇的答道：“觀察自然。”問科學的關鍵在那裏，

---

110 Pour les dissertations sur l'art à cette période, cf. LU Xun (魯迅), « *Ni bo meishu yijianshu* » (〈擬播佈美術意見書〉), « Les propositions de la diffusion des beaux-arts, esquisse », in *Lu Xun quanji diba juan* (《魯迅全集第八卷》), *Œuvres complètes de Lu Xun, Vol. 8*, Beijing (Pékin), Renmin wenxue chubanshe (Éditions littéraires populaires), 2005, p. 50-55 ; LÜ Cheng (呂澂) et CHEN Duxiu (陳獨秀), « *Meishu geming* » (〈美術革命〉), « Correspondance sur la révolution des beaux-arts », *Xin qingnian* (《新青年》, *La Jeunesse*), Shanghai, Qunyi shushe (羣益書社), 1918, vol. 6, n°1, p. 84-86 ; XU Beihong (徐悲鴻), « *Zhongguo hua gailiang lun* » (〈中國畫改良論〉, « Réforme de la peinture chinoise »), in *Ershi shiji Zhongguo meishu wenxuan (shang juan)* (《二十世紀中國美術文選(上卷)》), *Recueil des dissertations sur les beaux-arts dans la Chine du XX<sup>e</sup> siècle, Vol I*, Shanghai, Shanghai shuhua chubanshe (Éditions de la calligraphie et de la peinture de Shanghai), 1999, p. 38-42.

111 Cf. LIANG Qichao (梁啟超), *Yinbing shi heji* (《飲冰室合集》), *Ensemble des œuvres de la Chambre du boire de glace*, Beijing (Pékin), photocopié par Chung Hwa Book Company, 1989, (édition originale : Shanghai, Chung Hwa Book Company, 1936), tome 5, *wenji* (écrits), vol. 38, p. 8.



限我只准拿一句話回答，我也毫不躊躇的答道：“觀察自然。”向來我們人類，雖然和“自然”耳鬢廝磨，但總是“魚相忘於江湖”的樣子。一直到文藝復興以後，纔算把這位積年老夥計認識了。認識過後，便一口咬住，不肯放鬆，硬要在他身上還出我們下半世的榮華快樂。哈哈！果然他老人家葫蘆裏法寶，被我們搜出來了：一件是美術，一件是科學。<sup>112</sup>

L'art est relié à la nature. Par rapport à Kang Youwei qui explique l'art pictural occidental par la *vraisemblance*, Liang Qichao s'approche plus en profondeur.

Dans son discours, le terme chinois « 自然 *ziran* » est employé en tant qu'équivalent au terme *nature*. Le sens de ce terme ici s'éloigne un peu de son sens propre dans le contexte traditionnel chinois, *ce qui est tel par soi-même*, et s'associe avec le *monde physique*. Le *ziran* dans le sens de la *nature* veut dire l'ensemble des propriétés d'un être objectivé par l'homme en tant que sujet – dans un certain sens, ce que l'on entend par *nature* ne peut exister qu'à travers la sensibilité et l'intelligence de l'homme. Et pourtant, Liang Qichao ne l'a pas éclairé. Il emploie les verbes « observer » (觀察) et « capturer » (咬住, *saisir quelque chose avec les dents*) pour qualifier le rapport entre l'homme et la nature, cela implique un réalisme : « notre compagne », la nature en tant que *réalité* existe *a priori*, et elle se prépare à être « capturée » par l'homme.

Ce que l'on entend par *art* et *science* est donc expliqué par « la capture de la nature ». Dans ce processus de « capture », l'homme joue le rôle « récepteur » plutôt que le rôle créatif, ni l'art ni la science ne sont traités comme des activités inventives mais comme des opérations conduites par la nature en tant que *réalité a priori* – l'art et la science sont prétendus dans son discours être les « fils » de « Mme Nature », cette comparaison, caractérisée par le phénomène génératif, révèle qu'il les met tous les deux sous la dépendance de la nature. Dans une certaine mesure, la *nature* dans son discours a hérité du sens du *ziran* (*ce qui est tel par soi-même*), qui émane de l'Être suprême dans le cadre déterministe taoïste et donc joue le rôle de valeurs, morales comme utilitaires. La *nature* mêlée au sens du *ziran* est donc également colorée des valeurs morales et utilitaires : « nous avons décidé d'y découvrir nos futures gloires et nos futures joies » – l'art et la science, traités en « armes magiques », sont mis sous la dépendance des entreprises morales et utilitaires.

Mais en plus, il met l'art sous la dépendance de la science. Face aux étudiants en art, il propose d'avoir « une tête scientifique extrêmement lucide et minutieuse » (« 極明晰極緻密的科學頭腦 ») afin de découvrir « les lois très ordonnées » (« 很嚴整的理法 ») contenues dans les objets à peindre.<sup>113</sup> Il indique :

« À vrai dire, l'esprit fondamental de la science consiste à former complètement l'aptitude à l'observation. Même s'il y a beaucoup de chemins qui y conduisent, je crois que parmi tous ces chemins, c'est l'art qui est le meilleur raccourci. Si un artiste a du succès, c'est qu'il observe « le beau de la nature ». Mais comment peut-il l'apercevoir ? Ce qui est encore plus important c'est qu'il observe « le vrai de la nature ». Et si on peut observer « le vrai de la nature », cela constitue donc non seulement l'art mais aussi la science. Alors, l'art peut être considéré comme la clef passe-partout des serrures de la science. »

---

112 *Ibid.*, p. 9.

113 Cf. *ibid.*, p. 11.

老實說一句，科學根本精神，全在養成觀察力；養成觀察力的法門，雖然很多，我想，沒有比美術再直截了。因為美術家所以成功，全在觀察“自然之美”。怎樣才能看得出自然之美？最要緊是觀察“自然之真”。能觀察自然之真，不惟美術出來，連科學也出來了。所以美術可以算得科學的全鎖匙。<sup>114</sup>

Nous pouvons arguer que l'attitude de Liang Qichao envers la nature ressemble peu ou prou à celle de quelques artistes occidentaux de la « Renaissance » au siècle des « Lumières » ; et pourtant, il semble qu'aucun artiste occidental ne peut être d'accord avec son avis sur le rôle de l'art : l'art est prétendu être « la clef passe-partout des serrures de la science » et risque de perdre ses valeurs autonomes – c'est une dévaluation.

Mais, dans le cadre confucianiste, les valeurs autonomes n'ont pas de légitimité. Chaque être doit s'attacher à d'autres et il n'a pas de valeur s'il n'est pas intégré à une entreprise collective : cette loi est autant valable pour les individus que pour les activités humaines. L'usage de chaque activité doit être manifeste pour d'autres activités et, finalement, pour l'entreprise de sage ; sinon, cela s'appelle « activité superflue » (餘事) ou « technique insignifiante » (末技). Après le Mouvement de la Nouvelle culture (env. 1915-1920), la science a été dotée par les intellectuels chinois d'une grande importance en vue de la renaissance nationale ; donc, si l'art peut « servir » la science, cela ne dévalue point l'art et, au contraire, c'est une valorisation de l'art. Tout comme son maître Kang Youwei, Liang Qichao n'a pas pu se dégager de l'axiologie confucianiste et ses considérations n'ont point touché les questions de la valeur autonome consistant au libre arbitre.<sup>115</sup>

Or, son questionnement consiste surtout à se dégager de l'art traditionnel chinois, y compris l'art de l'artisan et l'art du lettré. Il résume son discours :

« Messieurs, j'espère que vous déploierez toute votre énergie afin de développer chez vous une aptitude à l'observation extrêmement minutieuse, perçante et profonde, et que vous enseignerez à d'autres vos méthodes d'observation tirées de vos expériences, de sorte que tout le monde puisse saisir vos méthodes et en profiter. Mencius<sup>116</sup> dit : « On est capable de donner à quelqu'un un compas et une équerre, mais on n'est pas capable de le rendre subtil. » Il n'est pas sûr qu'un homme puisse devenir un grand artiste même s'il suit les bonnes méthodes – cela appartient également à certaines aptitudes dans le domaine de « la subtilité » et dépend des dons de chaque personne. Mais lorsqu'il s'agit de la tâche de l'éducation des beaux-arts, il est plus important de donner aux étudiants un « compas » et une « équerre », c'est-à-dire des règles. Si nous croyions au proverbe ancien, « l'idée est intraduisible par la langue et elle ne peut être que sous-entendue », chaque personne pourrait agir à sa guise sans règlement – mais à quoi sert-elle cette école ? Supposez que nos études consistent à reproduire ou à imiter des peintures exemplaires, pourquoi l'État soutiendrait cette école ? – Déjà les peintres artisans l'ont fait. À mon avis, tout ceci n'est pas conforme à l'esprit et l'intention d'une école nationale des beaux-arts. Elle doit ouvrir pour l'art une voie qui puisse être partagée et suivie par tout le monde.

---

114 *Ibid.*

115 Ici, je n'évoque pas le taoïsme puisque, dans un tel cadre radicalement déterministe qui consiste à « ne pas agir », il n'est pas question de trouver les valeurs sur une activité humaine.

116 Mencius, c.-à-d. Mengzi ou Meng Tseu (孟子), maître confucianiste vivant aux alentours de 380-289 av. J.-C.

Elle doit nous amener à des communications et des inspirations mutuelles entre l'art et d'autres disciplines. J'espère qu'à l'avenir, il y aura en Chine « l'art scientifié » [c.-à-d. l'art assimilé à la science] et « la science artistifiée » [c.-à-d. la science assimilé à l'art]. »

我希望諸君，常常提起精神，把自己的觀察力養得十分緻密十分猛利十分深刻，並把自己體驗得來的觀察方法，傳與其人，令一般人都能領會都能應用。孟子說：“能與人規矩，不使與人巧。”遵用好的方法，能否便成一位大藝術家，這是屬於“巧”的方面，要看各人的天才。就美術教育的任務說，最要緊的是給被教育的人一個“規矩”。像中國舊話說的“可以意會，不可以言傳”，那麼任憑各人亂碰上去也罷了，何必立這學校？若是拿幾幅標本畫臨摹臨摹，便算畢業，那麼一個畫匠優為之，又何必藉國家之力呢？我想國立美術學校的精神旨趣，當然不是如此，是要替美術界開闢出一條可以人人共由之路，而且令美術和別的學問可以相溝通相濬發。我希望中國將來有“科學化的美術”，有“美術化的科學”。

117

– les artistes doivent suivre des « règles » (« 規矩 »), car les objets à représenter par eux renferment « des lois très ordonnées » (« 很嚴整的理法 »). Ici, les « règles » proposées par Liang Qichao consistent en lois de la nature au lieu des « règles » habituelles ou des « règlements » des arts du *wen* (*écriture/écrit*). L'art d'artisan attache toujours de l'importance aux « règles », qui sont souvent constituées par un mélange d'expériences, de superstitions, de coutumes, etc. ; quant aux arts du lettré, de la poésie à la calligraphie, de la peinture à la musique, ceux-ci possèdent toujours leurs « règles » ou leurs « règlements » consistant au *wen* (*écriture/écrit*), telles que la prosodie pour la poésie et la musique vocale et les formalités de traits et de compositions pour la calligraphie-peinture – dans une certaine mesure, les valeurs artistiques d'une œuvre d'art du lettré dépendent du niveau d'exécution de ces « règles ». Mais, Liang Qichao détache les « règles » artistiques du *monde moral* et les relie au *monde physique*, c'est-à-dire à la nature, et, d'après lui implicitement, les *règles* artistiques dans la conception traditionnelle ne sont plus celles qu'une école des beaux-arts doit enseigner – donc, dans le contexte de son discours, l'art dans la tradition chinoise, que ce soit l'art du lettré ou l'art de l'artisan, est implicitement considéré comme une activité dans laquelle « chaque personne pourrait agir à sa guise sans règlement ». En outre, la reproduction et l'imitation des œuvres exemplaires (dites « 臨摹 *linmo* » – 臨 *lin* : dessiner d'après une œuvre ; 摹 *mo* : calquer une œuvre) constituent toujours les cours les plus importants dans la formation traditionnelle de la peinture du lettré qui néglige toujours de dessiner d'après nature ; mais Liang Qichao les qualifie de métiers de « peintre artisan » (畫匠) – évidemment, il implique ici une dévaluation de la peinture du lettré.

Tout ceci constitue une rupture ; et pourtant, il reste une continuité sur un plan plus fondamental. L'autorité des « règles » est conservée, malgré leur compréhension changée. L'art est compté pour une activité jugée par « vrai » ou « faux », « juste » ou « injuste ». « Une voie qui puisse être partagée et suivie par tout le monde » à laquelle aspire Liang Qichao, c'est-à-dire l'universalité du règlement de l'art : il faut donc impérativement recourir à la science. Il forge donc l'expression « l'art *scientifié* », qui semble étrange dans le contexte français – simplement, cela veut dire l'art assimilé à la science.

---

117 LIANG Qichao (梁啟超), *op. cit. supra* note 111, tome 5, *wenji* (*écrits*), vol. 38, p. 11-12.

Quant à l'autre expression forgée, « la science *artistifiée* », c'est-à-dire la science assimilée à l'art, il ne l'a point développée. Or, comme il a affirmé dans le même discours que « la tâche de l'art consiste bien entendu à exprimer le sentiment » (« 美術的任務，自然是在表情 »<sup>118</sup>), il semble que la science assimilée à l'art veut dire les recherches scientifiques avec du sentiment – en fait, les recherches scientifiques en Chine, surtout les recherches en sciences humaines, sont vraiment imbues de facteurs sentimentaux, tel que le sentiment nationaliste culturel manifesté dans les recherches sur les civilisations par Liang Qichao<sup>119</sup> ainsi que celui qui accompagne les recherches sur les jardins du Jiangnan<sup>120</sup> ...

Il ne faut pas trop exagérer l'influence des opinions sur l'art de tous ces intellectuels qui peuvent être appelés « occidentalistes » malgré une continuation de la tradition chinoise chez eux. En fait, les personnes évoquées ci-dessus qui aspirent à la professionnalité de l'artiste – sauf Xu Beihong, peintre célèbre qui a fait ses études à l'École nationale supérieure des Beaux-arts à Paris – sont eux-mêmes plutôt des amateurs, et, sauf Lu Xun, tous ces amateurs n'ont guère l'intention d'entreprendre une activité artistique. Du reste, toutes ces personnes sont au fond des partisans de l'art du lettré dans la vie privée ; s'ils préconisent l'occidentalisation de l'art, c'est qu'ils prennent en considération l'entreprise collective, c'est-à-dire la renaissance nationale – c'est une stratégie en vue d'un objectif moral.

En même temps que la révolution artistique était promue par ces « occidentalistes », les artistes « conservateurs », tels que Chen Shizeng (陳師曾, 1876-1923, qui fut le premier qui proposa le concept « peinture du lettré »), Huang Binhong (黃賓虹, 1865-1955), Qi Baishi (齊白石, 1864-1957), Pan Tianshou (潘天壽, 1897-1971), Chang Ta-Chien (張大千, 1899-1983), etc., ont, à travers leurs pratiques artistiques, défendu l'essence de la peinture du lettré, alors incluse dans la catégorie du *guohua* (國畫, la *peinture nationale*) ; toutefois, la plupart d'entre eux n'ont pas répondu à l'« occidentalisation » sur le plan théorique et ont manifesté une indifférence à l'égard de cette tendance.<sup>121</sup>

Au fur et à mesure du développement des établissements scolaires artistiques en Chine depuis les années 1920, l'enseignement artistique est occupé par l'art qui consiste à représenter la nature, ou l'art assimilé à la science, et, depuis les années 1950, utilise le « système plastique de Tchistiakov » qui doit son nom à Pavel Petrovitch Tchistiakov (1832-1919), peintre et professeur russe. L'implantation de ce système plastique en Chine peut être bien entendu attribuée à l'alliance sino-soviétique dans les années 1950 ; et pourtant, consistant à former l'aptitude à la représentation fidèle et minutieuse de la nature, ce système plastique se conforme bien avec ce dont les premiers intellectuels chinois ont tenu compte. D'autre part, l'art du lettré n'a jamais eu de programme systématisé et rigoureux et, dans ce sens, il est vraiment une activité dans laquelle « chaque personne pourrait agir à sa guise sans règlement »

---

118 *Ibid.* p. 10.

119 Cf. *supra* p. 36-40.

120 Cf. *infra* p. 86-96.

121 Nous aurions tort d'exagérer la divergence entre les « occidentalistes » et les « conservateurs » au sujet de l'art. En fait, il existe beaucoup d'exemples d'amitié privée entre un occidentaliste et un conservateur, tels que l'amitié entre Lu Xun et Chen Shizeng, celle entre Liang Qichao et Chen Shizeng, ainsi que celle entre Xu Beihong et Qi Baishi.

et il ne constitue pas une discipline spéciale ; c'est pourquoi même dans le programme des cours de la spécialité *peinture nationale* (國畫專業), le dessin d'après nature et la peinture à l'huile jouent le rôle le plus important tandis que la calligraphie et la poésie, qui sont les deux compagnons les plus intimes de la peinture du lettré, y ont été à peu près négligées. Dans le contexte moderne chinois, la *peinture nationale* pratiquée par les artistes modernes et la peinture traditionnelle, peinture académique comme peinture du lettré, sont également incluses dans une même catégorie dite *peinture nationale* ; et pourtant, sauf chez quelques artistes « conservateurs », dans l'ensemble, la *peinture nationale* pratiquée par les artistes modernes semble souvent être quelque métamorphose de l'art pictural occidental, de certaine aquarelle avec encre qui recourt à la perspective, au clair-obscur et aux connaissances anatomiques et qui s'inspire des conceptions et des sujets des peintures occidentales, tels que les sujets réalistes ou romantiques, historiques ou mythiques – c'est ce que l'on entend par *Zhongxi hebi* (中西合璧, *mi-chinois mi-occidental*).

En bref, tout comme ce à quoi Liang Qichao a aspiré en 1922, l'« art assimilé à la science » a acquis une pleine légitimité alors que l'art du lettré a, dans une certaine mesure, rejoint le patrimoine et, sur le plan des pratiques, a été marginalisé. L'établissement de l'« art assimilé à la science » a ouvert la porte vers le *monde physique* et prépare les méthodes indispensables pour l'institution de l'architecture en tant que discipline et pour les recherches sur les patrimoines architecturaux, qui furent incitées par un sentiment nationaliste culturel ; d'autre part, ce peut être considéré comme une continuation plus fondamentale de la tradition artistique chinoise, dans laquelle l'artiste n'est pas traité en sujet libre et créatif mais comme quelqu'un qui récupère les *matières* en utilisant des « règles ».

## Chapitre Deuxième      La conscience du patrimoine et les recherches sur le jardin du Jiangnan, etc.

### 1. La conscience du « patrimoine national »

Il n'y a pas d'équivalent à *architecture* dans le vocabulaire du chinois ancien. Traditionnellement, l'art de bâtir, appartenant à la catégorie *yingzao* (營造, *aménager et fabriquer*, qui couvre diverses constructions et fabrications, tels que l'édifice, le jardin, le pont, le bateau, le meuble, etc.), avec peu de possibilité d'être assimilé aux jeux du *wen* (*écriture/écrit*), est classé dans les métiers d'artisans et il n'a jamais été considéré comme une activité associée à la vie intellectuelle.

Également, dans le contexte traditionnel chinois, il n'y a pas de concept tel que *monument*. Les artisans sont méprisés, et leurs œuvres sont dédaignées. Les caractéristiques physiques des bâtiments ont très peu interpellé la sensibilité visuelle des Chinois pré-modernes, bien que la tradition littéraire chinoise possède suffisamment d'expressions rhétoriques (locutions) au sujet de la beauté des édifices – il s'agit là plutôt d'un jeu de mots que d'un intérêt pour les caractéristiques physiques des édifices réels. Dans la tradition de l'art pictural chinois, il existe un genre de peinture qui représente les bâtiments, dit *jiehua* (界畫, *peinture à la règle*), mais, la plupart des œuvres de ce genre de peinture sont faites pour servir de documentation à certains

événements (dont les bâtiments servent de scènes) plutôt que pour représenter les bâtiments en tant que tels ; même les œuvres qui ont pour objet de représenter les édifices présentent souvent des images illusives ou formalistes à cause de l'ignorance de la géométrie et du trop peu de connaissances sur les caractéristiques physiques des édifices réels. Dans l'ensemble, les bâtiments ne répondent qu'à des valeurs utilitaires, et quant à leurs valeurs artistiques, commémoratives et historiques, elles sont très peu considérées dans la Chine ancienne.

Simon Leys indique dans son essai « L'attitude des Chinois à l'égard du passé » un contraste remarquable entre la Chine et l'Europe au sujet du monument :

« Cette même Chine chargée de tant d'histoire et d'un tel poids de souvenir est aussi singulièrement dépourvue de monuments anciens. Le passé est physiquement absent du paysage chinois à un point qui peut déconcerter le voyageur occidental cultivé, surtout s'il aborde la Chine avec les critères que l'on adopte naturellement dans un entourage européen. En Europe, en effet, malgré toutes les guerres et les destructions, la succession des âges a laissé une série de jalons monumentaux : [...] – tous ces témoins architecturaux forment une chaîne ininterrompue qui perpétue la mémoire du passé au cœur même de nos cités modernes. En Chine, par contre, si l'on excepte un très petit nombre d'ensembles célèbres (d'une antiquité d'ailleurs fort relative), ce qui frappe le visiteur, c'est la *monumentale absence* du passé. La plupart des villes chinoises, y compris et surtout celles qui furent d'anciennes capitales ou de prestigieuses métropoles culturelles, présentent aujourd'hui une façade qui, sans pouvoir être qualifiée de neuve ou de moderne [...], se révèle curieusement dénuée de tout caractère traditionnel. Dans l'ensemble, ces villes apparaissent simplement comme les produits passablement délabrés d'une industrialisation de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. »<sup>122</sup>

Simon Leys indique que cette « *monumentale absence* du passé » résulte non seulement du chaos politique de la fin de l'ère maoïste (c.-à-d. la Révolution culturelle, 1966-1976), mais encore d'« un trait beaucoup plus profond et permanent »<sup>123</sup> : « le goût des antiquités en Chine est toujours demeuré limité, et dans le *temps* (il n'est apparu que tardivement), et dans son aire d'application (il ne s'est guère intéressé qu'aux diverses manifestations de la chose écrite) »<sup>124</sup> ; et, dans le *Post-scriptum* du même essai, il cite un article de Fredrick W. Mote, « A Millenium of Chinese Urban History : From, Time and Space Concepts in Soochow » – la citation est assez longue, et il souligne (met en italique) les mots dont il tient compte :

« Leur passé était *un passé de mots, et non de pierres*. [...]

« *La civilisation chinoise n'a pas logé son histoire dans des bâtiments*. [...] Bref, nous pouvons dire que *le véritable passé de Suzhou est un passé de l'esprit*, ses moments impérissables sont des moments de l'expérience humaine. *Les seules incarnations vraiment durables des éternels moments humains sont leurs incarnations littéraires*. »<sup>125</sup>

Ainsi l'exemple concret du Pont Fengqiao (楓橋, le Pont des Érables) de Suzhou « qui est

---

122 Leys, Simon, *L'humeur, l'honneur, l'honneur, essais sur la culture et la politique chinoises (1991)*, in Leys, Simon, *Essais sur la Chine*, Paris, Éditions Robert Laffont, 1998, p. 740-741.

123 *Ibid.* p. 741.

124 *Ibid.* p. 748.

125 *Ibid.* p. 755.

devenu un lieu poétique de l'histoire littéraire »<sup>126</sup>, invoqué par Fredrick W. Mote afin d'illustrer le dernier point (italique) cité ci-dessus :

« Dans tout le matériel psycho-historique qui est associé au Pont des Érables, *le pont en tant qu'objet est sans grande importance* ... Pas un seul poème ne se réfère à sa présence physique. Ce pont en tant qu'idée figurait dans la conscience de tous les Chinois ... pourtant, la réalité qu'il présentait pour eux était moins celle des pierres de son arche que celle des impérissables associations qui lui étaient attachées – *ces moments éternels incarnés dans les mots*. L'objet matériel est tout à fait secondaire. »<sup>127</sup>

Tous ces points, abordés par Simon Leys comme par Fredrick W. Mote, constituent un croquis plein de perspicacité.

Simon Leys ne se satisfait d'un tel croquis et, pour expliquer ce phénomène, il invoque le contexte idéologique – le culte du passé dans la pensée chinoise : les conceptions différentes de diverses écoles (notamment le confucianisme) avant la dynastie Qin sur l'Antiquité<sup>128</sup> ainsi que « la grande tradition historiographique et l'exceptionnel sens historique que cultiva la Chine »<sup>129</sup>. Il indique que l'« Antiquité » dans la conception confucéenne désigne plutôt « un âge d'or mythique, c'est-à-dire, en fait, une utopie *future*, tandis que ce qu'ils appelaient « usages modernes » visait l'héritage du passé récent, c'est-à-dire le *passé réel* »<sup>130</sup>, et il conclut :

« La permanence n'est pas ce qui nie la transformation, mais ce qui l'informe. La [c'est un erratum du texte original] continuité n'est pas assurée par l'immortalité des objets inanimés, elle se réalise dans la fluidité des générations successives. »<sup>131</sup>

– De telle façon que la « *monumentale absence* du passé » est conceptuellement dotée d'une préoccupation, d'un appui théoriquement très exquis.

Supposé que cette « conception » ou « préoccupation » existe vraiment dans la mentalité collective des Chinois (en effet il est douteux que ce soit une « conception » ou une « préoccupation » parce que cela n'a pas été *explicité* par un seul Chinois ancien), elle n'est pas uniquement chinoise – elle se trouve également dans les autres civilisations, y compris l'Occident, notamment avant la conceptualisation du patrimoine. Simon Leys annote le dernier point cité ci-dessus : « En relation avec cette notion [sur la permanence et la continuité], il faudrait étudier la question du culte des ancêtres – pierre angulaire de la société et la civilisation chinoise. »<sup>132</sup> Il a raison de rattacher « la permanence qui informe la transformation » et « la continuité qui se réalise dans la fluidité » au culte des ancêtres, voire même il est possible de dire qu'une telle « permanence » et une telle « continuité » sont les conséquences de la mentalité ancestrale. Mais, également, nous pouvons constater un fait incontestable que la mentalité ancestrale existe aussi chez les Occidentaux même si elle a moins d'importance pour la civilisation occidentale que pour la civilisation chinoise. Du moins,

---

126 *Ibid.*

127 *Ibid.*, p. 755-756.

128 Cf. *ibid.*, p. 748-749.

129 Cf. *ibid.*, p. 749.

130 *Ibid.*

131 *Ibid.*, p. 750.

132 *Ibid.*

pendant une longue période dans l'histoire, la mentalité ancestrale a dominé leur mode d'action à l'égard des monuments historiques – Françoise Choay indique dans son ouvrage remarquable *L'allégorie du patrimoine* qu'au Quattrocento, les hommes « éblouis par la lumière de l'Antiquité et des antiquités ne pouvaient, du jour au lendemain, s'affranchir d'une mentalité ancestrale, oublier des comportements inscrits dans la longue durée et qui demeuraient ceux de la majorité de leurs contemporains »<sup>133</sup> et que « la prise de distance vis-à-vis des édifices du passé demande un long apprentissage, dans une durée que le savoir ne peut contracter et qui est nécessaire pour que le respect se substitue à la familiarité. »<sup>134</sup> Dans l'ensemble, les Chinois comme les Occidentaux, sans conceptualisation du patrimoine, prennent des attitudes similaires à l'égard des bâtiments historiques, car les mentalités sont similaires – ce peut être considéré comme un inconscient collectif et constituer un phénomène universel, mais ne peut pas expliquer la « *monumentale absence* du passé » en tant que phénomène particulier chinois.

Même le goût des antiquités en Chine (qui, tout comme ce que Simon Leys dépeint, est « toujours demeuré limité, et dans le *temps* ») et son aire d'application (qui, tout comme ce que Simon Leys dépeint, « ne s'est guère intéressé qu'aux diverses manifestations de la chose écrite ») ne sont pas uniquement chinois – ils sont analogues à ceux des humanistes du Quattrocento. Françoise Choay indique qu'il existe un « effet Pétrarque », qui est lié à l'approche littéraire menée par les humanistes depuis la deuxième moitié du Trecento, tels que Pétrarque.<sup>135</sup> D'après elle, cette approche consiste en une Antiquité inconnue dévoilée par Pétrarque « à travers des textes classiques que sa lecture philologique et critique veut restaurer dans leur pureté originelle »<sup>136</sup> ; et, « la lecture purificatrice [...] a découvert et fondé la distance historique »<sup>137</sup>. Mais ce qui est remarquable, c'est que – d'après elle – pour ces humanistes, « la forme et l'apparence des monuments romains ne sollicitent pas la sensibilité visuelle, ils donnent une légitimité à la mémoire littéraire »<sup>138</sup> – tous les mots qui qualifient l'attitude des Chinois à l'égard du *passé* cités ci-dessus de Simon Leys et de Fredrick W. Mote peuvent également servir à qualifier celle des humanistes entre le Trecento et le Quattrocento à l'égard des monuments romains.<sup>139</sup> Même en Europe, la conceptualisation du patrimoine est un processus très long ; sans cette conceptualisation, les hommes face aux monuments anciens agissent à peu près de la même façon.

Alors, comment peut-il être légitime d'expliquer le contraste entre l'abondance des patrimoines architecturaux de l'Europe et la pauvreté de ceux de la Chine par les mentalités similaires partagées par ces deux civilisations ? C'est illogique. Pour expliquer la « *monumentale absence* du passé » en Chine, il est plus raisonnable de chercher tout d'abord la cause de la « *monumentale présence* ou *abondance* du passé » en Europe – sans doute que les Occidentaux se

---

133 Choay, Françoise, *L'allégorie du patrimoine*, Paris, Éditions du Seuil, 1999, p. 47.

134 *Ibid.*

135 Cf. *ibid.*, p. 36-38.

136 *Ibid.*, p. 36.

137 *Ibid.*, p. 37.

138 *Ibid.*

139 J'exposerai à la fin de cette thèse la similarité du goût « antiquisant » entre les humanistes du Quattrocento et les lettrés chinois à l'époque tardive de la Chine impériale. – Cf. *infra* p. 314-318.



sont tellement habitués à cette *présence* ou *abondance* qu'ils ne la trouvent guère problématique.

Empiriquement et logiquement, une simple indifférence à l'égard des monuments historiques ne provoque pas forcément leur destruction. Celle-ci résulte plutôt de la fragilité de la construction et du vandalisme : plus ferme est la construction, plus il y a de probabilité qu'elle subsiste bien qu'elle ait subi des dommages naturels ou accidentels ou voire délibérés ; moins de vandalisme, plus de probabilité que la construction subsiste bien qu'elle soit fragile. Ce principe semble trop simpliste, mais, vraiment, il peut expliquer simplement la « *monumentale présence* ou *abondance* du passé » en Europe ainsi que la « *monumentale absence* du passé » en Chine.

Le vandalisme avec une diversité dans ses métamorphoses constitue un phénomène permanent dans l'histoire européenne comme dans l'histoire chinoise. S'il reste en Europe tant de patrimoines architecturaux, cela ne résulte pas essentiellement de quelque cause conceptuelle et il faut avant tout l'attribuer à un art de bâtir très développé depuis l'époque gréco-romaine, qui, d'une part, rend possibles la bonne qualité (notamment la fermeté) des bâtiments et une quantité énorme de constructions à chaque époque, et d'autre part, rend possibles le réveil de la sensibilité visuelle envers les bâtiments et, puis, la naissance de l'architecture en tant que discipline. Grâce à la qualité des bâtiments, bon nombre de constructions anciennes de diverses époques ont, délabrées ou pas trop endommagées, réussi à échapper au danger d'être rasées avant que le concept du patrimoine ne se soit formé ; grâce au réveil de la sensibilité visuelle envers les bâtiments, les constructions anciennes ont la possibilité d'être traitées en fruits culturels à chérir et à respecter et, puis, en monuments historiques, c'est-à-dire, en patrimoine.

En revanche, les Chinois pré-modernes, n'ayant pas les connaissances indispensables sur la géométrie et les matériaux et étant dépourvus de techniques assez efficaces pour traiter la pierre et les pièces métalliques<sup>140</sup>, n'ont pas développé un art de bâtir techniquement convaincant. Exception faite des édifices construits dans le style occidental dans le *Yuanming yuan* (le Vieux Palais d'été) aux XVIII<sup>e</sup> siècle à l'aide des missionnaires européens, les Chinois pré-modernes n'ont guère été capables d'édifier une vraie maison en pierre, de former un espace voûté habitable, parce que cela pose de nombreux problèmes beaucoup plus compliqués et épineux que ceux posés par la technique de voûte dans la construction d'un pont en pierre ou d'une tombe souterraine.<sup>141</sup> Voire même ils n'ont pas pu profiter de la

---

140 Avant l'industrialisation, les Chinois anciens n'avaient pas la capacité de fabriquer les outils de bonne qualité pour tailler les matériaux (surtout les pierres) ainsi que les clous de petite taille – les Chinois ne savaient fabriquer que le clou gros et grossier jusqu'à ce que la clouterie moderne fut introduite de l'Occident il y a plus d'une centaine d'années ; c'est pourquoi les Chinois appellent le clou « 洋釘 *yangding* », c.-à-d. « clou occidental ».

141 Les Chinois ont pu édifier quelques exemples de maisons symboliques en pierre mais inhabitables (sans espace suffisant à l'intérieur). À partir de la dynastie Ming (1368-1644), les Chinois ont pu construire des édifices en brique recourant à la technique de voûte, dits *wuliang dian* (無梁殿, *salles sans poutre*) en vue de la permanence des édifices ; pourtant, avec l'espace intérieur trop fermé et limité à cause des défauts techniques, ce genre d'édifice ne sert qu'à conserver les livres ou les archives et n'est toujours pas habitable. Certains chercheurs confondent souvent, à dessein ou par mégarde, la technique de voûte d'un édifice habitable et celle d'un pont ou d'une tombe souterraine ; exemple : Fredrick W. Mote (cité par Simon Leys) écrit : « Mais elle [la Chine] n'a pas construit d'Acropole, elle n'a pas préservé de Forum romain. Et pourtant, ni les matériaux ni les

stabilité du triangle pour la charpente du toit. Ils ont développé pour leurs édifices en bois une charpente extrêmement pesante et encombrante, dans laquelle bon nombre de bois sont superposés pour former un profil analogue au triangle (cette charpente est appelée « 擡梁 *tailiang* », c.-à-d. *superposition des poutres*) et la stabilité de la structure entière des édifices dépend de la qualité naturelle des bois et du poids du toit : plus fermes sont les bois ou plus redondant est le poids du toit, plus stable est la structure entière de l'édifice.<sup>142</sup> Sous l'angle de la mécanique statique, dans une telle structure, la charge ne peut guère être décomposée mais est verticalement transmise de haut en bas jusqu'au sol, c'est pourquoi il faut une surabondance du poids du toit afin d'acquérir la stabilité – techniquement, c'est une structure gaspilleuse et stupide.<sup>143</sup>

La permanence d'un édifice avec cette structure n'est pas forcément impossible, mais très

---

techniques ne lui faisaient défaut : mais il est caractéristique que les monuments de pierre taillée que les Chinois conçurent pour durer furent, dans l'Antiquité, des sépultures voûtées cachées sous terre et, dans la période impériale plus tardive, des ponts. » – Leys, Simon, *op. cit. supra* note 122, p. 755. Il semble qu'il ait oublié les réalisations européennes de la technique de construction sans égale sur notre planète à partir de l'époque gréco-romaine et qu'il ignore que les constructions voûtées européennes ne purent être réalisées qu'avec assez de connaissances (même empiriques) géométriques et mécaniques statiques ainsi qu'une productivité puissante – tout ceci n'est pas possédé par la Chine ancienne. Pour connaître les édifices voûtés « salles sans poutres » ainsi que la technique de voûte (y compris la coupole) dans la Chine ancienne, cf. l'Institut de l'histoire des sciences naturelles de l'Académie des sciences chinoise (CAS) (中國科學院自然科學史研究所), *Zhongguo gudai jianzhu jishu shi* (《中國古代建築技術史》, *Histoire des techniques de construction de la Chine ancienne*), Beijing (Pékin), Kexue chubanshe (Éditions des sciences), 1985, p. 176-180.

142 Les techniques de structure en bois de la Chine ancienne constituent un grand sujet que cette thèse ne peut pas présenter en détail. Nous pouvons trouver beaucoup de références à ce sujet : LIANG Sicheng (梁思成), *Qingshi yingzao zeli* (《清式營造則例》, *Principes et exemples de la construction de style de la dynastie Qing*), Peiping (Pékin), Zhongguo yingzao xueshe (Society for Research in Chinese Architecture), 1934 ; LIANG Sicheng (梁思成), *Yingzao fashi zhushi juan shang* (《營造法式注釋卷上》, *Annotations des Formes réglementées de la construction, vol 1*), Zhongguo jianzhu gongye chubanshe (China Architecture and Building Press), 1983 ; CHEN Mingda (陳明達), *Zhongguo gudai mujiégou jishu [Zhanguo–Bei Song]* (《中國古代木結構技術〔戰國——北宋〕》, *Les techniques de structure en bois dans la Chine ancienne [du temps de Royaumes combattants à l'époque de la dynastie Song du Nord]*), Beijing (Pékin), Wenwu chubanshe (Culture Relics Publishing House), 1990 ; etc.

143 À cause d'un sentiment national, les chercheurs chinois ont rarement avoué que la charpente traditionnelle chinoise est techniquement gaspilleuse et stupide, puisque la charpente représente le plus haut niveau du développement de l'art de bâtir de la Chine ancienne. Mais implicitement, c'est dans un certain sens un fait notoire à taire pour les experts en protection des bâtiments anciens chinois. Ce qui est intéressant, c'est que le professeur Lou Qingxi (樓慶西), spécialiste en histoire de l'architecture chinoise qui a été assistant de Liang Sicheng (fondateur des recherches sur l'architecture chinoise – cf. *infra* note 144) dans les années 1950-1960, révèle ce fait dans un ouvrage populaire *Les vingt conférences sur les bâtiments anciens chinois* en commentant la fonction du *dougong* (斗栱, en français dit « console », le composant qui caractérise la charpente du toit des édifices traditionnels chinois) : « Le *dougong* est vraiment un composant merveilleux, [...], et c'est une invention prodigieuse des artisans anciens de notre pays. Toutefois, si on l'analyse simplement sous l'angle de la mécanique des structures, à vrai dire, c'est assez gaspilleur et stupide, [...] » (« 斗栱的確是一種很奇特的構件, [...] , 這真是我國古代工匠一項了不起的創造。但是如果單純從現代結構學來分析, 不能不說是一種比較費力而笨拙的辦法, [...] ») – LOU Qingxi (樓慶西), *Zhongguo gu jianzhu ershi jiang* (《中國古建築二十講》, *Les vingt conférences sur les bâtiments anciens chinois*), Beijing (Pékin), Sanlian shudian (Joint Publishing), 2001, p. 11.

peu possible. Elle dépend tout d'abord de l'importance d'un édifice dans la hiérarchie somptuaire. Seuls les édifices hiérarchiquement les plus importants, telles que les édifices du palais impérial, les temples sacrés d'État et de certains monastères d'importance, etc., ont la qualité et la possibilité de jouir d'un grand nombre de couches de bois superposées qui rend très lourd le toit ; en revanche, seules des structures simplifiées avec des toits assez légers peuvent être utilisées pour les bâtiments hiérarchiquement moins importants, tels que les maisons des gens du peuple ainsi que des bâtiments ordinaires destinés à d'autres usages – bien sûr, il y a une grande diversité parmi les bâtiments hiérarchiquement inférieurs : la résidence d'un homme riche peut être un peu plus ferme par la bonne qualité et une relativement grande quantité des bois alors qu'un pauvre n'a pas les moyens d'utiliser tant de bois pour sa maison de sorte que celle-ci est trop fragile et qu'elle peut pencher à cause du vent. En bref, les Chinois pré-modernes ne peuvent réaliser des structures stables que pour les édifices hiérarchiquement importants, dont le nombre est très restreint par rapport au nombre total de bâtiments.

Deuxièmement, la permanence d'un édifice en bois dépend aussi de la chance. Un édifice en bois est très facile à ruiner, même si sa structure est assez stable : l'incendie est son ennemi naturel, et même la destruction mécanique n'est pas une tâche très difficile. Tout ceci est si évident qu'il ne faut pas trop en parler.

Beaucoup de personnes ont constaté que l'absence d'édifices en pierre est la cause de la rareté des bâtiments anciens en Chine. Mais souvent, l'absence de pierre est traduite par la *persistance* à construire en bois par les chercheurs modernes, tel que Liang Sicheng<sup>144</sup> – et pour expliquer cette *persistance*, Liang Sicheng l'attribue à une conception, « la conception qui consiste à ne pas chercher la permanence de l'existence physique » (不求原物長存之觀念)<sup>145</sup>.

C'est une logique assez particulière. L'absence d'édifices en pierre n'implique ni la *persistance* à construire en bois ni l'indifférence délibérée envers la permanence des constructions, à moins que les Chinois aient *édicé* une telle logique. Aucune source ne le démontre ; au contraire, il existe des paroles de Chinois pré-modernes dans un sens tout à fait opposé.

En ce qui concerne la prétendue « *persistance* à construire en bois », Zhang Wei (張威, *alias* 右史 Youshi), le professeur associé de l'École d'architecture de l'Université Tianjin, montre

---

144 Liang Sicheng (梁思成, 1901-1972), fils de Liang Qichao, le fondateur le plus important des recherches sur l'histoire de l'architecture chinoise en tant que discipline, membre du *Zhongguo yingzao xueshe* (中國營造學社, Society for Research in Chinese Architecture, 1930-1945). Grâce à son travail et à celui de ses collègues dans la *Société*, l'art de bâtir de la Chine ancienne et notamment la structure des bâtiments anciens chinois sont dévoilés et leurs résultats scientifiques constituent le fondement de toutes les recherches postérieures dans ce domaine. Il résuma l'architecture chinoise en 1944 dans *Zhongguo jianzhu shi* (《中國建築史》, *Histoire de l'architecture chinoise*) par une série de caractéristiques, dont la première « prendre le bois pour matériau principal » (« 以木料為主要構材 ») – il l'expliqua : « La plupart des autres systèmes d'architecture dans le monde entier ont tôt ou tard remplacé leurs charpentes en bois primitives par des structures en pierre, [...]. La Chine persiste toujours à prendre le bois pour matériau principal, [...] » (« 世界它係建築, 多漸採用石料以替代其原始之木構, [...] ». 中國始終保持木材為主要建築材料, [...] ») – LIANG Sicheng (梁思成), *Zhongguo jianzhu shi* (《中國建築史》, *Histoire de l'architecture chinoise*), Tianjin, Baihua wenyi chubanshe (Éditions des lettres et des arts Cent fleurs), 1998, p. 13.

145 Cf. *ibid.*, p. 18.

dans son article « L'architecture chinoise : non seulement en bois » (〈中國建築不止木〉) que, d'après les documents historiques, tel que le *Yingzao fashi* (《營造法式》, *Les Formes réglementées de la construction*)<sup>146</sup>, les Chinois pré-modernes attachaient explicitement autant d'importance aux cinq sortes de matériau (五材, c.-à-d. brique, tuile, bois, pierre et terre) pour leurs constructions, et que sur le plan des pratiques, les Chinois pré-modernes n'ont jamais délibérément refusé d'autres matériaux<sup>147</sup>. Il indique que l'absence ou la rareté d'édifices en pierre en Chine peut être mieux expliquée par la technique de voûte moins développée plutôt que par quelques conceptions ou préoccupations forgées par certains chercheurs modernes<sup>148</sup>.

S'agissant de la prétendue conception « qui consiste à ne pas chercher la permanence de l'existence physique », j'ai cité dans l'Introduction de cette thèse un enseignement de l'empereur Ming Tai Zu au sujet de la construction du palais impérial à Nankin :

« Pour ce que je fais construire aujourd'hui, je ne tiens pas compte du beau mais que de la fermeté. [...] Seules la simplicité et la fermeté peuvent rendre éternels [ces bâtiments], de sorte que mes descendants puissent les posséder pour toujours. »<sup>149</sup>

– Ceci implique non seulement une aspiration actuelle à la permanence des édifices, à « ce qui nie la transformation » et à « l'immortalité des objets inanimés »<sup>150</sup>, mais aussi une aspiration potentielle à la *monumentalité* dans le sens du « monument intentionnel »<sup>151</sup>.

C'est une mentalité humaine très ordinaire : tout le monde souhaite la solidité et la permanence de son logement ; personne n'est content de voir que sa maison doit être fréquemment réparée ou reconstruite ; et pour le créateur d'une dynastie tel que Ming Tai Zu, naturellement, il a beaucoup de raisons de souhaiter la monumentalité puisqu'il se prétend être un grand homme ... Pratiquement, en effet, pour construire des édifices d'importance, surtout, ceux du palais impérial, les Chinois préfèrent toujours des bois de taille énorme, parce que ceux-ci peuvent assurer la stabilité de la structure qui favorise la permanence des édifices – aux époques impériales tardives, seule la cour impériale a assez de pouvoir pour récupérer tant de

---

146 Cet ouvrage, dont le titre est parfois traduit en français par *Traité de méthodes architecturales* ou *État des standards de construction*, édité par Li Jie (李誡, 1065-1110) et promulgué en 1103 par la dynastie Song, était alors en vue d'établir un règlement financier concernant les constructions impériales à travers la réglementation des formes des constructions ; il est l'une des très rares sources chinoises qui ont présenté les formes de construction en détail et, depuis les années 1920, il est compté pour « traité technique d'architecture et d'artisanat ». – Cf. LI Jie (李誡), *Li Mingzhong Yingzao fashi* (*Les Formes réglementées de la construction par Li Mingzhong*), Beijing (Pékin), Chuan jing shushe (Éditions des Transmissions des Classiques), 1925, (réserve de la bibliothèque du Musée national des Arts asiatiques-Guimet, 34870/92.II).

147 Cf. Youshi (右史), « *Zhongguo jianzhu buzhi mu* » (〈中國建築不止木〉), « Chinese Architecture : Not Merely with Timber », *Jianzhushi* (《建築師》, *Architect*), 2007, n°6, p. 70-71.

148 Cf. *ibid.*, p. 71.

149 ZHU Yuanzhang (朱元璋), *op. cit. supra* note 27, p. 246 (Vol. IV). Le texte complet : cf. *supra* p. 16.

150 Simon Leys conclut sur la « conception » ou la « préoccupation » chinoise au sujet de la permanence et de la continuité : « La permanence n'est pas ce qui nie la transformation, mais ce qui l'informe. La continuité n'est pas assurée par l'immortalité des objets inanimés, elle se réalise dans la fluidité des générations successives. » – Cf. *supra* p. 62.

151 Le monument « intentionnel », expression formulée par Alois Riegl, à l'opposé du « monument artistique et historique ». – Cf. Riegl, Alois, *Le culte moderne des monuments, son essence et sa genèse* (titre original : *Der moderne Denkmalkultus*), traduit de l'allemand par Daniel Wiczorek, Paris, Éditions du Seuil, 1984, p. 35-36.

bois de taille énorme, car le nombre d'arbres anciens a gravement diminué à cause de l'abattage excessif. Nous ne pouvons pas trouver de source qui puisse confirmer qu'il existe dans la mentalité chinoise une *persistance* à construire en bois, mais il existe effectivement une *persistance* à profiter des bois de taille énorme lors de la construction des édifices d'importance, parce que, tout comme d'autres peuples, les Chinois aspirent également à la permanence de ces édifices.

Mais si les Chinois pré-modernes tenaient vraiment à ne pas chercher la permanence des constructions, ils seraient des habitants de Mars, des extra-terrestres qui ne partagent pas avec les peuples de la Terre les idées les plus pratiques et les plus ordinaires – heureusement, les paroles de Ming Tai Zu ainsi que les pratiques de construction attestent qu'effectivement, ils font partie des habitants de notre planète ... La prétendue « conception qui consiste à ne pas chercher la permanence de l'existence physique » est forgée par Liang Sicheng, c'est un mensonge en vue de dissimuler la vraie cause de l'absence d'édifice en pierre en Chine : l'incapacité à l'égard du *monde physique*.

Les Chinois pré-modernes aspirent – du moins potentiellement – à la permanence et, parfois voire à la monumentalité des édifices ; et pourtant, dans la plupart des cas, ils ne peuvent pas les réaliser. Puisque la permanence des édifices est très difficile à réaliser, les Chinois pré-modernes, imbus du déterminisme, présentent donc une apathie et font dormir leur aspiration, et le *passé* ne peut être déposé que dans les œuvres concernant le *wen* (*écriture/écrit*), telles que la poésie, la calligraphie, l'épigraphe, la peinture du lettré ... – par rapport à la fragilité de la majorité de leurs bâtiments, ces œuvres sont vraiment impérissables.

D'ailleurs, selon les expériences européennes, sans l'émergence et sans l'auto-reconnaissance des artisans, l'esprit inventif ne peut pas être provoqué, non plus la reconnaissance sociale des valeurs artistiques et culturelles des œuvres d'artisans ; sans une telle reconnaissance sociale, il est impossible que l'art en tant qu'activité autonome ainsi que l'architecture en tant que discipline voient le jour ; sans toutes ces conditions, la naissance du concept de patrimoine est également impossible. Comme ce que j'ai indiqué au début de ce sous-chapitre, dans la Chine ancienne, les artisans sont méprisés, et leurs œuvres sont dédaignées. Cela a exclu la possibilité d'une reconnaissance sociale des valeurs artistiques et culturelles du bâtiment ainsi que celle de la naissance du concept de patrimoine, et favorise l'indifférence et le vandalisme à l'égard des bâtiments eux-mêmes.<sup>152</sup>

Tout ce qui entraîne la « *monumentale absence* du passé » peut être résumé en un inconscient collectif plutôt qu'en une conception ou en une préoccupation. Les nationalistes culturels chinois comme les sinologues occidentaux ayant tendance à « orientaliser » la culture chinoise aiment conceptualiser l'inconscient collectif des Chinois afin de rationaliser leurs défauts, de telle façon que les Chinois sont qualifiés d'extra-terrestres qui ne partagent pas avec les autres peuples les valeurs humaines les plus ordinaires et les plus fondamentales ... Cependant, seuls les écrits et les paroles des anciens peuvent témoigner par eux-mêmes de ce que l'on entend par « conception » ou « préoccupation » en tant qu'être historique – cela n'implique pas une interdiction absolue de conclure à quelques « conceptions » ou « préoccupations » d'un

---

152 En ce qui concerne le concept de patrimoine lent à naître en Chine, je l'exposerai à la fin de la thèse. – Cf. *infra* p. 314-320.

phénomène chez les anciens à travers des « interprétations », mais toutefois, il faut quand même être prudent car même le phénomène permanent d'une tradition plusieurs fois millénaire peut résulter de l'inconscient collectif ; et surtout, quand il existe des preuves textuelles qui explicitent une conception (une vraie conception) avec une conscience toute contraire à celle que comporte la prétendue conception tirée de certain phénomène permanent, les droits de celle-ci doivent immédiatement être rendus à son auteur.

Simon Leys écrit : « ce qui frappe les visiteurs [européens], c'est la *monumentale absence* du passé »<sup>153</sup> – il emploie le verbe « frapper ». Peut-être « la *monumentale absence* du passé » de Chine est-elle vraiment « frappante » pour un visiteur européen, surtout s'il croit que « la Chine est la plus ancienne civilisation vivante de notre planète »<sup>154</sup>. Mais, il ne peut pas imaginer

---

153 Leys, Simon, *op. cit. supra* note 122, p. 741.

154 C'est une qualification donnée par Simon Leys, qui l'annote par lui-même : « Les civilisations de l'Égypte, du Moyen-Orient, de la Perse et de l'Inde ne sont pas moins anciennes, mais leur continuité a été interrompue. Seule la tradition juive pourrait offrir un exemple similaire de ce phénomène de continuité spirituelle que je m'efforce d'étudier ici. » – *Ibid.*, p. 739. Il semble qu'il oublie l'existence de la civilisation occidentale vivant aujourd'hui. Certes, nous pouvons arguer que la civilisation occidentale se limite à l'Europe chrétienne qui remonte entre les IV<sup>e</sup> et V<sup>e</sup> siècles, sans tenir compte de la civilisation gréco-romaine, mais si nous prenons un tel critère de définition, nous pouvons également arguer que la civilisation chinoise a connu plusieurs ruptures graves et qu'il y a eu en fait plusieurs « civilisations chinoises » au fil du temps – il faut savoir que, sous n'importe quel aspect, de la vie quotidienne à la vie intellectuelle, de la langue à l'écriture, de la culture matérielle à la culture spirituelle, les Chinois de l'époque de la dynastie Han (206 av. J.-C. -220 de l'ère chrétienne) sont pour les Chinois modernes autant ou plus « étrangers » que les Romains pour les Occidentaux modernes ; en revanche, si nous persistons à croire à l'existence de la continuité chinoise, il existe également la continuité occidentale qui peut du moins remonter à la civilisation égéenne. La « continuité spirituelle » n'a pas été définie quand elle est formulée par Simon Leys, et c'est impossible d'établir une comparaison au sujet de l'*ancienneté* d'après cette notion tellement ambiguë.

En fait, s'il existe vraiment une continuité spirituelle « uniquement chinoise », elle ne touche guère à la continuité substantielle de la vie spirituelle de diverses époques mais est tirée d'une illusion provoquée par le complexe ancestral-descendant : les Chinois aiment que leurs ancêtres puissent remonter au temps le plus archaïque possible et, voire même, au temps mythique, car plus anciens sont leurs ancêtres, plus ils possèdent de légitimité morale et, implicitement, plus longue serait la durée de leur commémoration par leur descendance sans fin. Par exemple, si, même aujourd'hui, les Chinois aiment considérer le Huang Di (黃帝, *Empereur Jaune*, personnage mythique et forgé entre les II<sup>e</sup> et I<sup>er</sup> siècles av. J.-C. en tant que personne historique vivant entre 3000 et 2000 av. J.-C.) comme leur ancêtre commun, et qu'ils persistent à croire à l'existence de la dynastie Xia (la supposée « première dynastie chinoise », env. 2000-1600 av. J.-C., dynastie mythique présentée dans les livres d'histoire chinois, sans nulle preuve archéologique qui puisse témoigner de son existence), ce n'est pas parce qu'ils ont trouvé des arguments historiques, archéologiques ou génétiques, ni non plus parce qu'ils se nourrissent de l'esprit de ces époques, mais seulement parce qu'une telle identification renforce la légitimité morale de leur unification et de leur existence, car le culte des ancêtres joue le rôle de la « foi finale » des Chinois qui ne possèdent pas de foi transcendante. En revanche, les Occidentaux, avec la foi chrétienne transcendante, ne tiennent pas compte des ancêtres (le culte des ancêtres est interdit d'après les doctrines chrétiennes) bien qu'il existe chez eux aussi une mentalité ancestrale ; donc, pour les Occidentaux, l'identification des ancêtres est avant tout un problème scientifique ou pratique (s'il s'agit de la race noble) mais non pas moral. En bref, les Occidentaux n'ont pas besoin d'identifier leurs ancêtres trop anciens, tels que les Grecs et les Romains anciens dont la culture nourrit la civilisation occidentale jusqu'à aujourd'hui, tandis que les Chinois ont besoin de traiter les personnes archaïques ou

comment un visiteur chinois va être *frappé* par « la *monumentale abondance* du passé » de l'Europe : les vestiges gréco-romains, les cathédrales et les monastères, les châteaux et les palais, les collections des musées ... Or, seules la quantité et l'efficacité des constructions en Europe avant la Renaissance peuvent le choquer : comment une petite ville médiévale, par exemple tel que Chartres, a-t-elle pu construire tant d'églises en pierre et, surtout une cathédrale tellement gigantesque ? Aucune ville chinoise pré-moderne (y compris la capitale impériale) n'est capable de prendre en charge la quantité de construction monumentale d'un seul édifice tel que la Cathédrale Notre-Dame de Chartres, sans compter les problèmes techniques épineux pour les Chinois pré-modernes. Les grands travaux dans la Chine pré-moderne sont des actions impériales, qui demandent des mobilisations dans l'empire entier (dont l'échelle égale celle de l'Europe entière) et qui amènent souvent des résultats catastrophiques pour les gens du peuple à cause de la tyrannie, de l'injustice et de la corruption ... – c'est pourquoi dans la tradition littéraire chinoise, les grands travaux s'associent souvent à des images de misère et sont sévèrement critiqués par les moralistes confucianistes. Les grands travaux rappellent la douleur aux Chinois pré-modernes, qui ne peuvent jamais imaginer la passion d'édification chez les Européens médiévaux – sans compter que tant de monuments témoignant partout en Europe du *passé* visible et tangible peuvent ébranler potentiellement la confiance des visiteurs chinois en l'authenticité de leur propre histoire qui consiste en *passé* textuel et moral.

Kang Youwei est bien un érudit chinois qui est choqué par « la *monumentale abondance* du passé » de l'Europe. En même temps que sa sensibilité à l'égard du *monde physique* est ressuscitée par les peintures de la Renaissance italienne, son aspiration potentielle à la monumentalité assurée par la permanence des édifices est également réveillée.

En Italie, il a visité beaucoup de sites, et notamment les églises à Rome lui ont laissé une impression excellente et violente –

« Il y a partout dans la ville [de Rome] des tours, des colonnes et des obélisques antiques, ainsi que des vestiges d'édifices. Il y a les églises les plus belles sur la Terre, dont plus de cent quarante parmi les plus grandes. J'en ai visité une quarantaine. Ces églises sont vraiment magnifiques et gigantesques, majestueuses et imposantes. Aucune métropole d'autres pays ne peut être dotée d'une telle magnificence, car seule Rome est le siège millénaire de la papauté. La cathédrale Saint-Paul de Londres est connue comme gigantesque, mais si elle était à Rome, elle ne compterait que très peu et ne pourrait pas être classée parmi les cent premières églises. »

城中古塔古石表轟天，壞殿危樓遍地，祇祠宏麗甲大地，大者凡一百四十餘。吾覽觀三四十祠，亦皆宏麗崇嚴，為他國大都所無者。蓋此為千年教皇故地使然。英國倫敦保羅廟，號最宏麗，置之羅馬中，不能在百數之列也。<sup>155</sup>

– malgré son style exagéré, qui est très traditionnellement chinois.

Il a abondamment décrit Saint-Pierre de Rome : la place, l'obélisque, la basilique, la coupole, les statues, les mosaïques, les confessionnaux ...<sup>156</sup> Même les mausolées et les

---

les personnages mythiques comme leurs ancêtres sans considérer la vérité historique ou la continuité substantielle : c'est la seule différence qui donne l'illusion de « la continuité spirituelle unique chinoise » à certains observateurs occidentaux.

155 KANG Youwei (康有為), LIANG Qichao (梁啟超), QIAN SHAN Shili (錢單士釐), *op. cit.*, p. 92.

156 Cf. *ibid.*, p. 92-97.

sépulcres dans la basilique l'ont beaucoup intéressé et confondu – il se demande : si le christianisme tient compte de l'esprit, pourquoi déposer tant de « sacs fétides » (« 臭腐皮囊 », terme du bouddhisme chinois, qui veut dire la chair et, ici, les cadavres) dans une salle tellement propre et imposante ?<sup>157</sup> Aussi a-t-il écrit beaucoup sur l'église Saint-Paul-hors-les-Murs, dont les mosaïques l'ont enivré.<sup>158</sup>

Ce qui est remarquable, c'est qu'il a sérieusement noté les noms – même incomplets – des sept architectes de la basilique Saint-Pierre de Rome, appelés par lui « artisans célèbres » (« 名匠 ») :

- « 勃拉曼德 *Bo-la-man-de* », correspondant à « Bramante », c.-à-d. Donato Bramante (1444-1514) ;
- « 拉發羅 *La-fa-luo* », correspondant à « Raffaello », c.-à-d. Raphaël (1483-1520) ;
- « 巨利瓦 *Ju-li-wa* », correspondant à « Giuliano », c.-à-d. Giuliano da Sangallo (1445-1516) ;
- « 羅孟諾 *Luo-meng-nuo* », correspondant à « Romano », c.-à-d. Jules Romain (env. 1499-1546) ;
- « 弗拉約康獨 *Fu-la-yue-kang-du* », correspondant à « Fra Giocondo », c.-à-d. Fra Giovanni Giocondo (env. 1433 - env. 1515) ;
- « 安得諾 *An-de-nuo* », correspondant à « Antonio », c.-à-d. Antonio da Sangallo le Jeune (1484-1546) ;
- « 密克爾安春羅 *Mi-ke-er-an-chun-luo* », correspondant à « Michelangelo », c.-à-d. Michel-Ange (1475-1564).<sup>159</sup>

Évidemment, il a connu ces noms oralement et, en fait, il n'a pas pu les enregistrer et les comprendre entièrement. Il ignore que ce que l'on entend par « 拉發羅 *La-fa-luo* » (Raffaello) est bien le peintre Raphaël qu'il admire le plus – en ce qui concerne Raphaël en tant que peintre, il translittère son nom par « 拉飛爾 *La-fei-er* », correspondant à « Raphaël » prononcé en anglais. Il a pris « Fra Giocondo » pour les noms de deux personnes, « 弗拉約 *Fu-la-yue* » (« Fragio ») et « 康獨 *Kang-du* » (« Condo »), c'est pourquoi il pense qu'il y a eu sept « artisans célèbres » qui ont continué le projet de Saint-Pierre de Rome après la mort de Bramante – en fait il n'a entendu et enregistré que les six noms après Bramante ...<sup>160</sup> De plus, il semble qu'il ignore entièrement le rôle de Michel-Ange dans l'histoire de l'art occidental, même s'il a enregistré son nom pour le projet de Saint-Pierre de Rome.

Ces négligences ne sont pas provoquées par une indifférence mais par la difficulté de la compréhension ; et, au contraire, ses efforts pour saisir ces noms très difficiles à noter montrent l'attention qu'il porte au rôle des artisans ou des artistes professionnels. Cette considération sans précédent dans l'histoire de la vie intellectuelle chinoise peut être aussi constatée dans ses écrits sur sa visite du Panthéon de Rome, où le mausolée de Raphaël prend une place aussi importante que celle du mausolée du roi italien. Il en a honte pour la Chine : « Je suis saisi d'admiration devant les Italiens qui respectent l'art, et cette morale fait honte au

---

157 Cf. *ibid.*, p. 94-95.

158 Cf. *ibid.*, p. 123-124.

159 Cf. *ibid.*, p. 92.

160 Cf. *ibid.*



Pays du milieu [c.-à-d. la Chine]. » (« 歎甚意人尊藝術，此風中土甚慙焉。 »<sup>161</sup>)

Ce sont bien les œuvres inventives et magnifiques qui éveillent au fond de son cœur un respect envers les artisans ou les artistes professionnels – les peintres comme les architectes. Il établit une comparaison entre les Musées du Vatican (appelés par lui « Palais des Papes ») et le palais impérial chinois (c.-à-d. la Cité Interdite à Pékin) :

« Le Palais des Papes est le palais le plus beau et le plus majestueux sous le Ciel. [...] Parmi tous les palais que j'ai visités dans les onze pays européens, sans parler d'autres, même le palais de Louis XIV en France semble moins énorme qu'une moitié du Palais des Papes. Quant au palais impérial chinois, son aire est vraiment la plus grande de celles des palais sur la Terre ; toutefois, ses édifices, sans sculpture et avec les structures en bois et en terre, grossières et épouvantables, et dont la plupart sans étage, sont trop inférieurs pour être comparé avec le Palais des Papes tellement merveilleux – notamment sans compter la basilique Saint-Pierre à côté, qui est particulièrement somptueuse et splendide. À vrai dire, le pape est un grand monstre terrestre, et son palais est la première merveille sur la Terre. »

教皇宮號稱天下第一壯麗莊嚴之宮。[……]以吾所遊歐洲十一國王宮，雖法之路易十四，尚不足比其規模之半，何況其餘。若中國皇宮之大，固甲地球；而土木羸惡，絕無雕刻，又乏重樓。其視教皇宮之瑰麗，相去不可道里計也，況所奉之彼得殿，尤為華妙絕倫乎。故教皇為大地上一大怪物，而皇宮亦自為地球上第一巨觀也。<sup>162</sup>

Même si sa comparaison entre les Musées du Vatican et « le palais de Louis XIV » (le château de Versailles) est trop exagérée, le contraste entre ceux-là et la Cité Interdite à Pékin constaté par lui révèle la réalité et cela a sollicité son intérêt pour l'art de bâtir.

Outre les édifices du temps moderne, bien sûr, les vestiges romains n'ont pas été oubliés. Il a visité le Colisée, le Palatin, les forums, la Via Appia Antica, le Panthéon ... Son intérêt pour l'art de bâtir s'est notamment manifesté dans son commentaire sur les ruines de la Maison dorée (appelée par lui « Palais de Néron ») ainsi que d'autres vestiges des palais romains – et pourtant, sur tout ceci, il laisse une évaluation toute négative :

« Jadis, j'ai appris la splendeur de la civilisation romaine et, surtout, la magnificence des édifices romains. J'avais donc toujours de la vénération pour ceux-ci. Grâce à ce voyage à Rome, j'ai pu visiter ces sites par moi-même, mais je n'ai vu que des mauvais matériaux et des structures épouvantables : tous les édifices sont construits à la chaux et avec la technique de coffrages. Le pire est que les Romains ne savaient pas percer des fenêtres afin de profiter de la lumière du soleil. Quelle stupidité malgré la dimension gigantesque de ces palais ! Surtout si on se rappelle le prétendu luxe de Néron ... »

吾昔聞羅馬文明，尤聞其建築妙麗，傾仰甚至。及此遊也，親至羅馬而徧觀之，乃見其土木之惡劣，僅知用灰泥與版築而已。其最甚者，不知開戶牖以導光。以王宮之偉壯，以尼羅之窮奢，而其拙蠢若此。<sup>163</sup>

D'après lui, ces édifices romains, sombres et monstrueux, ressemblent à des cavernes

---

161 *Ibid.*, p. 148.

162 *Ibid.*, p. 99.

163 *Ibid.*, p. 112.

caractérisant l'âge primitif de l'homme : « C'est bien la mode sauvage du temps archaïque ! » (« 此真太古野蠻之遺風。 »)<sup>164</sup> – ajoute-t-il.

Comment expliquer cette évaluation « philistine » ? Premièrement, cela doit représenter le vrai sentiment de Kang Youwei, qui déteste l'obscurité et l'humidité – d'après lui, lors de sa visite d'Herculanum, il n'a pas fait un tour complet parce qu'il ne pouvait pas supporter l'*atmosphère ténébreuse* (陰氣, *yinqi*) souterraine.<sup>165</sup> D'ailleurs, le délabrement des ruines romaines, en contraste avec la splendeur des édifices du temps moderne, lui a laissé une impression intuitivement horrible, et il a cru que ce qu'il avait vu représentait ces édifices tels qu'ils étaient à l'époque romaine, puisqu'il n'est ni archéologue ni architecte et qu'il ne peut pas reconstituer ces ruines par son imagination.

Deuxièmement et plus implicitement, une « infériorité romaine » lui donne une occasion de prouver une « supériorité cathaienne », c'est-à-dire une supériorité du *passé* ou de l'âge d'or de la Chine. Lors de sa visite de Pompéi, il voue de l'admiration à la civilisation matérielle romaine, y compris l'architecture et l'urbanisme, et avoue que la civilisation matérielle chinoise au début du XX<sup>e</sup> siècle reste inférieure à celle de la Rome antique<sup>166</sup> ; quand il visite le Panthéon de Rome, il reconnaît la valeur du mortier romain antique et de l'*opus caementicium* : « son mur et sa coupole ne sont pas construits en vraie pierres mais en chaux solidifiée, qui jouit d'une permanence plusieurs fois millénaire – c'est vraiment une bonne technique. » (« 察其壁蓋，亦非真石，乃以灰結者，可存數千年，亦良法矣。 »)<sup>167</sup> Mais dès qu'il trouve une « infériorité romaine » quant aux ruines des palais romains, il saisit l'occasion, comme un chasseur qui trouverait son gibier – après des attaques contre l'architecture romaine, il retourne immédiatement vers la « supériorité cathaienne » pour en faire l'éloge, en invoquant les enregistrements historiques au sujet des constructions (palais, parcs et tombeaux impériaux) de l'époque Qin-Han (221 av. J.-C. - 220 de l'ère chrétienne). Il se réfère aux livres d'histoire chinois, tels que *Contes des trois préfectures autour de la capitale* (《三輔故事》) et *Livre d'histoire de la dynastie Han antérieure* (《前漢書》), etc. ; il en extrait de nombreux textes qui sont légendaires et rhétoriquement exagérés afin d'établir une comparaison entre les ruines romaines et les édifices de l'époque Qin-Han<sup>168</sup> ; et il en conclut :

« Donc, aux alentours des siècles des empereurs Qin Shi Huangdi<sup>169</sup> et Han Wu Di<sup>170</sup>, nous avons développé une *culture de bâtiment* bien supérieure à celle de Rome. »

由此觀之，吾國秦皇漢武時，宮室文明之程度，過於羅馬，不可以道里計也。

171

– de telle façon que les édifices « écrits » et illusoires triomphent des ruines visibles et tangibles.

---

164 *Ibid.*

165 Cf. *ibid.*, p. 77.

166 Cf. *ibid.*, p. 88.

167 *Ibid.*, p. 148.

168 Cf. *ibid.*, p. 113-114.

169 Qin Shi Huangdi (秦始皇, 259-210 av. J.-C.), premier empereur chinois qui unifia la Chine en 221 av. J.-C.

170 Han Wu Di (漢武帝, 156-87 av. J.-C.), empereur de la dynastie Han, règne entre 141 et 87 av. J.-C.

171 KANG Youwei (康有為), LIANG Qichao (梁啟超), QIAN SHAN Shili (錢單士釐), *op. cit.*, p. 114.

Il est toujours dans la compétition : chaque fois qu'il trouve des « défauts » des pays européens, tels que la pauvreté de l'Italie du Sud<sup>172</sup> et la liberté des femmes en France qui, d'après lui, provoquera la perte de la population parce que les femmes ont le droit de ne pas mettre au monde des enfants pour les hommes ...<sup>173</sup>, il ne les rate point et les note dans ses mémoires de voyages, car les prétendus manques du « rival » favorisent son triomphe moral. Il a toujours un complexe de « coureur de fond » : il aime remarquer de temps en temps dans ses mémoires de voyages que la supériorité occidentale n'est un phénomène que depuis plusieurs siècles ou une centaine d'années<sup>174</sup>, car, puisque la Chine actuelle n'a pas de qualité pour rivaliser avec l'Occident, il faut concevoir une course de fond plusieurs fois millénaire et il faut imaginer un Cathay splendide qui a depuis toujours pris de l'avance sur l'Europe dans ce match afin de renforcer la confiance en soi de ses compatriotes jusqu'à ce que la Chine rattrape l'Occident – mais quel est le but de ce « match » ? où sont les « pistes » de cette course de fond ? où et que sera sa « fin » ? ... Tout ceci n'est pas ce qu'il considère.

Toutefois, en ce qui concerne la *culture de bâtiment*, même lui-même trouve problématique un tel match entre le *passé* visible et tangible et le *passé* textuel et moral. Après un long éloge pour la *culture de bâtiment* de l'époque Qin-Han, il retourne à Rome :

« Cependant, Rome est quand même vénérable. Là, d'innombrables vestiges d'édifices antiques qui furent construits il y a deux mille ans subsistent jusqu'à aujourd'hui, même si cette ville a l'un après l'autre connu des sacs, des guerres et d'autres accidents. Maintenant, à l'égard de ces vestiges, tous les citoyens romains connaissent leur obligation de les chérir, de les protéger, de les apprécier, de les admirer, de les étudier et de les imiter [pour les constructions de nouveaux édifices]. Tous les citoyens romains ne se permettent jamais de récupérer dans les ruines même une seule brique ou un seul morceau de sol. Le public les compte pour leur gloire nationale et les protège. Les touristes du monde entier peuvent donc les observer et les goûter, et les prendre en photo pour conserver quelques témoignages de leurs visites. »

惟羅馬亦有可敬者。二千年之頽宮古廟，至今猶存者無數。危牆壞壁，都中相望。而都人累經萬劫爭亂盜賊，經二千年，乃無有毀之者。今都人士皆知愛護，皆知歎美，皆知做法，無有取其一磚，拾其一泥者，而公保守之，以為國榮。令大地過客，皆得遊觀，生其歎慕，觀其實跡，拓影而去，足以為憑。<sup>175</sup>

Cela lui rappelle des actes de vandalisme dans l'histoire chinoise, qui se sont souvent passés lors des chaos politico-sociaux aux périodes guerrières et ont provoqué de nombreuses destructions d'édifices<sup>176</sup> : « donc chez nous, écrit-il, il ne reste que très peu d'édifices

172 Cf. *ibid.*, p. 70-71, 179-180.

173 Cf. *ibid.*, p. 233-235.

174 Pae exemple, il trouve basses et médiocres les maisons dans la ville de Versailles, et en conclut : « Je sais donc que les immeubles hauts et beaux n'ont été en vogue en Europe qu'il y a cent ans, puisque Versailles en tant que capitale de Louis XIV qui s'est assuré l'hégémonie européenne ne possède que de telles maisons bases. Ainsi, il ne faut pas avoir de regret de nos piètres bâtiments. » (« 乃知歐土樓閣崇麗，乃近百年驟長之俗，非歐土昔日能然。雖以法久為霸，而路易十四稱雄歐土，其京邑不過卑陋如此，則吾中國之卑陋，亦不足異也。 ») – *ibid.*, p. 236.

175 *Ibid.*, p. 115.

176 Cf. *ibid.*

construits cinq cents ans avant. » (« 故吾國絕少五百年前之宮室 »<sup>177</sup>). Il invoque en plus ce qu'il a vu par lui-même dans son pays natal, la Province du Guangdong : il a vu de nombreuses résidences somptueuses construites et puis rasées sans laisser aucune trace, seulement à cause des flux et reflux du destin des propriétaires – « de sorte qu'aucune grande résidence n'a pu subsister dans la Province du Guangdong » (« 遂使全粵巨宅, 無一存者 »<sup>178</sup>). Ces phénomènes le plongent dans une méditation sur le progrès de l'art et de la civilisation ainsi que sur les problèmes au sujet de l'*objet ancien* (古物) :

« Ces résidences avec les nouvelles conceptions et imbues du génie artistique ont été construites sans regarder à la dépense par les riches. Si nous avions pu les conserver et les ouvrir au public, les artistes ultérieurs pourraient en profiter et apporter des améliorations à l'art. Au Japon, par exemple, le Temple de la Lumière du soleil [c.-à-d. 日光東照宮, le Tôshôgû à Nikkô] et le Temple de Nara [c.-à-d. 奈良法隆寺, l'Hôryû-ji à Nara] sont ouverts aux visiteurs payants, et leurs recettes annuelles de billetterie atteignent plusieurs centaines de milliers *yen*, sans compter que ces œuvres excellentes favorisent les études des artistes. Il faut savoir que les *objets anciens* sont des trésors publics, et si jamais ils étaient balayés, sans référence, les artistes ultérieurs ne pourraient recommencer qu'à partir de zéro ou revenir au mieux qu'au niveau antérieur, sans la possibilité de dépasser les anciens.

« Donc, en Chine, depuis plusieurs milliers d'années, toujours, dès qu'une excellente invention artistique ou technique voit le jour, elle disparaît tout de suite et, puis, personne ne peut la reprendre. [...] C'est pourquoi aujourd'hui, ce sont l'Europe et l'Amérique qui l'emportent sur la Terre par leurs arts et métiers. L'ignorance sur la nécessité d'avoir de la vénération pour les *héros* et de conserver les *objets anciens*, est vraiment un crime, un acte qui ne peut être commis que par des barbares – nonobstant, ce sont nous qui le commettons ! Si nous balayons tous les *objets anciens*, sans témoin visible et tangible, notre civilisation pourra être épuisée même si nous possédons de nombreuses preuves textuelles qui témoignent notre splendeur – il faut savoir que les Occidentaux ne peuvent pas lire nos livres anciens, et, donc, c'est normal qu'ils n'éprouvent de la vénération que pour la civilisation romaine. Ils ont raison de nous considérer avec mépris comme peuple non civilisé ! »

夫以諸巨富者之講求土木, 不惜巨費。其玲瓏窈窕, 花樣新奇, 皆幾經匠心, 乃創新構。若如日本之日光廟及奈良廟, 遊者收費, 歲入數十萬。而所存美術精品, 後人得由此益加改良進步, 則其美術豈不更精焉? 乃不知為公衆之寶, 而一旦掃除, 後人再欲講求, 亦不過僅至其域, 談何容易勝之乎?

故中國數千年美術精技, 一出旋廢, 後人且不能再傳其法。[……]至使歐美今以工藝盛強於地球。此則我國人不知崇敬英雄, 不知保存古物之大罪也。然不知崇敬英雄, 不知保存古物, 則真野蠻人之行, 而我國人乃不幸有之。則雖有千萬文明之具, 而為二者之掃除, 亦可耗然盡矣。雖有文史流傳, 而无實形指觀。西人不能讀我古書也, 宜西人之尊稱羅馬, 而輕我無文, 亦固然哉!<sup>179</sup>

---

177 *Ibid.*

178 *Ibid.*

179 *Ibid.*, p. 116.

Ici, son style est trop décousu et flottant, à cause d'un sentiment agité et angoissé. Mais l'enchaînement de ses idées est restituable. En fait, son point de départ n'est manifesté qu'à la fin de ce passage : comme « les Occidentaux ne peuvent pas lire nos livres anciens » (« 西人不能讀我古書也 »), « sans témoin visible et tangible » (« 无實形指觀 »), « nous » ne pouvons pas les convaincre de croire à « notre » splendeur antique même si « nous possédons de nombreuses preuves textuelles qui témoignent de notre splendeur » (« 雖有千萬文明之具 » « 雖有文史流傳 »). Pour lui, c'est le point le plus important, car il s'agit du *timian* (體面, *face*, prestige<sup>180</sup>), l'une des valeurs les plus importantes du confucianisme qui consistent en pensée utilitaire et en déterminisme : les valeurs finales ne résident pas au sein des esprits libres et autonomes mais dépendent de l'usage que les autres en font – cet usage n'existe que si d'autres en témoignent. Dans le contexte de Kang Youwei, implicitement et paradoxalement, le prestige de la Chine dépend des confirmations apportées par les Occidentaux : puisque « notre » attitude à l'égard des *objets anciens* « nous » fait perdre la face devant les Occidentaux, « c'est vraiment un crime, un acte qui ne peut être commis que par des barbares » – un crime impardonnable que « nous » commettons ». L'*objet ancien* dans sa conception n'est pas un concept axiologiquement neutre, mais est lié aux valeurs moralement et utilitairement positives. C'est pourquoi il juxtapose la « vénération pour les héros » et la conservation des *objets anciens*, car les valeurs de ceux-ci s'associent avec les héros, c'est-à-dire les personnages (historiques comme mythiques) qui possèdent la force morale par leurs mérites. Dans ce contexte, la conservation des *objets anciens* doit impliquer un motif moral ; mais en outre, aussi est-elle dotée des valeurs utilitaires : les *objets anciens* peuvent servir des références artistiques et techniques, la conservation d'*objets anciens* favorise le progrès de l'art et de la technique qui rend prospérée une civilisation, sans compter que cette entreprise est financièrement intéressante ...

Tout au long de sa considération sur les problèmes de civilisation et de conservation d'*objets anciens*, il est submergé de honte pour la Chine qui perd la face. Même en ce qui concerne le « patrimoine écrit », il avait honte quand il visitait la bibliothèque des Musée du Vatican, où, d'après lui, étaient collectionnés plus d'un million de livres très anciens, notamment « divers livres écrits en latin qui datent de 500-400 av. J.-C. » (« 所見拉丁書在西曆前四五百年者多種 »<sup>181</sup>) : « mais chez nous, écrit-il, les livres visibles les plus anciens ne datent que de l'époque Song-Yuan [c.-à-d. 960-1368] ; et quant aux autographes authentiques avant la dynastie Tang [618-907], presque nuls. » (« 我國藏書, 以宋元版為至古, 唐前筆跡, 幾於無有。 »<sup>182</sup>) – donc, encore de la honte :

« Voici un autre phénomène qui fait honte aux Chinois, qui se prétendent peuple civilisé. [...] Tout en visitant cette bibliothèque, j'éprouvais de la honte au fond de mon cœur – je regrette que nous n'ayons pas pu conserver nos *objets anciens*. »

此又我中國號稱文明所深媿也。[.....] 一面觀之, 一面私慙, 甚恨吾國人之

---

180 Le concept de « 體面 *timian* » ou de « 面子 *mianzi* » (*face*) est un concept qui est associé à la réputation et au prestige, en résumé, avec l'image publique positive. Le prestige focalisé sur la *face* se fonde sur l'idée de « honte » et la « vertu » de taire (l'infériorité). Il est difficile de trouver dans le vocabulaire français un équivalent aux termes « 體面 *timian* » ou « 面子 *mianzi* », et seul le mot *face* dans les expressions « perdre la face » et « sauver la face » en est proche.

181 *Ibid.*, p. 131.

182 *Ibid.*

不能保存古物也。<sup>183</sup>

Certain sinologue aime remarquer que « la Chine a conservé la plus vaste et la plus longue documentation du passé qui existe au monde ».<sup>184</sup> – Je n’ai trouvé aucun argument statistique qui soutienne cette proposition et, du moins intuitivement, elle ne peut pas être vraie. Dans l’histoire, la documentation chinoise a connu d’innombrables destructions radicales, délibérées ou accidentelles, et, les livres en tant qu’*objets traditionnels* (c.-à-d. les livres transmis de génération en génération, et il faut exclure des manuscrits ou des imprimés récemment découverts par l’archéologie moderne) remontent, pour les plus anciens, à une époque entre les XI<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles. Ces livres, appelés *Song ban shu* (宋版書, livres d’éditions de l’époque Song), étaient déjà très rares à l’époque Ming tardive, c’est pourquoi il surgissait entre les XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles une passion fanatique pour la collection des livres d’éditions de l’époque Song – même en ce qui concerne les écrits qui peuvent être recopiés, nous pouvons constater chez les Chinois pré-modernes une attitude tout à fait contraire à celle qui est supposée par Simon Leys : « La permanence n’est pas ce qui nie la transformation, mais ce qui l’informe. La continuité n’est pas assurée par l’immortalité des objets inanimés, elle se réalise dans la fluidité des générations successives. »<sup>185</sup> La rareté des éditions anciennes en Chine ne peut être expliquée que par une mentalité collective moins civilisée – sur ceci, malgré le sentiment de honte provoqué par la mentalité ancestrale, Kang Youwei se montre beaucoup plus franc que les nationalistes culturels chinois postérieurs et certains sinologues, qui persistent à défendre le prestige de la civilisation chinoise. Kang Youwei a même composé cinq poèmes dans le *style antique* (古風) afin d’exprimer son sentiment de honte ; dont le quatrième est le plus franc :

« Si les objets anciens sont conservés,  
« Plus civilisée est la nation.  
« Si les objets anciens sont conservés,  
« Les sages et les héros s’attirent la vénération.  
« Si les objets anciens sont conservés,  
« Les gens du peuple les regardent avec admiration.  
« Ah ! Les Indiens et les Égyptiens, les Athéniens et les Romains,  
« Ils ont pu jouir de leur conservation,  
« Tandis qu’en Chine, que de désolation !  
« Ça suffit !  
« Comment sommes-nous digne d’être une civilisation ? »

古物存，可令國增文明。古物存，可知民敬賢英。古物存，能令民心感興。  
吁嗟印、埃、雅、羅之能存古物兮，中國乃掃盪而盡平。甚哉，吾民負文化之名。

<sup>186</sup>

Devant les témoins physiques de l’Europe, l’illusion de la « splendeur cathaienne » est à peu près dissipée ; et pourtant, s’enlisant dans un sentiment de honte ou, plutôt, une mentalité ancestrale, Kang Youwei ne veut pas la laisser tomber et, au contraire, il aspire à la sauvegarder.

<sup>183</sup> *Ibid.*, 131-132.

<sup>184</sup> Fredrick W. Mote cité par Simon Leys. – Leys, Simon, *op. cit. supra* note 122, p. 755.

<sup>185</sup> *Ibid.*, p. 750.

<sup>186</sup> KANG Youwei (康有為), LIANG Qichao (梁啟超), QIAN SHAN Shili (錢單士釐), *op. cit.*, p. 155.

Il s'inspire donc des activités artistiques, muséologiques et archéologiques qu'il a constatées en Europe et au Japon, et formule deux propositions afin de restaurer cette illusion : l'une est « il faut conserver les *objets anciens* » (« 一曰保存古物 »<sup>187</sup>) et l'autre, « il faut bâtir en pierre » (« 一曰建築用石 »<sup>188</sup>).

Pour sa première proposition, il se réfère aux pratiques de conservation du patrimoine des pays européens et du Japon :

« D'après les pratiques observées dans divers pays, il est nécessaire d'installer des sociétés s'occupant de la conservation des *objets anciens*, lesquelles sont composées de personnes qui s'intéressent à l'antiquité. Ces sociétés doivent être contrôlées par le gouvernement, qui se charge de la conservation des *objets anciens* du pays entier, depuis les grandes constructions jusqu'aux simples ustensiles. Les *objets anciens* doivent être classés et mis en tutelle par divers services administratifs, et doivent être ouverts ou exposés au public. Pour les objets mobiles, il faut les conserver dans les musées, et chaque ville doit posséder des musées. Pour les objets immobiles, telles que des pierres énormes ou des édifices, il faut les sauvegarder sur place : s'ils allaient s'écrouler, il faudrait les soutenir ; s'ils ne résistaient pas aux intempéries, il faudrait les recouvrir – de même il faut en assurer l'entretien, tel que le nettoyage et la surveillance ... Il faut les photographier et éclairer et vérifier leurs histoires. Pour les visiteurs, il faut mettre en place un service de guides afin de les renseigner exhaustivement sur les tenants et les aboutissants [des *objets anciens* qu'ils voient] – le service du guide est payant, mais pas trop coûteux. »

考之各國風俗，皆有保全古物會。士大夫好古者，皆列名於中，而有官監焉。凡一國之古物，大之土木，小之什器，皆有司存。部錄之，監視之，以時示人而啓閉之。郡邑皆有博物院，小物可移者，則移而陳之於院中。巨石豐屋不可移者則守護之，過壞者則扶持之，畏風雨之剝蝕者則屋蓋之，潔掃而慎保之。其地皆有影像與傳記以發明之。有遊觀者，則引視指告其原委，莫不詳盡周悉焉，而薄收其費。<sup>189</sup>

Et ses propositions en détail pour la Chine :

« Maintenant, notre gouvernement ne s'en charge pas ; toutefois, juste à l'exemple des pratiques étrangères citées ci-dessus, dans chaque province, chaque préfecture et chaque district, les lettrés doivent organiser par eux-mêmes « une société pour la conservation des *objets anciens* » afin de chercher, vérifier et cataloguer de nouveau tous les *objets anciens* locaux, enregistrés comme non enregistrés dans les annales anciennes, si bien qu'ils puissent être bien conservés. Pour tout ce qui concerne la splendeur culturelle et ce qui pourrait émouvoir et éclairer le peuple, [...] il est interdit de le détruire ou de le vendre sans permission, et, dans le cas où son propriétaire n'est plus capable de l'entretenir, il faut le transmettre à des organisations publiques. »

今官雖不理，各省府州縣士大夫，宜處處開一保存古物會。凡志書所已著之古物，宜如上法公共部錄而令人守護之。其志乘未著錄者，使學者查攷之。凡其有關文明，足以感動人心，或增益民智，[……]，有事者皆宜歸之公會，不得擅

187 *Ibid.*, p. 118.

188 *Ibid.*, p. 120.

189 *Ibid.*, p. 118.

賣拆毀。<sup>190</sup>

Toutes ces mesures proposées par lui sont des imitations des pratiques qu'il constate en Europe et au Japon. Mais il y a une particularité. Dans ce passage, il implique une définition de l'*objet ancien*, « ce qui concerne la splendeur culturelle et ce qui pourrait émouvoir et éclairer le peuple » (« 凡其有關文明，足以感動人心，或增益民智 ») – ici, je traduis le mot « 文明 *wenming* » (équivalent à *civilisation*) par « splendeur culturelle » parce que, composé de « 文 *wen* » (*écriture, écrit* et, par extension, *culture*) et de « 明 *ming* » (*clarté*), dans ce contexte, ce mot, *clarté de la culture*, ne désigne pas la civilisation en tant qu'existence objective mais le rang de la civilisation. Cette définition de l'*objet ancien* implique une attitude sélective selon les critères moraux. C'est pourquoi sur le problème de la conservation des *objets anciens*, il tient particulièrement compte de « la vénération pour les héros et les sages » (« 崇敬英哲 »).

Même sous cet aspect, qui concerne purement la cause morale, il trouve une supériorité occidentale et une infériorité chinoise. Il constate partout en Europe la coutume de conserver les objets (depuis les ustensiles jusqu'aux maisons) laissés par les personnages remarquables dans l'histoire, appelés par lui *héros* et *sages* :

« Là [c.-à-d. en Europe], même le petit peuple sait qu'il faut avoir de la vénération pour les *héros* et les *sages* ; même dans les régions pauvres, ce principe peut être respecté. En Chine, bien qu'existe le goût des antiquités, personne ne connaît cette pratique [de conserver les objets laissés par les *héros* et les *sages*] sauf quelques lettrés distingués. On balaye et jette tout pour se mettre à la mode ou pour répondre à des besoins utilitaires. C'est pourquoi il ne reste guère d'*objet ancien* en Chine. Les Chinois qui ne connaissent que superficiellement les Occidentaux s'imaginent qu'ils ne s'intéressent qu'aux savoirs pratiques ; mais en réalité, les Occidentaux, y compris les gens du peuple, ont une vénération cent fois plus forte que la nôtre pour les hommes anciens et les objets qu'ils ont laissés. »

其崇敬英哲，雖最鄙下人，皆能如是，而窮鄉皆能行之。中國人非不好古，然自一二名士外，則鮮能知之。其趨時風或好言適用者，則掃除一切，此所以中國之古物蕩然也。夫不知西人者，以為西人專講應用之學也。而不知其好古人而重遺物，徧及小民，乃百倍於我國。<sup>191</sup>

Cette « infériorité morale chinoise », d'après lui, doit être attribuée à l'attitude utilitaire à l'égard des *objets anciens* – pourtant, en vue de persuader ses compatriotes de tenir compte des *objets anciens* « inutiles », il invoque la sagesse dialectique taoïste, « l'utilité de l'inutilité » (無用之用), encore un discours utilitaire :

« En fait, l'*inutilité* peut être traitée en *utilité*. Il semble que le « vide » ne serve à rien ; pourtant dans une chambre, sans le « vide », personne ne pourrait y habiter – donc le vide « inutile » a de nombreuses utilités ! L'homme indigne ne voit que la surface des choses actuelles tandis que l'homme de bien est prévoyant et avisé. Des *objets anciens* semblent « inutiles » ; toutefois, ils peuvent inciter au souvenir du passé, et ils peuvent nous émouvoir et nous encourager à agir de façon juste sans savoir le pourquoi.

« Pour un paysan, sa carrière n'est que ce que l'on entend par « labourer la terre afin

---

190 *Ibid.*

191 *Ibid.*, p. 119.



de se nourrir » et « creuser un puits pour boire de l'eau » et « jouir de sa femme et de ses fils pour la joie » ... – comment peut-il s'engager dans la conservation des *objets anciens* ? Pour un barbare, son métier n'est que la pêche, la chasse et le pillage, ou l'étalage de son intrépidité en suspendant des têtes coupées devant sa poitrine ou à la maison, ou, voire même, abuser des femmes enlevées – comment peut-il s'engager dans la conservation des *objets anciens* ?

« Dans des métropoles européennes, il y a partout des boutiques d'antiquités tandis que dans d'autres pays, il n'y a que des restaurants ou des boutiques d'ustensiles. Selon la quantité d'*objets anciens* de divers pays, il est facile de juger qui est civilisé et qui est moins civilisé.

« Chez un Européen, habituellement, il y a des *objets anciens* qu'il collectionne afin d'en faire l'étalage. Mais en Asie, voire même dans les grandes métropoles, seules très peu de familles collectionnent des *objets anciens* ; et même chez quelqu'un qui a une collection, celle-ci n'est pas étalée. Selon la quantité d'*objets anciens* collectionnés par les familles de divers pays, il est facile de juger qui est civilisé et qui est moins civilisé. »

夫天下固有以無用爲有用者矣。虛空，至無用也。而一室之中，若無虛空，則不能旋轉。然則無用之虛空之爲用多矣。凡小人徒見其淺，而君子能慮其遠。古物雖無用也，而今人發思古之幽情，興不朽之大志，觀感鼓動，有莫知其然而然者。

若農夫乎，則耕田而食，作井而飲，抱妻子而嬉，奚所事於古物爲？若野蠻乎，漁獵而食，捕虜殺人，懸人頭於胸及其室廬以誇勇，掠婦女而淫焉，奚所事於古物爲？

過歐洲之都會，古董之肆森列；其餘國，則食肆、用物肆耳。觀古董之多寡，而文野之別可判矣。

入歐人之宅，其廳必徧掛古董異物以相爭耀。亞洲人亦有名士故家藏古董者，然不懸於外。且若是之家亦甚渺，郡邑不易一二見也。故觀室廬古物之多少，而其人民文野之高下可判矣。<sup>192</sup>

La comparaison concernant l'utilité du « vide semblant inutile » d'une chambre est en référence au *Tao Te King* (《道德經》, *Livre de la Voie et de la Vertu*), œuvre attribuée au sage Lao-Tseu, fondateur du taoïsme philosophique, que l'on fait vivre habituellement entre le VI<sup>e</sup> et le V<sup>e</sup> siècle av. J.-C. ; mais avec une petite différence. Le texte du *Livre de la Voie et de la Vertu* dit :

« On perce des portes et des fenêtres pour faire une maison. C'est de leur vide que dépend l'usage de la maison. C'est pourquoi l'utilité vient de l'être, l'usage naît du non-être. »

鑿戶牖以爲室，當其無，有室之用。故有之以爲利，無之以爲用。<sup>193</sup>

---

192 *Ibid.*, p. 119-120.

193 Lao-Tseu (attribué à), *Livre de la Voie et de la Vertu, composé dans le VI<sup>e</sup> siècle avant l'ère chrétienne / par le philosophe Lao-Tseu*, traduit en français et publié avec le texte chinois et un commentaire perpétuel par Stanislas Julien, Paris, Imprimerie Royale, 1842, (réserve de la Bibliothèque nationale de France, département Philosophie, histoire, sciences de l'homme, R-54952), p. 14 ; texte français : *ibid.*, p. 15. Il y a de nombreuses éditions du *Livre de la Voie et de la Vertu*, en chinois comme en français ; et pour faciliter la référence, je choisis la traduction française de 1842 par Stanislas Julien, laquelle se lie avec le texte original

– Dans le discours de Kang Youwei, le « vide semblant inutile » est attaché à l'espace d'une chambre alors que dans le *Livre de la Voie et de la Vertu*, il est attaché aux embrasures des portes et des fenêtres. Cette différence cependant ne provoque pas de changement quant au sens.

Il est remarquable que quand Kang Youwei tente de persuader ses compatriotes et lui-même de se dégager de l'attitude utilitaire à l'égard des *objets anciens*, il n'a pas pu lui-même s'en dégager : il ne peut proposer que l'*utilité* de l'*inutilité*, une *utilité* prétendue supérieure à des *utilités* ordinaires, car, dans le contexte moral chinois qui se limite toujours à des causes utilitaires sans la conceptualisation du libre arbitre ni le questionnement sur les valeurs transcendantes, il ne peut trouver que de telles « valeurs » semblables à des valeurs transcendantes mais, finalement, restant utilitaires. En bref, les sages chinois, les confucianistes comme les taoïstes, ne sont pas capables de parler de ce que l'on entend par « valeurs » sans évoquer l'*usage* ou l'*utilité*, parce qu'ils ne peuvent jamais imaginer qu'il existe des valeurs (d'objets comme d'homme) détachées de l'*usage* ou de l'*utilité*.

La première *utilité* donnée par Kang Youwei aux *objets anciens* est impliquée dans la définition d'*objet ancien*, ce qui peut « émouvoir et éclairer le peuple », c'est-à-dire les instructions morales, et, ici, cette définition est explicitement expliquée par ce qui peut « nous émouvoir et nous encourager à agir de façon juste sans savoir le pourquoi » (« 觀感鼓動，有莫知其然而然者 »). Ce serait peu ou prou étonnant pour un Occidental, car dans le contexte chrétien et surtout celui de la morale kantienne, le jugement moral dépend tout d'abord du libre arbitre – un acte « sans savoir le pourquoi » ne peut pas être *moralement bon* même s'il provoque de bonnes conséquences. Cependant, dans le contexte moral chinois, confucianiste comme taoïste, sans considération transcendante et se limitant toujours au déterminisme, la *bonne* conséquence d'un acte témoigne du *bon* alors que la *mauvaise* conséquence d'un acte témoigne du *mal*, et le *bon* vient du « Ciel » (c.-à-d. *ce qui est tel par soi-même*, l'état initial sans interférence de l'*humanité* développée) alors que le *mal* vient de l'« homme » (les désirs humains, le libre arbitre, l'*humanité*), donc, le niveau le plus haut de la morale chinoise est « agir de façon juste sans savoir le pourquoi » en tant que *matière* sans conscience afin de réaliser une « harmonie entre le Ciel et l'homme » et d'être *utile* pour l'entreprise de sage.<sup>194</sup> Les instructions morales en tant que première *utilité* donnée par Kang Youwei aux *objets anciens* consistent donc en l'obscurantisme, l'héritage du confucianisme comme du taoïsme.<sup>195</sup>

---

chinois (cette édition peut être consultée en ligne : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k55987633.r=laotseu.langFR>). Ici, je respecte la traduction de Stanislas Julien ; et pourtant, dans cette thèse, je ne suivrai pas forcément la traduction de Stanislas Julien et je la ferai d'après ma propre compréhension de la philosophie taoïste.

194 Il y a des différences entre le confucianisme et le taoïsme, lesquelles sont bien résumées par Simon Leys : « Le concept clef de la civilisation chinoise est celui d'harmonie : qu'il s'agisse d'ordonner les rapports des hommes entre eux, ou d'accorder l'individu aux rythmes de l'univers, cette même préoccupation d'harmonie anime et la sagesse confucéenne, et la mystique taoïste ; en ceci les deux écoles sont complémentaires plutôt qu'opposées, et ne diffèrent essentiellement que par leur aire d'application – sociale, extérieure et officielle pour l'une, spirituelle, intérieure et populaire pour la seconde. » – Leys, Simon, *La forêt en feu, essais sur la culture et la politique chinoises (1983)*, in Leys, Simon, *Essais sur la Chine*, Paris, Éditions Robert Laffont, 1998, p. 576.

195 Le taoïsme comme le confucianisme soutiennent explicitement l'obscurantisme. L'obscurantisme taoïste est notoire pour la proposition célèbre du *Livre de la Voie et de la Vertu* : « C'est pourquoi, afin de gouverner le peuple, le sage doit vider le cœur

La deuxième *utilité* donnée par lui aux *objets anciens* : le prestige. Il s'agit de la « splendeur cathaienne » qui doit implicitement attendre d'être confirmée par les Occidentaux. Ce point a été fortement et répétitivement exprimé notamment à travers des discours au sujet du sentiment de honte, et il est de nouveau répété et est renforcé par une série de contrastes entre « civilisé » et « non civilisé » afin de développer encore plus le sentiment de honte en tant que force motrice de conservation des *objets anciens*.

Mû par ces motifs moraux et utilitaires, il formule donc sa deuxième proposition : « il faut bâtir en pierre » (« 建築用石 »). Il constate que les bâtiments en bois sont très faciles à détruire et que l'absence de bâtiments en pierre est la cause de la rareté des édifices anciens. C'est pour lui un phénomène regrettable. Il donne une rétrospective brève, une « mini histoire de l'architecture chinoise » :

« Si en Chine peu d'*objets anciens* ont pu subsister, c'est que nous n'avons pas bâti en pierre. L'art de bâtir chinois vient à l'origine de la grande plaine couverte de forêts aux temps archaïques. Par conséquent, le plus facile était de bâtir en bois. [...]

« À l'époque de la dynastie Shang [env. XVI<sup>e</sup> siècle –XI<sup>e</sup> siècle], déjà nous avons pu faire des murs en pisé. [...] Même à Rome et à Naples aujourd'hui, les bâtiments sont construits de cette façon qui apparût chez nous trois mille ans auparavant – quel rapide progrès chez nous ! À l'époque Qin-Han [221 av. J.-C. – 220 de l'ère chrétienne], les briques et les tuiles furent vulgarisées – nous pouvons encore en trouver beaucoup de morceaux de nos jours. Voici un autre progrès, de sorte que notre art de bâtir a pris une avance de deux mille ans sur celui de l'Italie d'aujourd'hui – même aujourd'hui, les Italiens bâtissent en pisé. Pourtant, c'est dommage que nous ayons été limités à bâtir en bois : comme d'habitude, nous édifions prioritairement l'ossature en bois et puis construisons les murs en briques. Le bois n'est pas durable. Si jamais l'ossature en bois est détruite, les murs en briques aussi. C'est pourquoi nos bâtiments anciens existants sont très rares par rapport à ceux qui ont été laissés par la Rome Antique, malgré notre briquetage développé très tôt. Quel dommage pour la Chine ! »

中國昔者古物之不存，因非石築故。蓋中國宮室之起，創於原野。太古原野，

---

[du peuple], remplir le ventre [du peuple], affaiblir la volonté [du peuple], et fortifier les os [c.-à-d. la constitution physique] [du peuple]. Il doit constamment rendre son peuple ignorant et exempt d'*aspiration* [c.-à-d. désir], de sorte que les gens intelligents n'osent pas agir. » (« 是以聖人之治，虛其心，實其腹，弱其志，強其骨。常使民無知無欲。使夫知者不敢為也。 ») – Lao-Tseu (attribué à), *op. cit. supra* note 193, p. 4, 6 ; le texte en français présenté ici est en référence à *ibid.*, p. 7, avec un peu de rectifications par l'auteur de la thèse. *Les entretiens de Confucius* : « Le Maître [Confucius] dit : « Les gens du peuple peuvent être amenés à agir [à la façon juste] ; mais ils ne peuvent pas être éclairés à connaître [pourquoi ils agissent]. » » (« 子曰：“民可使由之，不可使知之。” ») – LIU Baonan (劉寶楠), commentateur, *Lunyu zhengyi* (《論語正義》), *Les entretiens de Confucius, annoté et commenté*, ponctué et confronté par GAO Liushui (高流水), Pékin, Chung Hwa Book Company, 1990, (édition originale : 1866), p. 299. Malgré de nouvelles interprétations de cette proposition célèbre formulées par certains confucianistes modernes en vue d'affaiblir la couleur obscurantiste de cette proposition ou de nier radicalement l'existence de l'obscurantisme confucianiste, il est incontestable que tout au long de l'époque impériale chinoise, cette proposition s'accompagne toujours d'une politique obscurantiste, une politique moralement juste dans le contexte confucianiste traditionnel et orthodoxe. Les nouvelles interprétations par les confucianistes modernes sont en fait des jeux de mots, qui profitent de l'ambiguïté de la langue de Confucius afin de faire que le confucianisme s'adapte à la modernité.

皆為森林。在森林之地，必斬木為屋，乃其至便者也。[……]

中國在商時，已能於木架中築土為牆。[……]至今羅馬奈波里間築屋猶然，而我三千年前已行之矣，其進化蓋亦速矣。惟秦漢時築室皆用磚瓦。今漢磚秦瓦，存於世者甚多。建築又一進化矣。比之今之意大利仍用泥堵，進化已突出二千年前。惜仍泥堂構之義，築磚牆必先架木。架木既難久，架一毀壞，而磚壁隨之。故製磚之進化雖早，而古屋之遺留，反不如羅馬。此真中國之大憾事也！<sup>196</sup>

Dans ce passage, il y a une erreur évidente au sujet du fait historique. En Chine, sans la vulgarisation de la chaux en tant que liant<sup>197</sup>, même si les Chinois ont assez tôt su fabriquer des briques (comme ce que Kang Youwei propose), le briquetage n'a été vulgarisé (y compris pour les édifices habitables et les murailles) qu'à partir de la deuxième moitié du XIII<sup>e</sup> siècle, au moment où les Chinois tombèrent sous le règne des Mongols<sup>198</sup>, lequel a permis d'introduire en Chine de nombreuses nouveautés provenant de l'Asie centrale, du Moyen Orient ainsi que de l'Europe. Cette erreur de Kang Youwei est compréhensible parce que les recherches scientifiques sur l'histoire de l'architecture chinoise n'ont été initialisées en Chine qu'à partir des années 1930. Mais, en ce qui concerne l'architecture italienne dont il a témoigné, il a délibérément négligé la technique de bâtir en pierre et en brique qui est depuis longtemps très développée en Italie comme en Europe, afin de mettre en relief ou forger « une avance de deux mille ans sur l'Italie d'aujourd'hui », une « splendeur cathaienne ».

Ayant raconté cette « mini histoire d'architecture chinoise » et étant rempli de regret, il propose donc :

« En Chine, il y a partout des montagnes et, donc, il y a partout des pierres. [...] Désormais, il faut extraire les pierres des montagnes, il faut bâtir en pierre pour toutes les grandes constructions, telles que les places et les immeubles publics, et il faut les rendre majestueux et magnifiques, car tout ceci devra être aperçu par les visiteurs venant du monde entier et il s'agit donc de l'honneur national. En outre, ces constructions solides seront à l'avenir des témoins de notre splendeur. Quant aux maisons des gens du peuple, il faut également les encourager à les bâtir en pierre pour faire honneur à notre pays. C'est juste un petit changement de coutume, mais il pourra nous doter d'une splendeur extrêmement rayonnante sur la Terre. Pourquoi ne pas l'effectuer à travers nos ressources humaines et matérielles extrêmement riches ? C'est vraiment une obligation qui doit être remplie par nos quatre cent millions de compatriotes, n'est-ce pas ? »

中國徧地皆山，處處有石。[……]此後新構廣場、公所，皆為萬國所觀瞻，故國體攸關，當求壯麗，且使經營久遠，以示將來。所有大工，宜開山伐石，以成巍構。其餘民屋，皆宜崇尚石築，以爭光榮。不過稍一轉移，則可增進中國無

---

196 KANG Youwei (康有為), LIANG Qichao (梁啟超), QIAN SHAN Shili (錢單士釐), *op. cit.*, p. 120-121.

197 En Chine, la chaux en tant que liant n'a été un peu vulgarisée qu'à partir de l'époque Song (960-1279) et très vulgarisée qu'à partir de l'époque Ming (1368-1644) ; avant cette vulgarisation, dans l'ensemble, les Chinois profitaient du sol en tant que liant, même si la chaux fut appliquée en tant que liant dans très peu de tombes souterraines à l'époque Han antérieur (25-220). – Cf. Institut de l'histoire des sciences naturelles de l'Académie des sciences chinoise (CAS) (中國科學院自然科學史研究所), *op. cit.*, p. 172-173.

198 Avant cette vulgarisation, seules les tombes souterraines, de certaines pagodes ainsi que les bases de certains murs en pisé ont été construites en briques. – Cf. *ibid.*, p. 171.

量文明於大地上。以我國力之厚，何修不可？此豈非我四萬萬同胞所宜務哉？<sup>199</sup> Évidemment, il ignore complètement les conditions techniques nécessaires pour bâtir en pierre ainsi que combien ce changement va entraîner de problèmes – il croit que ce n’est qu’« un petit changement » (« 稍一轉移 ») et n’a pas réfléchi à la cause de l’absence de bâtiment en pierre en Chine ; également, il ignore complètement l’émergence des nouveaux matériaux (notamment l’acier et le béton armé) et des nouvelles structures architecturales provoquée par la deuxième révolution industrielle. Cette proposition ignorante et terrible au sujet du « mouvement de bâtir en pierre », d’une mobilisation nationale qui doit couvrir « nos quatre cent millions de compatriotes », rappelle la scène « fantastique » du mouvement de la fabrication de l’acier, qui fait partie du « Grand Bond en avant » lancé en 1958 par Mao Tsé-toung (毛澤東, 1893-1976) et ayant provoqué la famine la plus catastrophique et la plus misérable dans l’histoire moderne ... Heureusement, Kang Youwei n’a pas pris le pouvoir chinois. Mais chaque personne qui connaît bien l’histoire de la République populaire chinoise (Chine communiste, depuis 1949) peut constater dans ses paroles cités ci-dessus la couleur du totalitarisme maoïste et de l’autoritarisme après 1978 et notamment à partir de 1992 ...<sup>200</sup> L’entreprise de sage est bien une telle entreprise : elle a recours à l’obscurantisme, elle consiste à maîtriser et mobiliser les masses par un « timonier », elle poursuit la splendeur collective, mais, en réalité, elle satisfait la vanité des sages ... Les paroles du sage Kang Youwei témoignent de tous ces points – il présente plus franc que ses compatriotes postérieurs, parce qu’il ne connaît pas le « *political correctness* » de notre temps ... En fait, sur le plan de la pensée, la sagesse chinoise, déterministe et utilitaire, a préparé tout ce qui est nécessaire pour le totalitarisme maoïste. Si, avant Mao Tsé-toung, une telle sagesse n’a pas provoqué le totalitarisme, c’est seulement c’est qu’il manquait à la Chine pré-moderne les moyens techniques nécessaires, surtout la violence politique et la propagande idéologique qui ne peuvent être efficaces qu’avec les techniques modernes.<sup>201</sup>

Bien entendu, ce n’est pas juste de rendre Kang Youwei responsable du crime de la postérité. Restant dans le cadre de cette thèse, ce qui est plus intéressant, c’est qu’il n’a pas évoqué comment traiter dans ce mouvement de bâtir en pierre les anciens bâtiments en bois qui existent actuellement. D’après lui, il faut bâtir en pierre parce qu’il faut rendre majestueuses et magnifiques ces constructions ; mais, faut-il conserver ou raser les anciens

---

199 KANG Youwei (康有為), LIANG Qichao (梁啟超), QIAN SHAN Shili (錢單士釐), *op. cit.*, p. 121.

200 En 1992, Deng Xiaoping (鄧小平, 1904-1997) stimula les réformes économiques qui se traduisirent par une accélération sans précédent de la croissance économique, des investissements étrangers en Chine pendant les années 1990. Dans la vague d’urbanisation et d’édification qui est dans une grande mesure dominée par le gouvernement, les grands travaux et les édifices gigantesques ou somptueux (tels que les travaux pour les Jeux olympiques de Pékin 2008 et pour l’Expo de Shanghai 2010, etc.), qui provoquent souvent des résultats sévères chez les gens du peuple (tels que les déménagements obligatoires sans protection juridique qui ont provoqué et provoquent de nombreuses tragédies) sont souvent ceux que les autorités chinoises préfèrent – ils sont appelés en Chine « les travaux de la *face* » (面子工程), auxquels Kang Youwei a aspiré au début du XX<sup>e</sup> siècle.

201 En ce qui concerne le rapport entre la pensée traditionnelle chinoise et le totalitarisme maoïste et de nombreux phénomènes politico-socio-économiques contemporains chinois, il faut l’exposer spécifiquement, mais ce n’est pas possible dans le cadre de cette thèse.

bâtiments en bois existants, qualifiés par lui « bas et piètres » (« 中國之卑陋 »<sup>202</sup>) ? S'il faut les conserver, la magnificence des nouvelles constructions en pierre ainsi que la splendeur nationale vont être affaiblies par l'existence de ces « piètres » bâtiments ; s'il faut les raser, cela semble incompatible avec la première proposition qu'il formule lui-même : « il faut conserver les *objets anciens*. » Il semble qu'il préfère raser (du moins ne pas conserver) la plupart des anciens bâtiments, parce que, premièrement, la plupart d'entre eux ne sont pas considérés par lui comme *objets anciens* d'autant qu'ils ne sont pas assez *anciens* – « chez nous, écrit-il, il ne reste que très peu d'édifices construits cinq cents ans auparavant » (« 吾國絕少五百年前之宮室 »<sup>203</sup>) – et ne méritent donc pas conservation, et, deuxièmement, les nouvelles constructions en pierre deviendront les *objets anciens* dans l'avenir et donc vont préparer « la splendeur extrêmement rayonnante sur la Terre » aux yeux de l'avenir, et, dans ce contexte, la conservation des anciens bâtiments actuels semble superflue ...

Je n'ai point l'intention de faire des reproches à Kang Youwei, un grand esprit chinois vivant au début du siècle précédent, un sage chinois traditionnel et réformiste – un personnage historique. Également, je n'ai point l'intention de rendre Kang Youwei responsable des problèmes de la protection du patrimoine postérieurement effectuée. En fait, les points proposés par lui ainsi que son enchaînement d'idées reflètent la mentalité collective partagée par les Chinois face aux transitions politico-sociales et morale-intellectuelles à partir de la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Beaucoup de mesures de protection du patrimoine postérieurement effectuées en Chine font, en fait, écho aux points de Kang Youwei : les « reliques culturelles » (文物, *objets du wen*) servant d'instructions morales obscurantistes et comme témoins de la « splendeur cathaïenne », ainsi que l'attitude sélective dans le goût esthétique subjectif ... – seulement, aucun mouvement pour bâtir en pierre n'a été lancé, mais, effectivement, dans beaucoup de villes, de nombreux bâtiments anciens ont été démolis pour construire des « bâtiments à l'ancienne » en tant qu'antiquités, du moins, en tant qu'antiquités dans l'avenir ... Tout ceci se passe tous les jours dans la Chine d'aujourd'hui.

En tous cas, Kang Youwei fut le premier initiateur chinois de la protection du patrimoine. Après la chute de la dynastie Qing en 1912, « la conservation d'objets anciens » passa sous la responsabilité de la Section des rites et des mœurs, qui appartenait au ministère des affaires intérieures de la République de Chine<sup>204</sup> – depuis lors, la protection du patrimoine devint du moins législativement une politique officielle.

En dépit des difficultés causées par les perturbations politiques et les guerres ainsi que des défauts théoriques et conceptuels de cette entreprise, celle-ci a quand même réussi à dévoiler et à sauvegarder un patrimoine d'une ampleur considérable. En français, deux ouvrages remarquables ont profusément exposé l'histoire de la protection du patrimoine dans la Chine moderne. L'un est *La naissance du concept de patrimoine en Chine, XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles de*

---

202 Cf. *supra* note 174.

203 *Ibid.*

204 Cf. DUAN Yong (段勇), « Guwu chenliesuo de xingshuai ji qi lishi diwei pingshu » (〈古物陳列所的興衰及其歷史地位評述〉), « The Rise and fall of The Gallery of Ancient Relics (Guwu Chenliesuo) and a Discussion of Its Historical Position », *Gugong bowuyuan yuankan* (《故宮博物院院刊》, *Palace Museum Journal*), 2004, n°5, p. 19.

Zhang Liang<sup>205</sup> et l'autre *La protection du patrimoine en République populaire de Chine 1949-1999* de Jocelyne Fresnais<sup>206</sup>.

En bref, avec le concept du patrimoine dont la compréhension reste très proche de celle de « la conservation des objets anciens » proposée par Kang Youwei en 1905, les Chinois vont se trouver dans une tension entre deux extrémités, et les recherches sur le patrimoine sont faites, dans une large mesure, dans le but de témoigner de l'adéquation entre la modernité et la *sinité* représentée par le « Cathay perdu » afin de manifester la « splendeur cathaïenne ». Mais en même temps, les recherches sur le patrimoine ouvrent effectivement la porte conduisant au *monde physique* – il faut saisir les procédés scientifiques afin de *voir* le monde. C'est une conjonction paradoxale entre la science, qui demande la neutralité et l'universalité, et le nationalisme culturel, qui cherche la particularité et consiste en causes morales.

## 2. *Les recherches récentes sur le jardin du Jiangnan, etc.*

La recherche sur le jardin du Jiangnan commença en 1930 par des chercheurs de divers domaines : des lettrés traditionnels chinois aux chercheurs européens de l'art d'Extrême-Orient, des spécialistes de la sylviculture aux des experts en jardinage ... En Chine, ce sujet s'intègre principalement dans le cadre des recherches sur le *yingzao* (營造, *aménager et fabriquer*) : cette catégorie couvre diverses constructions et fabrications, tels que l'édifice, le jardin, le pont, le bateau, le meuble, etc., mais habituellement, il peut s'entendre par « l'architecture » chinoise au sens large, y compris le jardin, le pont, la muraille, la tombe souterraine, etc.

À la fin du XIX<sup>e</sup> siècle déjà, dans un cadre ethnographique, des chercheurs occidentaux et japonais commencèrent une étude au sujet de ce que l'on entend par « architecture chinoise », mais les descriptions étaient plus ou moins grossières. Dans les années 1930, Le *Zhongguo yingzao xueshe* (中國營造學社, *Société pour les recherches sur l'architecture chinoise*, 1930-1945, dite la *Société* ci-dessous)<sup>207</sup> a commencé des recherches systématiques spécialisées sur le *yingzao* (« l'architecture chinoise »), y compris le jardin. Ce style d'étude et ses réalisations ont désormais en Chine une grande influence sur les recherches en histoire de l'architecture chinoise.<sup>208</sup>

En ce qui concerne les recherches sur le jardin du Jiangnan, même si la *Société* en a fait peu (principalement à cause de ses sièges situés loin du Jiangnan<sup>209</sup>), sa conception a quand

---

205 Cf. Zhang, Liang, *La naissance du concept de patrimoine en Chine, XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles*, Paris, Éditions Recherches, 2003.

206 Cf. Fresnais, Jocelyne, *La protection du patrimoine en République populaire de Chine 1949-1999*, Paris, Éditions du C.T.H.S., 2001.

207 Le *Zhongguo yingzao xueshe* s'appelle formellement en anglais « *The Society for the Research in Chinese Architecture* ». – Cf. le plat inférieur de chaque volume de *Zhongguo yingzao xueshe huikan* (《中國營造學社彙刊》, *Revue de recueil de recherches de la Société pour recherches sur l'architecture chinoise*, volumes I-VII), Peiping (Pékin), Lizhuang, Zhongguo Yingzao Xueshe, Pékin, 1930-1945. « *Yingzao* » n'est pas l'équivalent de l'« architecture chinoise », toutefois, l'expression traduite ici en français respecte l'appellation en anglais.

208 Cf. CUI Yong (崔勇), *Zhongguo yingzao xueshe yanjiu* (《中國營造學社研究》, *Une étude sur la Société pour les recherches sur l'architecture chinoise*), Nanjing (Nankin), Dongnan daxue chubanshe (Southeast University Press), 2004.

209 Située à Pékin et puis à Li Zhuang (Sichuan), la Société développa ses activités scientifiques surtout en Chine du Nord et,

même eu une énorme influence, sans compter qu'elle a réédité et publiée le *Yuanye* (*Traité du jardin*) en 1932, source importante du XVII<sup>e</sup> siècle qui favorise la compréhension des idées sur le jardin en tant qu'art qui se développaient alors au pays du Jiangnan. Le premier ouvrage sur le jardin du Jiangnan, *Notice des jardins du Jiangnan* (《江南園林志》) de l'architecte chinois Tong Jun (1900-1983), fut recommandé par Liu Dunzhen (劉敦楨, 1897-1968) à la *Société* en vue de sa publication, même si cet ouvrage n'a pas pu être publié à cause de la guerre sino-japonaise (1937-1945) – sa première publication s'effectua en 1963, préfacée par Liu Dunzhen. Celui-ci fut un membre important de la *Société*, et quand il fut professeur du département d'architecture de l'École d'ingénieurs de Nankin (南京工學院, aujourd'hui la Southeast University) dans les années 1950-1960, il a dirigé les enquêtes et les recherches sur les jardins de Suzhou ainsi que du Jiangnan. Son œuvre posthume *Les jardins classiques de Suzhou* (《蘇州古典園林》) permit ainsi d'avoir des bases solides et des recherches sérieuses dans ce domaine.

En outre, beaucoup d'autres chercheurs, tels que Chen Congzhou (陳從周, 1918-2000), Yang Hongxun (楊鴻勳, né en 1931), Pan Guxi (潘谷西, né en 1928)..., furent directement influencés par Liu Dunzhen ou Liang Sicheng, et d'autres plus ou moins indirectement. En bref, le style des recherches de la *Société* a laissé son empreinte pour les recherches chinoises sur le jardin du Jiangnan.

Vu le cadre de cette thèse, il est impossible de faire une présentation qui embrasse toutes ces recherches.<sup>210</sup> Je préfère saisir les enchaînements d'idées des trois chercheurs chinois les plus importants, Tong Jun, Liu Dunzhen et Chen Congzhou, dont les recherches sont focalisées sur l'art du jardin de Suzhou et du Jiangnan. Quant aux recherches sur l'histoire du jardin, puisqu'il n'y a pas encore d'ouvrage spécifique et scientifique au sujet de l'histoire du jardin de Suzhou ou du Jiangnan, je préfère présenter particulièrement les idées de *L'histoire du jardin classique chinois* (《中國古典園林史》) de Zhou Weiquan (周維權) – c'est l'ouvrage le plus considérable sur ce sujet.

Tong Jun fit ses études en architecture à l'Université de Pennsylvanie aux États-Unis entre 1925 et 1928 et rentra en Chine en 1930. En travaillant autour de Shanghai comme architecte, Tong a eu l'occasion de connaître des jardins historiques du Jiangnan. Non seulement il a photographié beaucoup de jardins, mais encore il a ébauché, par évaluation à vue, de nombreux plans – c'était la première fois que les dispositions de ces jardins, dont certains ont disparu, furent représentées par des plans assez scientifiques, qui furent assemblés dans son ouvrage *Notice des jardins du Jiangnan* (《江南園林志》).

Tong Jun acheva *Notice des jardins du Jiangnan* au printemps 1937 et, par la recommandation de Liu Dunzhen, cet ouvrage fut mis dans le programme de publication de la *Société*. Et pourtant, dès que les clichés furent prêts, la guerre sino-japonaise éclata. La publication fut suspendue. Cet ouvrage ne fut publié qu'en 1963 à Pékin, avec des images

---

ensuite, au Sud-ouest de sorte que le jardin du Jiangnan (en Chine du Sud-est) ne fut pas souvent concerné par la *Société*.

210 Depuis quatre-vingts ans, surgissent de nombreux ouvrages au sujet du jardin de Suzhou, du Jiangnan et de Chine. Pourtant, nous pouvons trouver parmi eux beaucoup de répétitions stéréotypées ; d'autre part, il y a assez d'ouvrages médiocres ou non-scientifiques dont les contenus ne méritent pas commentaire. Toutefois, tous ces ouvrages que j'ai lus sont énumérés dans la Bibliographie, même ceux auxquels cette thèse ne se réfère pas.



floues.<sup>211</sup> Néanmoins, grâce au travail prévoyant de Tong Jun, les épreuves photographiques et les plans insérés dans cet ouvrage constituent quand même une des très rares sources qui représentent les apparences des jardins du Jiangnan avant la guerre sino-japonaise.

Tong Jun fut plutôt architecte qu'historien d'architecture. Ce qui l'a poussé à faire des recherches sur les jardins et les bâtiments historiques, c'était un nationalisme culturel. Alors, la culture japonaise avait acquis un prestige mondial, et, aux yeux de quelques Occidentaux, le jardin japonais paraissait représentatif de l'art de jardin d'Extrême-Orient. Guo Husheng (郭湖生, 1931-2008) indique que Tong Jun a commencé ses recherches sur le jardin du Jiangnan juste pour écarter l'impression de certains Occidentaux qui pensaient que le jardin de Chine était sous l'influence japonaise.<sup>212</sup> Afin de présenter les jardins du Jiangnan aux Occidentaux, il a donc écrit en anglais. Nous pouvons citer « Chinese Gardens, especially in Jiangsu and Zhejiang » (1936)<sup>213</sup> et « The Manchu Garden » (1937)<sup>214</sup>. En même temps, il exprimait un sentiment nationaliste culturel surtout dans son ouvrage en chinois *Notice des jardins du Jiangnan* :

« L'art du jardin, comme d'autres genres de l'essence nationale, va être peu à peu éliminé. Depuis la vulgarisation du béton, les rocailles ou les pavés deviennent pour la plupart des simulations ; depuis la vulgarisation du verre, les motifs à losanges ou à osier de treillis des fenêtres ne s'appliquent plus sur les pavillons ; depuis que les parcs publics sont en vogue, les terrains vagues enserrés entre des résidences sont simplement gazonnés. La vitalité des jardins de la Chine du Sud-est tardait toujours à se rétablir depuis les périodes de l'ère Xianfeng [c.-à-d. 1851-1862] et de l'ère Tongzhi [c.-à-d. 1862-1875] de la dynastie Qing ; et maintenant, les remodelages urbains, la hausse du prix des terrains, la croissance du trafic, ainsi que d'autres changements sociaux de plus en plus pressants, tout ceci prélude leur disparition radicale. Par exemple, le Jardin des Liu à Nankin, juste à côté de la Butte de la Pluie de fleurs, a été récemment rasé à cause de la construction d'un chemin de fer, sans laisser aucune trace : ni mur délabré, ni arbre desséché, ni étang tari, et tout ceci était encore là il n'y a pas si longtemps. Aussi beaucoup d'autres jardins abandonnés se trouvent-ils partout, tout en friche et couverts d'herbes envahissantes. En somme, les dévastations causées soit par la nature, soit par l'homme, ne cessent donc d'accélérer la disparition de ces jardins. [...] Le nombre des jardins traditionnels de notre pays ne cesse de décroître. Chaque fois que j'entre dans un jardin célèbre, je m'attarde, je sanglote, j'oublie la faim toute la journée : je vois la

---

211 TONG Jun (童寯), *Jiangnan yuanlin zhi* (《江南園林志》), *Notice des jardins du Jiangnan*, Beijing (Pékin), Zhongguo gongye chubanshe (Éditions d'industrie de Chine), II<sup>ème</sup> édition, 1984.

212 Cf. TONG Jun (童寯), *Tong Jun wenji (diyi juan)* (《童寯文集 (第一卷)》), *Recueil de Tong Jun (le Premier volume)*, Beijing (Pékin), Zhongguo gongye chubanshe (Éditions d'industrie de Chine), 2000, *Qianyan (Avant propos)*, sans numérotation de page.

213 Cf. Tong Jun, « Chinese Gardens, especially in Jiangsu and Zhejiang », TONG Jun (童寯), *Tong Jun wenji (diyi juan)* (《童寯文集 (第一卷)》), *Recueil de Tong Jun (le Premier volume)*, Beijing (Pékin), Zhongguo gongye chubanshe (Éditions d'industrie de Chine), 2000, p. 35-61.

214 Tong Jun, « The Manchu Garden », TONG Jun (童寯), *Tong Jun wenji (diyi juan)* (《童寯文集 (第一卷)》), *Recueil de Tong Jun (le Premier volume)*, Beijing (Pékin), Zhongguo gongye chubanshe (Éditions d'industrie de Chine), 2000, p. 75-77.

flétrissure de différentes fleurs, je vois le crépuscule d'une beauté, je ressens donc un regret infini ! Lors du dépérissement des jardins, il ne nous faut que chérir et sauvegarder même une herbe ou un chevron. Si nous le faisons, sans doute qu'ils ne seraient pas balayés par la tempête de notre temps. »

造園之藝，已隨其他國粹漸歸淘汰。自水泥推廣，而鋪地疊山，石多假造。自玻璃普遍，而菱花柳葉，不入裝折。自公園風行，而宅隙空庭，但植草地。加以市政更張，地產增價，交通日繁，世變益亟。蓋自清咸、同以後，東南園林久未恢復之元氣，至是而有根本滅絕之虞。如南京劉園，地接雨花臺，近因修築鐵路，已夷為平地，並前之斷垣枯樹涸池而不可尋。其他委於荒烟蔓草中者，亦觸目皆是。天然人為之摧殘，實無時不促園林之壽命矣。[……]吾國舊式園林，有減無增。著者每入名園，低迴歎歎，忘飢永日，不勝衆芳蕪穢，美人遲暮之感！吾人當其衰末之期，惟有愛護一草一椽，庶勿使為時代狂瀾，一朝盡捲以去也。

215

Un mélange de conscience du patrimoine et de complexe de « l'essence nationale » peut être évidemment constaté dans le passage cité ci-dessus.

Liu Dunzhen, qui a fait ses études en architecture au Japon et a été membre important de la *Société*, il a commencé ses recherches sur les jardins du Jiangnan (surtout de Suzhou) dans les années 1950, quand il était professeur du département d'architecture de l'École d'ingénieurs de Nankin. De 1958 à 1964, il présidait le grand travail des relevés architecturaux de nombreux jardins de Suzhou, dont les résultats sont publiés dans *Les jardins classiques de Suzhou* (1979, édité par Liu Dunzhen)<sup>216</sup> et *Atlas des jardins du Jiangnan – les cours* (1979, édité par Pan Guxi et Liu Xianjue)<sup>217</sup>, ainsi qu'*Arts de l'aménagement du paysage au Jiangnan* (2001, édité par Pan Guxi)<sup>218</sup>. Ces dessins constituent donc des sources indispensables pour les recherches sur les jardins de Suzhou.

En outre, Liu Dunzhen a essayé de systématiser les « lois artistiques » des jardins de Suzhou – c'est lui qui fut le premier à proposer l'expression « jardin classique » (古典園林) dans son ouvrage posthume *Les jardins classiques de Suzhou*. Cet ouvrage se compose de deux parties : « Introduction générale » (〈總論〉) et « Exemples actuels » (〈實例〉). La première partie se compose de six chapitres : « Introduction », « Disposition », « Eaux », « Montagnes », « Bâtiments » et « Plantes », les cinq derniers concernent les « lois artistiques » des jardins de Suzhou ; la seconde partie présente les quinze jardins de Suzhou en tant qu'exemples.

Le style de Liu Dunzhen est toujours concis, sérieux et tranquille, d'où sa mentalité n'est pas facile à constater. Et pourtant, l'expression « jardin classique » révèle bien une attitude

---

215 TONG Jun (童篤), *op. cit. supra* note 211, 1984, p. 3.

216 LIU Dunzhen (劉敦楨), *op. cit. supra* note 16, 1979.

217 PAN Guxi (潘谷西), LIU Xianjue (劉先覺), éd., *Jiangnan yuanlin tulu – tingyuan* (《江南園林圖錄——庭院》, *Atlas des jardins du Jiangnan – les cours*), Nanjing (Nankin), Nanjing gongxueyuan jianzhuxi jianzhushi jiaoyanzu (Équipe d'enseignement et des recherches de l'histoire d'architecture du département d'architecture de l'École d'ingénieurs de Nankin), 1979.

218 PAN Guxi (潘谷西), éd., *Jiangnan lijing yishu* (《江南理景藝術》, *Arts de l'aménagement du paysage au Jiangnan*), Nanjing (Nankin), Dongnan daxue chubanshe (Southeast University Press), 2001.

sélective à l'égard du patrimoine, laquelle implique une exclusion des exemples qui sont *a priori* considérés comme des choses « ordinaires » ou « mauvaises ». Cela peut être prouvé par un de ses textes, la « Préface » (1962) de la *Notice des jardins du Jiangnan* de Tong Jun :

« Chez nous, les jardins sont souvent les fruits de collaborations entre les lettrés, les peintres et les artisans, et le premier principe de leurs dispositions est l'asymétrie, par laquelle les salles et les pavillons peuvent être en harmonie avec les montagnes et les eaux, les plantes et les rocailles ; c'est pourquoi le jardin de notre pays constitue le plus important des courants de jardin de paysage naturel dans le monde entier. Les exemples excellents des jardins de notre pays respectent la configuration et suivent le naturel, absorbent les avantages des procédés de la peinture traditionnelle et donnent divers goûts par leurs nouvelles conceptions inventives, [...] ; et les exemples maladroits prennent souvent une disposition avec trop de détours forcés, ou poursuivent des effets pittoresques et sont pleins de beau artificiel qui mine le goût naturel. Les pires exemples rivalisent de somptuosité – voire même, leurs étangs sont souvent de forme rectangulaire avec des bords rigides ; leurs dispositions de pavillons sont souvent symétriques ; leurs rocailles et leurs plantes sont étalés le long des allées, ressemblant à la ligne des oies sauvages ou à des cygnes se tenant debout. Tout ceci produit une impression regrettable, dont l'on peut dire que les défauts l'emportent sur les excellences. Si nous ne commençons pas à rectifier ces mauvaises réalisations, comment héritons-nous et faisons-nous rayonner notre tradition éminente de l'art du jardin dont l'histoire date de deux mille ans ? »

余惟我國園林，大都出乎文人、畫家與匠工之合作，其布局以不對稱為根本原則，故廳堂亭榭能與山池樹石融為一體，成為世界上自然風景式園林之巨擘。其佳者善於因地制宜，師法自然，並吸取傳統繪畫與園林手法之優點，自出機杼，創造出各種新意境，[……]，而拙劣者故為盤曲迂迴，或力求入畫，人為之美，反損其自然之趣。其尤劣者以華麗堆砌相競尚，甚至池求其方，岸求其直，亭榭務求其左右對峙，山石花木如雁行，如鵠立，羅列道旁，幾何不令人興瑕勝於瑜之嘆。苟無人起而糾謬正誤，將何以繼往開來，闡揚二千年來我國園林藝術之優良傳統。<sup>219</sup>

Évidemment, les jardins du patrimoine aux yeux de Liu Dunzhen ne sont pas objets axiologiquement neutres, au contraire, ils sont divisés en deux groupes d'après une norme esthétique qui est en réalité très personnelle : seule la tradition « éminente » mérite attention et conservation, car cela concerne le rang mondial de l'art du jardin chinois.

Différent de Liu Dunzhen ou de Tong Jun, Chen Congzhou n'a jamais accepté d'éducation régulière en architecture. Il a fait ses études universitaires en littérature chinoise et a suivi les cours de peinture traditionnelle chinoise de Chang Ta-Chien (張大千, 1899-1983). Il a commencé à s'intéresser au jardin et à l'architecture dans les années 1940 sous l'influence de Liu Dunzhen. Après des investigations sur place entre 1952 et 1956, il publia en 1956 *Les jardins de Suzhou*, qui comprend 195 images photographiques, les plans et les coupes des trois

---

219 TONG Jun (童薰), *op. cit. supra* note 211, « Xu » (« Préface »), p. 1-2.

jardins de Suzhou et, notamment, un texte intitulé « Introduction des jardins de Suzhou ». <sup>220</sup> Cet ouvrage fut le premier qui traite en particulier le jardin de Suzhou. Après la Révolution culturelle (1966-1976), de 1978 à 1982, il a successivement publié cinq essais intitulés *Shuo yuan* (《說園》, *Du jardin*), dont la version anglaise est intitulée « *On Chinese Gardens* ». <sup>221</sup> Dans ces essais renommés, il a montré un goût du lettré et il paraît que ce qu'il poursuivait, c'était bien le jardin s'imprégnant d'un tel goût. Yolaine Escande a bien présenté les idées de Chen Congzhou au monde francophone au début de son article « Le jardin du lettré : des lointains picturaux aux lointains du cœur », publié dans le catalogue *Le jardin du lettré : synthèse des arts en Chine*. <sup>222</sup> En résumé, les idées du jardin de Chen Congzhou consistent à celles de la peinture du thème « *shanshui* » (山水, *montagnes et eaux*) <sup>223</sup> ; les propos sur la question picturale dominent ses dissertations. Il était imbu du sentiment poétique à la chinoise. Peu de systématisation peut être constatée dans ses ouvrages, dans lesquels les exemples, « bons » ou « mauvais », sont arbitrairement sélectionnés en tant que soutiens de ses idées ; également, le style soutenu de son écriture lui a acquis un grand prestige. Ses ouvrages sont peut-être les plus populaires sur ce sujet.

Ce qui est intéressant, c'est que Chen Congzhou évoque dans son cinquième *Du jardin* (1982) la nécessité de connaître les styles étrangers et l'importance des recherches historiques :

« Pour l'art de l'aménagement du jardin, nous pouvons prendre exemple sur ce qui est de l'*ancien* [古], et aussi pouvons-nous se référer à ce qui est de l'*étranger* [洋] – ces deux parts ne s'excluent pas du tout. C'est inévitable de combiner l'*ancien* [古] et le *présent* [今], et de mettre ce qui est de l'*ancien* au service du *présent*. Mais si nous ignorons les confins de divers styles et que l'on les rassemble simplement, nous avons tort. C'est pourquoi il nous faut faire des recherches sur l'histoire de tous les courants artistiques du jardin, de l'*ancien* comme du *présent*, de la Chine comme de l'*étranger* [外], ainsi que sur les idées esthétiques et les conditions culturelles historiques qui accompagnent ces courants ; et, puis, en employant sous nos pinceaux tout ce qui est de l'*ancien* comme du *présent*, de la Chine comme de l'*étranger* [外], nous pouvons donc concevoir des œuvres s'appuyant sur des exemples précédents et qui sont donc excellentes. [...] Les Japonais prenaient toujours exemple sur la Chine jusqu'à la restauration de Meiji [1868] ; après, ils suivaient l'exemple de l'Europe et, récemment, des États-Unis. Et toutefois, leur architecture et leurs jardins témoignent toujours du style national du Yamato, dit « goût japonais ». C'est un phénomène méritant attention. Leurs études de l'histoire, bien sûr, jouissent d'une priorité. Ils possèdent dans leurs bibliothèques tant de livres en chinois, dont le nombre et la rareté nous frappent de stupeur – même notre *Yuanye*, nous ne pouvons le retrouver

220 CHEN Congzhou (陳從周), *Suzhou yuanlin* (《蘇州園林》, *Les jardins de Suzhou*), Shanghai, Tongji daxue jianzhuxi (Département de l'architecture de l'Université Tongji), 1956.

221 CHEN Congzhou (陳從周), *Shuo yuan* (《說園》 – *On Chinese Gardens*), Shanghai, Tongji daxue chubanshe (Tongji University Press), 1984.

222 Escande, Yolaine, « Le jardin du lettré : des lointains picturaux aux lointains du cœur », *Le jardin du lettré : synthèse des arts en Chine*, cat. expo., (Boulogne-Billancourt, Musée Albert-Kahn, 2004), Hauts-de-Seine, Besançon, Les Éditions de l'imprimeur, 2004, p. 63-64.

223 Cf. *supra* note 47.

qu'en le copiant de ce pays à l'est de chez nous<sup>224</sup>. De plus, les livres de référence européens et américains remplissent-ils aussi leurs bibliothèques. Les aînés des chercheurs, tels que Messieurs Chuta Ito, Daijō Tokiwa et Tei Sekino, se sont consacrés à des explorations de l'architecture chinoise, et leurs ouvrages à ce sujet, témoignant de leur assiduité et d'une méthodologie rigoureuse, jouissent d'un grand prestige même aux normes d'aujourd'hui, car ils se sont engagés dans le recueil de tous les matériaux, de première main comme de seconde main, et pouvaient donc réussir à en tirer des *points concis* [約]. Cela est exprimé par « les pierres des autres collines peuvent servir de meules » [c.-à-d. « les idées et les expériences d'autrui peuvent m'aider »]. Si l'« emprunt de scènes » est important dans l'art du jardin<sup>225</sup>, nous n'avons pas de raison de refuser l'emprunt d'idées et d'expériences d'autrui pour nos études.

造園可以遵古為法，亦可以洋為師，兩者皆不排斥。古今結合，古為今用，亦勢所必然，若境界不究，風格未求，妄加抄襲拼湊，則非所取。故古今中外，造園之史，構園之術，來龍去脈，以及所形成之美學思想，歷史文化條件，在在須進行探討，然後文有據，典有徵，古今中外運我筆底，則為尚矣。[……]日本明治維新之前，學習中土，明治維新後效法歐洲，近又模仿美國，其建築與園林，總表現大和民族之風格，所謂有“日本味”。此種現狀，值得注意。至於歷史之研究自然居首重地位，試觀其圖書館所收之中文書籍，令人瞠目，即以《園冶》而論，我國亦轉錄自東土。繼以歐美資料亦汗牛充棟，而前輩學者，如伊東忠太，常盤大定，關野貞等諸先生，長期調查中國建築，所為著作，至今猶存極高之學術地位，真表現其艱苦結實之治學態度與方法，以抵於成，在得力於收集之大量直接與間接資料，由博反約。他山之石，可以攻玉。園林重“借景”，造園與為學又何獨不然。<sup>226</sup>

Le style de ce texte est extrêmement décousu et flottant et sa logique est probablement difficile à saisir dans le contexte occidental. Il semble que Chen Congzhou a mélangé deux thèmes différents dans un même paragraphe : l'importance de prendre exemple sur l'étranger et l'importance des recherches historiques. Le cas japonais évoqué par lui semble vouloir dire : si les Japonais peuvent témoigner de leur propre style national tout en empruntant les idées des

224 Le *Yuanye* de Ji Cheng (計成, 1582- ?), concernant les multiples facettes de l'aménagement du jardin et intitulé en français *Le traité du jardin*, est un ouvrage achevé en 1631 et publié probablement en 1634 mais à peu près ignoré en Chine à l'époque Qing (1644-1911). En 1921, Chen Zhi (陳植, 1899-1989), alors étudiant chinois en sylviculture à l'Université impériale de Tokyo, aperçut chez son directeur le Dr. Shiziroku Honta (本多 静六, 1866-1952) une édition de l'époque Ming achetée dans une certaine librairie de Pékin ; puis, en 1931, la Bibliothèque de Peiping (Pékin) retrouva une édition incomplète (sans le troisième volume) de l'époque Ming ; celle-ci fut rassemblée par Tao Xiang (陶湘, 1871-1940) avec une autre édition incomplète collectionnée par Zhu Qiqian (朱啓鈞, 1872-1964), le président du *Yingzao xueshe* (la Société pour les recherches sur l'architecture chinoise) ; l'édition rassemblée fut publiée dans la même année ; puis, Kan Duo (闕鐸, 1875-1934), membre de la *Société*, fut informé qu'il y avait une autre édition dans la Bibliothèque du Cabinet (內閣文庫) du Japon et, donc, envoya l'édition de Tao Xiang au Japon et, après une confrontation des illustrations, la nouvelle édition du *Yuanye* fut publiée par la *Société* en 1932. – Cf. Ji Cheng (計成), *op. cit.*, p. 17, 22-23.

225 L'« emprunt de scènes » est un des principes de l'art d'aménagement de jardin, qui fut pour la première fois évoqué par Ji Cheng dans son *Yuanye*. – Cf. *infra* note 394.

226 CHEN Congzhou (陳從周), *op. cit. supra* note 221, p. 101-103.

autres pays, les Chinois peuvent aussi garder leur propre goût tout en prenant exemple sur l'étranger (« 洋 *mer* » ou « 外 *debors* », ces expressions s'associent implicitement dans le contexte moderne chinois tout d'abord avec ce qui est occidental et, après, ce qui est russe ou japonais et, à la fin, ce qui est d'autres pays) ; mais, également, le cas japonais semble aussi être un soutien aux recherches historiques sur le jardin.

En fait, aux yeux de Chen Congzhou, ces deux thèmes partagent un même but qui est tellement conventionnel qu'il n'est pas besoin de l'éclairer, c'est-à-dire, forger dans l'art du jardin le style national chinois ou le « goût chinois » – il fait allusion à ce but en évoquant le cas du Japon : « leur architecture et leurs jardins témoignent toujours du style national du Yamato, dit « goût japonais ». »

Dans l'ensemble, ses idées artistiques sont les mêmes que celles de la littérature classique chinoise et des arts du lettré. Et pourtant, vivant au XX<sup>e</sup> siècle, il doit envisager les influences de l'étranger : des costumes aux habitats, de la vie quotidienne à la vie intellectuelle et à la vie politique, et même la langue chinoise, tout ceci porte les marques ineffaçables des influences étrangères, surtout occidentales, japonaises et russes. Ces influences provoquent une inquiétude sur l'identité culturelle chinoise même chez Chen Congzhou qui semble accorder peu d'attention à la culture étrangère – il n'a jamais évoqué aucun « exemple » de jardin étranger (occidental, japonais ou russe) dans ses propres ouvrages. Afin de dissiper cette inquiétude, il utilise une stratégie ressemblant à celle de Liang Qichao – Liang Qichao suppose un « mariage » avec « la beauté occidentale, qui devra certainement accoucher pour nous de tels enfants qui rendent prospère notre race »<sup>227</sup> alors que Chen Congzhou met implicitement l'étranger dans la catégorie de l'ancien au sens d'« exemples précédents » : si l'étranger fait partie de l'ancien, il n'y a plus de question de l'identité culturelle, c'est-à-dire, il n'y a plus de questions comme « qui suis-je ? » ou « que sont les miens ? » – tout peut être mis à « mon » service, et c'est pourquoi tout est le « mien ». C'est bien ce que veut dire son propos « en employant sous nos pinceaux tout ce qui est de l'ancien comme du présent, de la Chine comme de l'étranger, nous pouvons donc concevoir des œuvres s'appuyant sur des exemples précédents et qui sont donc excellentes ». En plus, pour renforcer son allusion, il évoque le « goût japonais » qui subsiste toujours malgré des emprunts successifs des idées de la Chine, de l'Europe et des États-Unis ...

Cependant, d'autre part, son inquiétude sur les influences étrangères peut quand même être constatée par ses expressions : « C'est inévitable de combiner l'ancien et le présent, et de mettre ce qui est de l'ancien au service du présent. » – « Mettre l'ancien au service du présent » (« 古為今用 ») est un slogan proposé en 1964 par Mao Tsé-toung, qui a à la fois proposé « mettre ce qui est de l'étranger au service de la Chine » (« 洋為中用 »<sup>228</sup>). Cette paire de slogans parallèles, même avec une grave ambiguïté, a été jusqu'au début des années 1980 prise pour une politique absolue dans les domaines artistiques, littéraires et scientifiques (même ceux des sciences naturelles et de la technologie). Propos de Mao et donc portant un caractère « politiquement

---

227 Cf. *supra* p. 40.

228 MAO Tsé-toung (毛澤東), « Zhi Lu Dingyi (yijiuliusi nian jiu yue ershiqi ri) » (〈致陸定一 (一九六四年九月二十七日)〉), « À Lu Dingyi (le 27 septembre 1964) », in MAO Tsé-toung (毛澤東), *Mao Tsé-toung shuxin xuanji* (《毛澤東書信選集》), *Correspondance choisie de Mao Tsé-toung*, Beijing (Pékin), Renmin chubanshe (Éditions populaires), 1983, p. 598.

correct », elle est devenue slogan largement et fréquemment employé par diverses personnes ayant différents buts – à cette période totalitariste, un slogan créé par Mao pouvait servir de parapluie de protection, du moins psychologiquement. D’après le contexte de Chen Congzhou cité ci-avant, comme il a évoqué au début « prendre exemple sur ce qui est de l’*ancien* » et « se référer à ce qui est de l’*étranger* », habituellement, il devrait immédiatement citer la paire de slogans de Mao – par exemple, « c’est inévitable de mettre ce qui est de l’*ancien* au service du *présent*, et de mettre ce qui est de l’*étranger* au service de la Chine » ; et pourtant, Chen Congzhou a enlevé la deuxième phrase « mettre ce qui et de l’*étranger* au service de la Chine » et a inséré des mots postiches « combiner l’*ancien* et le *présent* » (« 古今結合 »), en sorte que l’*ancien* a été particulièrement mis en relief alors que l’*étranger* a été simplement omis. Même si l’influence de Mao s’affaiblissait au moment de la publication de cet essai, sa falsification des expressions de Mao pouvaient alors être dangereuse. S’il l’a fait quand même, c’est qu’il se méfiait de l’introduction de styles étrangers ou, plus précisément, qu’il refusait le mélange de styles – en fait, il avait déjà lancé des sarcasmes à des personnes qui « mettent ce qui et de l’*étranger* au service de la Chine » dans son deuxième *Du jardin* :

« Maintenant, il y a beaucoup de paysagistes « modernistes », qui se donnent beaucoup de mal pour l’embellissement de notre patrie en « mettant ce qui et de l’*étranger* au service de la Chine ». Prenons le cèdre pour exemple. Des cèdres, tout comme la pénicilline abusivement utilisée, se plantent presque partout dans les parcs et les jardins dans tout le pays. [...]. Le Mont Taishan est célèbre pour ses pins, et aujourd’hui, même dans le Temple du Taishan on plante des cèdres – nos monuments anciens sont donc vêtus à l’occidentale. Je ne peux le qualifier que de « ni chair ni poisson ». »

如今有不少“摩登”園林家，以“洋為中用”來美化祖國河山，用心極苦。即以雪松而論，幾如藥中之有青霉素，可治百病，全國園林幾將遍植。[……]。泰山原以泰山松獨步天下，今在岱廟中也種上雪松，古建築居然西裝革履，無以名之，名之曰“不倫不類”。<sup>229</sup>

Donc, pour que l’on évite de tels mélanges de styles, il est nécessaire de différencier le « mien » de ce qui est d’autrui ; et, pour que l’on connaisse « les confins de divers styles » et pour éviter de « simplement les rassembler », il faut « faire des recherches sur l’histoire de tous les courants artistiques du jardin, de l’*ancien* comme du *présent*, de la Chine comme de l’*étranger* » ; et, sous cette prémisse, les recherches historiques et l’« emprunt de ce qui est de l’*étranger* » sont de même importance et sont les deux aspects de la même tâche : forger le style national chinois ou garder le « goût chinois » dans les vagues de modernisation ; et pour s’approcher de ce but et, voire même, juste pour différencier le « mien » de ce qui est d’autrui, il faut, en revanche, emprunter les idées et la méthodologie scientifique qui est issue de l’*étranger*.

Sans aucun doute, Chen Congzhou a une perspicacité artistique très vive, et ses critiques sur les cas « bons » ou « mauvais » dans ses cinq *Du jardin* sont vraiment pénétrantes et ont de la valeur. Mais, dans l’ensemble, ses idées artistiques restent celles de l’art du lettré, lesquelles impliquent une conception partagée par le confucianisme et le taoïsme : toutes les choses, « bonnes » ou « mauvaises », sont déjà prêtes entre le Ciel et la Terre ; les bonnes choses peuvent se trouver sur les choses non-artificielles, telles que les montagnes et les eaux, les

229 CHEN Congzhou (陳從周), *op. cit. supra* note 221, p. 31.

vents et les nuages, etc., et aussi peuvent-elles se trouver dans l'*ancien*, c'est-à-dire les « exemples précédents » exécutés par les anciens, qui représentent des états plus proches de l'origine et donc meilleurs ; et pourtant, l'homme est toujours infecté par des mauvaises choses à cause du désir humain ou, plutôt, des volontés personnelles ; si le monde actuel n'est pas parfait, c'est que le désir et les volontés remplissent le cœur et que les mauvaises choses dissimulent les bonnes choses ; donc il faut se cultiver par le rapprochement de l'*ancien* ou, plus directement, du monde sauvage ou du *ziran* (自然, *ce qui est tel par soi-même*)<sup>230</sup> ; l'histoire de l'art est donc considérée comme un processus incessant de pertes et de retrouvailles ; le travail d'un artiste n'est pas de créer ses propres œuvres qui représentent ses propres idées mais de s'exempter de l'*humanité* – notamment de la conscience d'individu – et de s'identifier avec une certaine collectivité – dite « 宗 *clan* », « 派 *courant* », « 門 *secte* » ou « 戶 *famille* » – et, finalement, de s'identifier avec le Ciel et la Terre, le macrocosme, c'est-à-dire la plus grande collectivité.<sup>231</sup> Pour l'approche de cet idéal, les études des « exemples précédents » servent d'unique voie à suivre. Un artiste (ou un poète, un écrivain, etc.) doit être tout d'abord un érudit qui connaît de nombreux exemples précédents et dont les œuvres doivent témoigner de sa propre personnalité tout en s'appuyant sur l'*ancien*. C'est pourquoi les « exemples précédents » sont si importants dans le discours de Chen Congzhou, d'après lequel les œuvres s'appuyant sur les « exemples précédents » sont « excellentes » (« 尚 ») ; et afin de mettre les « exemples précédents » au service du *présent*, il faut « en tirer des *points concis* » (« 由博反約 »), ceux-ci sont exprimés plus largement chez d'autres chercheurs chinois par « lois » (法則 ou 規律).

Évidemment, ses idées artistiques sur le jardin et l'architecture sont incompatibles avec la profession d'architecte ou de paysagiste de nos jours. Même si la connaissance des œuvres précédentes reste nécessaire pour un architecte ou un paysagiste, celle-là est loin d'être la totalité de la formation de celui-ci ; et l'axiologie représentée par « les œuvres s'appuyant sur les exemples précédents sont excellentes » est plus inacceptable. Partiellement à cause de cela, Chen Congzhou a eu beaucoup moins d'influence sur les architectes ou les paysagistes chinois que sur les lecteurs amateurs.

D'autre part, les recherches historiques, même si leur importance est mise en relief par Chen Congzhou (il faut indiquer qu'il y a peu de chercheurs qui accordent de l'importance à des recherches historiques comme lui), elles sont dans son discours effectivement mises au service des pratiques de constructions actuelles ; les fonctions de recherches historiques se limitent à offrir des « exemples précédents » et à favoriser la connaissance des confins entre

---

230 Le « 自然 *ziran* », *ce qui est tel par soi-même* (cf. *supra* note 45), traduit par Yolaine Escande « ainséité », équivalent conventionnel du mot « nature », a un sens délicatement différent de ceci ; Yolaine Escande l'expose dans son ouvrage *Montagnes et eaux, la culture du shanshui* – cf. Escande, Yolaine, *op. cit. supra* note 45, p. 26-27.

231 Principalement, l'art du lettré consiste en un déterminisme qui est partagé par le taoïsme comme le confucianisme, et est dans le but de « se cultiver », du repos et de la récréation ou, plutôt, de l'exemption de l'*humanité* (au sens « ensemble des caractères constituant la différence spécifique de l'espèce humaine par rapport aux espèces voisines »). Dans un tel cadre, la création personnelle ainsi que les idées personnelles ne sont pas considérées et les expressions qui ne peuvent pas être mises sur le compte de l'*ancien* ne possèdent souvent pas de « légitimité » – sauf qu'elles peuvent être directement attribuées au *ziran* (*ce qui est tel par soi-même*). Le mécanisme de cette exemption de l'*humanité* sera exposé dans la Troisième Partie de cette thèse. – Cf. *infra* p. 279-283.



des styles ; les recherches historiques n'ont donc pas d'indépendance ni de neutralité scientifique.

Certes, il y a encore d'autres chercheurs importants dans ce domaine, mais, en fait, ces trois chercheurs représentent bien les caractères des recherches sur le jardin du Jiangnan exécutées par les chercheurs chinois. Tout en ayant des résultats importants, ces recherches se dirigent souvent vers un but utilitaire : faire rayonner les « quintessences » et enlever les choses « ordinaires » ou « mauvaises » et forger (entendu par « retrouver », « redresser », etc.) le style national chinois ; et ce but utilitaire est impliqué par un idéal moral, c'est-à-dire la splendeur nationale à rétablir. Ce qui en résulte directement, ce sont le manque de vision historique et la lacune des recherches historiques, malgré les vérifications dans les généralités de l'histoire des jardins exécutées par Liu Dunzhen et Chen Congzhou. La plupart des ouvrages sur les jardins du Jiangnan ou de Suzhou ressemblent plutôt à des manuels qui rassemblent de nombreux exemples à suivre,<sup>232</sup> ou, surtout récemment, à des proses lyriques imbues de vains propos.

Sur l'histoire de jardins de Suzhou ou du Jiangnan, il y a peu d'ouvrages spécifiques, dont *Listes des jardins de Suzhou de diverses époques* (《蘇州歷代園林錄》)<sup>233</sup> et *L'histoire des jardins classiques de Suzhou* (《蘇州古典園林史》)<sup>234</sup> de Wei Jiazan (魏嘉瓚), un fonctionnaire communiste qui s'est chargé des affaires culturelles de la municipalité de Suzhou. Le premier ouvrage, qui enregistre environ 800 jardins chronologiquement énumérés, est une compilation des sources écrites au sujet des jardins de Suzhou provenant des annales locales et des spicilèges des lettrés ; et pourtant, les textes originaux sont parfois réédités à sa guise ou sont traduits en chinois moderne, et leurs provenances sont simplement omises. Le deuxième est jusqu'ici l'ouvrage unique qui traite en particulier l'histoire des jardins de Suzhou, qui comprend de considérables critiques historiques en détail ; et pourtant, sans références complètes et précises, la valeur de cet ouvrage est donc amoindrie sous l'angle scientifique, sans compter que l'auteur y insère trop de commentaires semblant propagandes pour les jardins.

La série intitulée de la *Bibliothèque de Suzhou* (蘇州文庫) publiée par le Gu Wu xuan chubanshe (古吳軒出版社, Éditions du pavillon du pays antique Wu) comprend des brochures populaires sur les jardins célèbres de Suzhou, telles que *Zhuozhengyuan* (《拙政園》, *Jardin de l'Activité politique d'un Incapable*)<sup>235</sup>, *Liuyuan* (《留園》, *Jardin Subsistant*)<sup>236</sup>, *Wangshiyuan*

---

232 Exemples : YANG Hongxun (楊鴻勳), *Jiangnan yuanlin lun* (《江南園林論》, *A Treatise on the Garden of Jiangnan*), Beijing (Pékin), Zhongguo jianzhu gongye chubanshe (China Architecture and Building Press), 1994 ; PAN Guxi (潘谷西), éd., *op. cit. supra* note 218.

233 WEI Jiazan (魏嘉瓚), *Suzhou lidai yuanlin lu* (《蘇州歷代園林錄》, *Liste des jardins de Suzhou de diverses époques*), Beijing (Pékin), Beijing yanshan chubanshe (Éditions des montagnes Yan de Beijing), 1992.

234 WEI Jiazan (魏嘉瓚), *Suzhou gudian yuanlin shi* (《蘇州古典園林史》, *L'histoire des jardins classiques de Suzhou*), Shanghai, Shanghai Sanlian shudian (Shanghai Joint Publishing), 2005.

235 WANG Zongshi (王宗弼), *Liuyuan* (《拙政園》, *Jardin de l'Activité politique d'un Incapable*), Suzhou, Gu Wu xuan chubanshe (Éditions du pavillon du pays antique Wu), 1998.

236 ZHOU Zheng (周嶢), *Liuyuan* (《留園》, *Jardin Subsistant*), Suzhou, Gu Wu xuan chubanshe (Éditions du pavillon du

(《網師園》, *Jardin du Maître du Filet*)<sup>237</sup>, *Canglang ting* (《滄浪亭》, *Kiosque des Vaguelettes verdâtres*)<sup>238</sup>, *Ouyuan* (《耦園》, *Jardin en Paire*)<sup>239</sup>, *Yipu* (《藝圃》, *Jardin de Potager*)<sup>240</sup>, etc., lesquelles concernent plus ou moins les histoires de ces jardins et offrent des sources historiques (sans noter leurs provenances) dans leurs annexes. Le *Brouillon des Annales du Zhuozhengyuan*, publié en 1987, est une référence importante pour les recherches sur le Zhuozhengyuan, malgré trop d'erreurs d'impression et des références incomplètes.<sup>241</sup> D'ailleurs, *Wuxi Jichangyuan* (《無錫寄暢園》, *Jardin à Consigner la Joie de Wuxi*) de Huang Maoru (黃茂如) est une brochure lisible pour connaître l'histoire du Jichangyuan (*Jardin à Consigner la Joie*), le célèbre jardin à Wuxi.<sup>242</sup>

Or, si le sujet ne se limite pas aux jardins de Suzhou ou du Jiangnan, nous pouvons trouver plusieurs ouvrages au sujet de l'histoire du jardin de Chine, tels que *L'histoire du jardin de Chine* (《中國園林史》) de An Huaiqi (安懷起)<sup>243</sup>, *L'histoire de l'art de la construction de jardin de Chine* (《中國造園藝術史》) de Zhang Jiaji (張家驥)<sup>244</sup> ainsi que *L'histoire du jardin classique chinois* (《中國古典園林史》) de Zhou Weiquan (周維權)<sup>245</sup>. Le premier est un ouvrage assez bref, et le deuxième, un peu plus gros, semble dans une certaine mesure être un recueil des critiques artistiques personnelles de l'auteur sur les exemples, tandis que le dernier est un ouvrage plus considérable, qui rassemble des exemples abondants ainsi que de nombreuses sources originelles.

Dans *L'histoire du jardin classique chinois*, pour organiser ces exemples, Zhou Weiquan les met dans un cadre progressif avec les cinq étapes :

1. « La genèse » (生成期, les dynasties Shang, Zhou, Qin et Han, du XVI<sup>e</sup> siècle av. J.-C. au III<sup>e</sup> siècle de l'ère chrétienne)
2. « Le tournant » (轉折期, les six dynasties, du III<sup>e</sup> siècle au VI<sup>e</sup> siècle)

pays antique Wu), 1998.

237 DAI Qingyu (戴慶鈺), *Wangshi yuan* (《網師園》, *Jardin du Maître du Filet*), Suzhou, Gu Wu xuan chubanshe (Éditions du pavillon du pays antique Wu), 1998.

238 ZHOU Suning (周蘇寧), *Canglang ting* (《滄浪亭》, *Kiosque des vaguelettes verdâtres*), Suzhou, Gu Wu xuan chubanshe (Éditions du pavillon du pays antique Wu), 1998.

239 MAO Jinghong (毛璟弘), *Ou yuan* (《耦園》, *Jardin en Paire*), Suzhou, Gu Wu xuan chubanshe (Éditions du pavillon du pays antique Wu), 1999.

240 KE Jicheng (柯繼承), *Yi pu* (《藝圃》, *Jardin de Potager*), Suzhou, Gu Wu xuan chubanshe (Éditions du pavillon du pays antique Wu), 1998.

241 Équipe de la rédaction des *Annales du Zhuozhengyuan* (《拙政園志》編寫組), *Zhuozhengyuan zhi gao* (《拙政園志稿》, *Brouillon des Annales du Zhuozhengyuan*), Suzhou, Suzhou shi difangzhi bianzuan weiyuanhui bangongshi (Bureau de rédactions des annales des territoires de la Municipalité de Suzhou) et Suzhou shi yuanlin guanliju (Administration de jardins et de paysages de la Municipalité de Suzhou), 1986.

242 HUANG Maoru (黃茂如), éd., *Wuxi Jichangyuan* (《無錫寄暢園》, *Jardin à Consigner la Joie de Wuxi*), Beijing (Pékin), Renmin ribao chubanshe (Éditions du *Quotidien du Peuple*), 1994.

243 AN Huaiqi (安懷起), *Zhongguo yuanlin shi* (《中國園林史》, *L'histoire du jardin de Chine*), Shanghai, Tongji daxue chubanshe (Tongji University Press), 1991.

244 ZHANG Jiaji (張家驥), *Zhongguo zaoyuan yishu shi* (《中國造園藝術史》, *L'histoire de l'art de la construction de jardin de Chine*), Taiyuan, Shanxi renmin chubanshe (Éditions populaires du Shanxi), 2004.

245 ZHOU Weiquan (周維權), *op. cit.*

3. « L'apogée » (全盛期, les dynasties Sui et Tang, du VI<sup>e</sup> siècle au X<sup>e</sup> siècle)
4. « Le mûrissage » (成熟期, du X<sup>e</sup> siècle au XVIII<sup>e</sup> siècle)
5. « Le mûrissage tardif » (成熟後期, du XVIII<sup>e</sup> siècle au début du XX<sup>e</sup> siècle)<sup>246</sup>

– Ce cadre se colore d'une vision du progrès historique qui se conforme avec la philosophie historique officielle de la Chine communiste.

Tout comme la philosophie historique officielle chinoise qui s'enlise souvent dans de vains propos, la proposition des cinq étapes du *jardin classique* chinois de Zhou Weiquan s'enlise dans une certaine mesure dans des jeux de mots et est, donc, logiquement incompréhensible. Surtout entre « l'apogée » et « le mûrissage », il n'a donné aucune explication sur la différence entre ces deux termes dont puisse témoigner l'histoire du *jardin classique*. Pour témoigner de « l'apogée » du *jardin classique* chinois, il a recours à la proposition vulgaire qui compte l'époque Sui-Tang pour « l'apogée de la culture chinoise » et affirme que le *jardin classique* chinois, en tant que « système artistique du jardin », a eu à cette époque presque toutes ses caractéristiques qui formaient son style (« 作為一個園林體系, 它所具有的風格特徵已經基本上形成了 »<sup>247</sup>). Mais, d'après cette explication, cette étape doit s'appeler « la genèse » plutôt que « l'apogée ». Pour expliquer « le mûrissage », il propose qu'après l'« apogée » de l'époque Sui-Tang, le *jardin classique* chinois a accédé depuis sa « maturité » (c.-à-d. « l'apogée » à l'époque Sui-Tang) à « un mûrissage complet » qui était « plein d'esprit créatif et progressif » (« 繼隋唐盛世之後, [……], 園林的發展亦由盛年期而昇華為富於創造進取精神的完全成熟的境地 »<sup>248</sup>). Mais, d'après cette explication, cette étape peut aussi être appelée « l'apogée » ...

En fait, sur les premières trois étapes (« la genèse », « le tournant » et « l'apogée ») proposées par lui, les jardins de ces époques ont laissé très peu d'informations – seuls des enregistrements fragmentaires avec des détails insuffisants témoignent des activités de jardins. Cela veut dire qu'alors, le jardin n'était pas encore devenu « objet discursif ». L'émergence du jardin dans les pratiques discursives de la vie culturelle chinoise doit être datée du milieu de la dynastie Tang (618-907) ; en ce sens, peut-être l'époque Tang peut-elle s'appeler « la genèse » du jardin de Chine. Or, si nous parlons du jardin en tant qu'*art* dans la conception chinoise, ceci doit être daté du XVII<sup>e</sup> siècle, quand Ji Cheng proposa « bien que tout ceci ne soit qu'une œuvre par l'homme, elle peut paraître création du Ciel »<sup>249</sup> ... Et pourtant, tout comme les chercheurs chinois dans d'autres domaines historiques de la culture chinoise, Zhou Weiquan poursuit de préférence une histoire du *jardin classique* chinois qui puisse remonter au temps le plus ancien, et ses nominations des « étapes » qui couvrent trois mille ans sont réduites aux jeux de mots.

Quant à la dernière étape du jardin classique chinois, « le mûrissage tardif », c'est-à-dire, la période du XVIII<sup>e</sup> siècle au début du XX<sup>e</sup> siècle, elle est considérée par Zhou Weiquan comme

246 Cf. *ibid.*, p. 12-13.

247 *Ibid.*, p. 12.

248 *Ibid.*

249 Ji Cheng (計成), *op. cit.*, p. 51 ; le texte français présenté ici se réfère à la traduction par Che Bing Chiu mais avec un peu de modifications. – Cf. Ji, Cheng, *op. cit.*, p. 91. Pour ce qui concerne la naissance du jardin en tant qu'*art* au XVII<sup>e</sup> siècle, cf. *infra* p. 279-285.

une période ayant une « tendance déclinante », où le *jardin classique* chinois « perdait plus ou moins l'esprit actif d'innovation de la période précédente » (« 暴露出某些衰頹的傾向，已多少喪失前一時期的積極、創新精神 »<sup>250</sup>).

Il faut savoir que les jardins de la « période précédente » (c.-à-d. le prétendu « mûrissage », du X<sup>e</sup> siècle au XVIII<sup>e</sup> siècle), dans l'ensemble, ne peuvent être connus que par l'imagination d'après des sources historiques dont la plupart sont textuelles ; d'autre part, la plupart des jardins patrimoniaux chinois, visibles et tangibles, sont datés entre 1870 et 1920, ce qui correspond à la période appelée par Zhou Weiquan « le mûrissage tardif » avec une « tendance déclinante ». Évidemment, c'est injuste d'établir une telle comparaison entre ces deux périodes selon le critère de « l'esprit actif d'innovation », car il existe inévitablement une grave asymétrie de nos connaissances sur ces deux périodes, sans compter que, dans une large mesure, « l'esprit actif d'innovation » de la période dite « le mûrissage » n'est qu'une hypothèse invérifiable ou, plutôt, légendaire.

Si Zhou Weiquan établit une telle comparaison évidemment injuste, c'est qu'il accepte implicitement la supposition au sujet de la « splendeur cathaïenne », qui représente la vraie *sinité* ; dans ce contexte, la Chine récente et actuelle qui est perceptible est qualifiée d'une Chine qui a perdu son *essence*, qui est en train de subir des « invasions culturelles » étrangères, et qui est indigne de posséder la position culturelle dirigeante dans le monde entier ...<sup>251</sup> c'est pourquoi aux yeux de Zhou Weiquan, la période la plus récente, qui couvre presque tous les patrimoines des jardins perceptibles est une période « plus ou moins déclinante », et le respect pour le patrimoine est « transmis » à une période terriblement longue (« apogée » et « mûrissage », du VI<sup>e</sup> siècle au XVIII<sup>e</sup> siècle) et dans une large mesure imperceptible. Ainsi donc, implicitement, les valeurs des vrais patrimoines des jardins de Chine sont peu ou prou rabaisées.

Aussi est-ce la cause de l'expression « jardin classique » que Zhou Weiquan souligne. Ce terme implique un *classicisme*. Tout comme le classicisme dans l'histoire de l'art européen, le *classicisme* à la chinoise préconise aussi la supériorité de l'*ancien* ; néanmoins, ces deux classicismes ne partagent pas le même fondement philosophique ou psychologique. Le classicisme européen en tant que courant artistique s'oriente finalement vers la raison et la nature des œuvres anciennes qui se montrent par des caractéristiques physiques, telles que la proportion, la couleur, la forme, la composition, etc., et il ne s'agit du moins pas forcément du questionnement sur l'identité nationale et, souvent, il comporte la couleur de l'universalisme et l'internationalisme. Le *classicisme* à la chinoise, en tant que métamorphose du nationalisme culturel, consiste finalement à distinguer la culture chinoise d'autres cultures, à défendre l'identité culturelle chinoise et à retrouver la « splendeur cathaïenne » – c'est-à-dire un travail

---

250 ZHOU Weiquan (周維權), *op. cit.*, p. 12-13.

251 Cette supposition implicite, avec un chauvinisme culturel singulièrement distors, n'est pas inventée par Zhou Weiquan – elle peut remonter aux premiers intellectuels chinois vivant à la fin de la dynastie Qing, tels que Kang Youwei et Liang Qichao (cf. *supra* p.36-38, 73, 82-83), et, depuis longtemps, elle est fragmentairement comme systématiquement introduite à presque tous les Chinois éduqués, souvent à travers des omissions volontaires ou involontaires de présentations nécessaires sur d'autres civilisations et à travers d'innombrables exemples exagérés et allusifs qui sont soigneusement sélectionnés parmi les patrimoines chinois.

utilitaire et moral. Ce classicisme peut être également constaté chez Liu Dunzhen et chez Chen Congzhou, ainsi que chez de nombreux chercheurs modernes chinois dans le domaine des recherches sur le *yingshao*, tel que Liang Sicheng, qui a considéré l'époque Tang-Song comme l'âge d'or de l'architecture chinoise et a rabaisé les valeurs de l'art de bâtir de l'époque Ming-Qing.

Cependant, à la différence d'autres nationalistes culturels qui font l'éloge sans réserve pour la « splendeur cathaïenne », Zhou Weiquan semble s'enliser dans un dilemme à l'égard de cette « splendeur ». À la fin de cet ouvrage, il avoue que les traditions chinoises ne s'accordent plus avec la modernité et, restreint au sujet du jardin, « le système fermé et classique » (封閉的、古典的體系) doit « se transformer » (轉化) en « système ouvert et non-classique » (開放的、非古典的體系); il avertit du fait que si l'on ne « détruit » (« 打破 ») pas le monopole des « cultures démodées » (舊文化), les traditions deviendront fardeaux et renforceront l'isolement et l'exclusivisme chinois; il prévoit l'absorption du « jardin moderne ». <sup>252</sup> Ici, l'adjectif « classique » a acquis un nouveau sens implicite : ce qui est « démodé » en tant que l'opposé de ce qui est « moderne ».

Logiquement, il tombe dans un nouveau paradoxe : si le *jardin classique* appartient aux « cultures démodées » et le monopole de celles-ci devait être « détruit », quelle légitimité auront les recherches sur l'histoire du *jardin classique* ? – afin de le « mieux » détruire ? Il se recourt donc à une logique « dialectique » et singulière. Il affirme que « le moment de l'achèvement de l'initiation de la modernisation du jardin sera bien le moment où s'établira le système nouveau et non-classique du jardin de Chine » (« 園林的現代化啓蒙完成之時，也就是新的、非古典的中國園林體系確立之日 » <sup>253</sup>), et il croit qu'à ce moment-là, la tradition du jardin de Chine, avec le « bon grain » conservé à l'exclusion de l'« ivraie », pourra inévitablement déployer ses valeurs ... <sup>254</sup> En dépit de son expression pédante et détournée, c'est clair qu'il aspire à une culture nationale de jardin refondue à travers une renaissance du *jardin classique* chinois (en tant que composante du jardin moderne) qui se passera au *futur* <sup>255</sup>; l'enchaînement de ses idées est : actuellement il faut « détruire » le monopole des « cultures démodées », y compris le jardin classique démodé; et pourtant, puisque celui-ci devra connaître une renaissance au *futur*, il faut l'étudier aujourd'hui ... Encore une fois, les recherches historiques sont mises dans un cadre utilitaire et moral, même au *futur* – mais comment peut-il prévoir que la tradition du jardin de Chine déploie ses valeurs au *futur*, si elle est, d'après lui-même, déjà « démodée » ? Peut-être le *classicisme* de Zhou Weiquan est-il logiquement le plus injustifiable.

Ce paradoxe, fabriqué par Zhou Weiquan lui-même, résulte de la pensée utilitaire dans les recherches historiques en Chine et reflète une mentalité contradictoire chez les nationalistes culturels chinois, qui adorent du fond du cœur la culture traditionnelle chinoise et, en même temps, ont vu son incapacité et son infériorité dans le monde actuel. Mais, au fond, ceci doit être attribué au manque de distance historique et à l'absence du concept de patrimoine – le

---

252 Cf. ZHOU Weiquan (周維權), *op. cit.*, p. 597-598.

253 *Ibid.*, p. 598.

254 Cf. *ibid.*

255 Ici, j'emploie « au futur » au lieu de « dans l'avenir » parce que de telles aspirations jouent en fait le rôle d'« aspiration pseudo-religieuse » des nationalistes culturels chinois dans divers domaines.

concept de patrimoine n'apparaît point dans *L'histoire du jardin classique chinois* de Zhou Weiquan, même quand il tente de persuader ses lecteurs et lui-même de la nécessité des recherches sur ce sujet. Le concept de patrimoine à la chinoise, entendu par *objet ancien* (古物) ou le terme plus courant, « 文物 *wenwu* » (*matière du wen, relique culturelle*), consiste dès sa naissance en considérations utilitaires et morales<sup>256</sup> ; ce qui est appelé « relique culturelle » est *a priori* attaché à des qualités utilitaires ou moralement excellentes. D'après Zhou Weiquan lui-même, du moins actuellement, le *jardin classique* chinois appartient aux « cultures démodées », et il est difficile d'accorder cette image avec le concept de « relique culturelle » – la meilleure stratégie est donc d'éviter d'évoquer ce concept ... Dans l'ensemble, dominés par les considérations utilitaires et morales et ayant peu de conscience de la neutralité axiologique, les chercheurs modernes chinois oscillent souvent entre les deux extrémités avec des admirations et des détestations s'entrelaçant à l'égard du patrimoine chinois, qui est tantôt la gloire tantôt un fardeau ... La logique détournée et singulière de Zhou Weiquan est juste une manifestation de cette mentalité complexe.

Malgré des problèmes théoriques, cet ouvrage *L'histoire du jardin classique chinois*, avec des exemples abondants, reste une référence importante pour des recherches sur l'histoire du jardin de Chine. Grâce à l'assiduité de Zhou Weiquan, les lecteurs peuvent toucher beaucoup de textes originaux – en dépit d'erreurs d'impression et de références incomplètes – et peuvent, en profitant des sources qu'il offre, « rétablir » par eux-mêmes les traits généraux d'une histoire de la culture de jardin de Chine. En outre, les plans schématiques imaginés d'après les résultats des recherches archéologiques ou les plans imaginaires (dont les œuvres des autres chercheurs comme celles de Zhou Weiquan lui-même) rendent les jardins disparus plus ou moins physiquement connaissables, en dépit de quelques détails contestables.

En résumé, grâce aux efforts des chercheurs modernes chinois depuis quatre-vingts ans, le jardin de Suzhou ou du Jiangnan est devenu un objet physiquement connaissable – ses caractéristiques physiques sont profusément discutées, même en Occident, surtout dans le monde anglophone.<sup>257</sup> Récemment des analyses sous les angles littéraire ou philosophique furent largement acceptées dans ce domaine ; et pourtant, la plupart de ces analyses s'appuient quand même sur le fondement des caractéristiques physiques des exemples actuels de jardins patrimoniaux – il existe également des recherches qui ne tiennent pas compte de ce fondement et elles ont certainement leurs valeurs, mais elles peuvent être incluses plutôt dans des recherches littéraire ou philosophique que dans les recherches d'histoire de l'art. Si le jardin de

---

256 Cf. *supra* p. 69-86.

257 Sauf quelques articles, il n'y a pas de livre en langues occidentales ayant pour sujet « le jardin de Suzhou » ou « le jardin du Jiangnan » en particulier ; toutefois, il y a assez d'ouvrages au sujet du « jardin de Chine », parfois concernant spécialement « le jardin du lettré », dans lesquels les jardins du Jiangnan ou de Suzhou jouent un rôle important. Parmi ces ouvrages, sauf *Gardens of China* de Oswald Sirén qui fut publié en 1949, la plupart ont profité plus ou moins des fruits des chercheurs chinois, surtout des ouvrages publiés en Chine communiste depuis 1949. – Pour la bibliographie de l'histoire du jardin de Chine, cf. le site internet : Louis, François, *History of Gardens in East Asia : Bibliography China*, New York, Bard Graduate Center, 2010, (à lire en ligne : <http://inside.bard.edu/~louis/gardens/bibliochina.html>). J'énumère tous les ouvrages que j'ai parcourus, y compris ceux auxquels cette thèse ne se réfère pas, dans la Bibliographie.

Suzhou ou du Jiangnan peut être traité comme sujet de l'histoire de l'art, c'est tout d'abord que, par le travail pendant ces quatre-vingts années, il ne se limite plus à des « pratiques discursives »<sup>258</sup> ou à un art traditionnel (du lettré ou de l'artisan) mais est un objet physiquement saisissable.

Cependant, bornées par les considérations pratiques et morales, les recherches sur ce sujet effectuées par les chercheurs chinois sont dépourvues de la vision historique et du concept moderne de patrimoine et, donc, s'enlisent souvent dans des embarras théoriques. La légitimité des recherches historiques dans ce domaine reste loin d'être confirmée. Jusqu'ici, pas un seul ouvrage scientifique au sujet de l'histoire d'un jardin en particulier de Suzhou ou du Jiangnan n'a été publié. À cause du manque de recherches sur des cas particuliers, dans des guides touristiques et des ouvrages comprenant de nombreux exemples actuels, les présentations sur les histoires de jardins restent pleines d'erreurs et d'ambiguïtés.

Quant aux recherches effectuées par les chercheurs occidentaux dans ce domaine, dans l'ensemble, le manque de vision historique peut-il aussi être souvent constaté. Il se trouve une tendance « orientaliste », avec laquelle un certain nombre de chercheurs occidentaux poursuivent implicitement une *sinité* éternelle qui se différencie *a priori* des caractères occidentaux.

Toutefois, les chercheurs occidentaux se sont aperçus de ce problème. Des ouvrages, dont la plupart sont des articles publiés dans les revues, au sujet de l'histoire des jardins de Chine ont émergé récemment. Néanmoins, ce sont dans l'ensemble des présentations ou des traductions de sources textuelles.

Le *Fruitful Sites : Garden Culture in Ming Dynasty China* de Craig Clunas est un ouvrage absolument remarquable.<sup>259</sup> Dans cet ouvrage, Craig Clunas critique la tendance orientaliste dans ce domaine<sup>260</sup> ; il utilise une vision matérielle et historique, surtout inspiré du matérialisme historique et de la théorie des « pratiques discursives » proposée par Michel

---

258 Ce terme foucauldien est préféré par Craig Clunas, qui déclare dans l'« Introduction » de son ouvrage *Fruitful Sites : Garden Culture in Ming Dynasty China* : « Ce que je tente de faire est de rendre compte de certaines des pratiques discursives autour de l'idée d'un jardin dans la société dominante de la Chine, dans une zone géographique restreinte entre environ 1450 et 1650. Ces pratiques sont exprimées par des représentations visuelles textuelles, sous la forme de cartes, de peintures et d'illustrations pour des livres. » (« *What I attempt to do is give an account of some of the discursive practices surrounding the idea of a garden among the ruling society of China, in a restricted geographical area between c. 1450 and 1650. These practices are expressed in textual visual representations, in the form of maps, paintings and illustrations to books.* ») – Clunas, Craig, *op. cit. supra* note 39, p. 9. La vision sous l'angle de « pratiques discursives » est instructive pour la compréhension de la culture de jardin de Chine, surtout de ce que l'on entend par « le jardin du lettré », ainsi que pour la question de la naissance du jardin en tant qu'art en Chine.

259 Clunas, Craig, *op. cit. supra* note 29, 1996.

260 Il écrit dans l'« Introduction » de cet ouvrage : « Mon compte rendu commence relativement brusquement. Il n'y a pas de vérification des racines philologiques des différents termes traduits en tant que « jardin », ni de citations exemplaires de ces mots dans des textes classiques chinois de l'âge du bronze. Il s'agit d'une stratégie consciente de la lecture, un refus de la fabrication de l'équation des origines avec des essences, ce qui est l'une des pratiques centrales de l'orientalisme. » (« *My account begins relatively abruptly. There is no examination of the philological roots of the various terms translated as 'garden', nor are there citations of instances of those words in classical Chinese texts of the Bronze Age. This is a conscious strategy of reading, a refusal to make the equation of origins with essences, which is one of the central practices of orientalism.* ») – *ibid.*, p. 9.

Foucault.<sup>261</sup> Son travail est créatif et significatif. Cependant, dépourvu de la capacité de lecture des textes en chinois et s'étant engagé trop précipitamment dans les développements théoriques, il a porté beaucoup de jugements contestables – notamment sur de simples faits historiques. Sur le plan théorique, tout en mettant « la culture du jardin de la dynastie Ming » (principalement le jardin du Jiangnan) dans le cadre de la civilisation matérielle et celui des « pratiques discursives », il déporte la question de l'art, peu ou prou à cause de ses préjugés théoriques et de ses connaissances insuffisantes sur les sources historiques. Il semble que la culture de jardin de Chine est pour lui comme un exemple qu'il peut faire dialoguer avec les théories postmodernes (notamment celles de Michel Foucault et de Michel de Certeau) et d'où il peut tirer des idées favorisant la subversion des épistémologies orthodoxes occidentales, c'est-à-dire des épistémologies empirico-rationalistes<sup>262</sup> ; il fabrique donc une autre *sinité a priori* et n'a pas réussi à se dégager de l'orientalisme critiqué par lui-même.<sup>263</sup>

Il existe effectivement des différences entre la Chine et l'Occident dans beaucoup de domaines, y compris le jardin ainsi que l'art ; toutefois, aussi existe-t-il chez les Chinois pré-modernes des *aspirations potentielles* qui résultent de l'*humanité* universelle, qui est principalement conceptualisée dans le contexte de la civilisation occidentale. J'ai présenté l'*aspiration potentielle* à la monumentalité des édifices dans la Chine pré-moderne, et je présenterai l'*aspiration potentielle* au réalisme dans l'art pictural de la Chine pré-moderne – quand les Chinois rencontrent la civilisation occidentale, ces *aspirations potentielles* sont ressuscitées sans résistance théorique (même s'il y a vraiment des résistances psychologiques et coutumières)<sup>264</sup>, parce que la plupart des modes d'action des Chinois pré-modernes qui

---

261 Cf. les chapitres « *The Fruitful Garden* » et « *The Represented Garden* » – *ibid.*, p. 16-59, 137-176.

262 Ceci est indiqué par Mark Jackson, qui publia en 1999 une dissertation critique considérable « Landscape/representation/text: Craig Clunas's *Fruitful Sites* (1996) », dont beaucoup de points de vue sont instructifs, quoique je ne sois pas d'accord avec tout ce qu'il propose. – Cf. Jackson, Mark, « Landscape/representation/text: Craig Clunas's *Fruitful Sites* (1996) », *Studies in the history of Gardens and Designed Landscapes*, Londres, Philadelphie, Taylor & Francis, Vol. 19, n°3/4, 1999, p. 302-313.

263 Cette tendance est manifestée surtout dans sa lecture du *Récit du Zhuozhengyuan de Monsieur Wang* par Wen Zhengming. – Cf. *infra* p. 187-192.

264 Parmi les premiers intellectuels chinois qui furent nés entre 1850 et 1880, seul Gu Hongming (辜鴻銘, 1857-1928, Wade : Ku Hung-ming) a théoriquement défendu la civilisation chinoise contre la civilisation occidentale par sa dissertation en anglais *The Spirit of the Chinese people* (intitulé en chinois : 春秋大義 *Chun Chiu ta yi*). Ce qui est intéressant, c'est que cet homme, né en Malaisie (sa mère était Portugaise) et bien éduqué en Écosse, en Allemagne, en Angleterre et en France pendant sa jeunesse entre 1867 et 1880, ne s'est engagé dans les études en classiques chinois qu'à partir de 1881 et n'a connu les « Chinois en Chine » qu'à partir de 1885 – cette année-là, il « retourna » pour la première fois en Chine et s'engagea dans les affaires de modernisation dominées par les autorités de la dynastie Qing. Ses études dans les universités européennes couvrirent beaucoup de domaines, tels que la littérature, l'ingénierie et le droit ; il fut expert en langues européennes, y compris l'anglais, le français, l'allemand et même le grec et le latin ; il fut un ultra-monarchiste loyaliste de l'Empire Qing des Mandchous, même après la chute de l'empire en 1912 ; il fut un ultraconservateur de la culture (notamment la morale) chinoise, qui « théoriquement » défendit même la polygynie (un homme avec une seule épouse légale et plusieurs concubines) et la coutume de bander les pieds des femmes. Mais dans la vie réelle, il semble qu'il fut plus ou moins incompatible avec ses compatriotes contemporains – il fut considéré comme « extravagant » par d'autres intellectuels chinois de son temps. Dans son *The Spirit of*



semblent très différents de ceux des Occidentaux ne résultent pas du libre arbitre mais de l'inconscient collectif, qui ne possède aucune source théorique qui puisse servir d'argument convaincant contre l'occidentalisation. En bref, les différences entre la Chine et l'Occident semblent nombreuses, mais au fond, elles peuvent être résumées en une : la conceptualisation de l'*humanité* en Occident mais pas en Chine.

---

*the Chinese people*, le portrait des Chinois, idéalisé et illusoire même avec des réalités partielles, peut surprendre les Chinois eux-mêmes vivant dans la réalité. – Cf. Ku Hung-ming (辜鴻銘), *The Spirit of the Chinese people, with an essay on "The War and the Way out"*, Beijing (Pékin), The Peking Daily News, 1915 ; FENG Tianyu (馮天瑜), comp., *Gu Hongming wenji* (《辜鴻銘文集》), *Œuvres de Gu Kongming*, Changsha, Yuelu shushe (Éditions du Mont Yuelu), 1985 ; HUANG Xingtao (黃興濤), comp., *Gu Hongming wenji* (《辜鴻銘文集》), *Œuvres de Gu Kongming*, Haikou, Hainan chubanshe (Éditions du Hainan), 1996 ; WANG Jiatang (汪家堂), comp. et trad., *Luanshi qiwen : Gu Hongming huawai wenlu* (《亂世奇文：辜鴻銘化外文錄》), *Écrits remarquables du temps troublé : œuvres en langues étrangères de Gu Hongming*, Shanghai, Shanghai renmin chubanshe (Éditions populaires de Shanghai), 2002.

## DEUXIÈME PARTIE

### Les états actuel et initial du Zhuozhengyuan

Le Zhuozhengyuan (拙政園), *Jardin de l'Activité politique d'un Incapable*<sup>265</sup>, se situe le long du Dong Beijie (東北街, *Rue Nord de l'Est*) à l'intérieur de la ville de Suzhou<sup>266</sup>. Dans la littérature classique chinoise, on aime présenter son adresse de cette façon : « entre les portes Loumen et Qimen de la ville de Suzhou », car il se situe juste près du carrefour entre le Dong Beijie (*Rue Nord de l'Est*) et le Qimen Lu (齊門路, *Rue de la Porte Qimen*), lesquels conduisent respectivement vers les deux portes de la ville (fig. 5 et 6).

Créé entre 1510 et 1513 par Wang Xianchen<sup>267</sup>, le Zhuozhengyuan a connu de nombreuses mutations pendant cinq siècles, lesquelles peuvent être connues à travers une documentation historique (textes et images) relativement abondante – par rapport à celle des autres jardins de Suzhou ou du Jiangnan<sup>268</sup>.

---

265 Le nom « 拙政園 Zhuozhengyuan » a été traduit en anglais ou en français de diverses façons : « *Jardin de la Politique des Simples* » (Ji, Cheng, *op. cit.*), « *Garden of the Unsuccessful Politician* » (Clunas, Craig, *op. cit. supra* note 39), « *Garden of the Artless Official* » (Clunas, Craig, *op. cit. supra* note 42), « *Jardin de l'Administrateur maladroit* » (Escande, Yolaine, *op. cit. supra* note 45), etc. ; toutes ces traductions représentent dans une large mesure le sens du texte original. Et pourtant, le jardin reçut, lors de son inscription (avec les autres jardins de Suzhou) sur la *Liste du patrimoine mondial de l'UNESCO* en 1997, les noms officiels en langues occidentales de : en anglais « *The Humble Administrator's Garden* » et en français « *Jardin de l'Humble Administrateur* ». Il semble que cette traduction serait plus compréhensible pour les Occidentaux mais, en fait, elle ne se conforme pas au sens du texte original. Ici, le nom du jardin est traduit en « *Jardin de l'Activité politique d'un Incapable* », qui est plus conforme au dessein de Wang Xianchen, propriétaire du Zhuozhengyuan. – Cf. *infra* p. 144, 275.

266 À l'époque des dynasties Tang et Song, le quartier où se trouve le Zhuozhengyuan aujourd'hui s'appelait Yingchunfang (迎春坊, « quartier à l'Accueil du printemps »). – Cf. LU Guangwei (陸廣微, attribué), *Wudi ji* (《吳地記》, *Récits du pays de Wu*), ponctué, confronté et annoté par CAO Lindi (曹林娣), Nanjing (Nankin), Jiangsu guji chubanshe (Éditions de livres anciens de Jiangsu), 1999, (édition originale : in WU Guan [吳琯], comp., *Gujin yishi* [《古今逸史》], *Collection d'anecdotes des temps anciens et de notre temps*), Xin'an, l'ère de Wanli [1573-1620]), p. 104 ; WANG Jian (王璿), *Song Pingjiang chengfang kao* (《宋平江城坊考》, *Études sur les pâtés de maisons de la ville de Pingjiang de l'époque de la dynastie Song*), confronté par ZHANG Weiming (張維明), Nanjing (Nankin), Jiangsu guji chubanshe (Éditions de livres anciens du Jiangsu), 1999, (édition originale : Suzhou, 1925), p. 203.

267 Wang Xianchen (王獻臣), *xing* (patronyme) Wang (王), *ming* (premier prénom) Xianchen (獻臣), *zi* (deuxième prénom) Jingzhi (敬止), *hao* (auto-appellation) Huaiyu (槐雨, *Pluie de sophora*), dont les dates de naissance et de mort ne sont pas précisées. Il y a dans le Vol. CLXXX de *Ming shi* (*Livre d'histoire de la dynastie Ming*, édité officiellement par les autorités de la dynastie Qing) une biographie de Wang Xianchen. – Cf. ZHANG Tingyu (張廷玉), éd., *op. cit.*, p. 504 (Vol. CLXXX).

268 Pour l'historique du Zhuozhengyuan pendant cinq siècles, voir Annexe I : « Chronologie du Zhuozhengyuan et des œuvres peintes ou calligraphiées concernant le Zhuozhengyuan », p. 321-326. Avant les applications de la photographie et de la géométrie descriptive aux recherches sur le Zhuozhengyuan depuis le XX<sup>e</sup> siècle, les chinois anciens ont laissé beaucoup de textes et images concernant ce jardin, dont les images visibles sont : l'*Album du Zhuozhengyuan* (fait en 1531 et en 1533, y compris les peintures et les calligraphies) par Wen Zhengming (文徵明) (fig. 7-55) ; l'*Album du Zhuozhengyuan* (daté 1551) attribué à Wen Zhengming (fig. 67-75), dont l'authenticité est contestable (cf. *infra* p. 153-161) ; *Peinture du Zhuozhengyuan* (《拙

Des ouvrages sérieux modernes disent souvent qu'ayant connu diverses mutations pendant cinq siècles, le Zhuozhengyuan actuel ne représente plus du tout ce qu'il était au XVI<sup>e</sup> siècle, l'époque où il vit le jour. Les recherches sur son histoire se limitent toujours à l'histoire des changements de propriétaire. Quant à l'évolution de ses caractéristiques artistiques, ou plutôt physiques, nous restons toujours dans le vague. L'étude sur l'*Album du Zhuozhengyuan*<sup>269</sup> fait en 1531 et en 1533 par Wen Zhengming (1470-1559)<sup>270</sup> est souvent négligée par les chercheurs modernes. Une telle négligence ne favorise ni la connaissance de l'histoire de ce jardin ni surtout la compréhension de ce que l'on entend en Chine par « art du jardin classique de Suzhou (ou du Jiangnan) ».

Cette partie est focalisée sur les caractéristiques physiques du Zhuozhengyuan, y compris une enquête sur son état au XX<sup>e</sup> siècle ainsi qu'une restitution imaginaire relative au XVI<sup>e</sup> siècle soutenue par des recherches sur l'*Album du Zhuozhengyuan* par Wen Zhengming.

---

政園圖》, 1732) par Fang Shishu (方士庶) (fig. 76) ; *Peinture du Zhuozhengyuan* (《拙政園圖》, entre 1851 et 1862) par Wang Yun (汪鋈) (fig. 77) ; *Peintures du Zhuozhengyuan* (《拙政園圖》, env. 1871, en total douze peintures) par Wu Jun (吳儁), dit *Peintures du Jardins des Wu* (《吳園圖》) (fig. 78-81) ; *Plan du Foyer de l'Association des compatriotes des Huit Bannières et des Provinces du Fengtian et du Zhibi* (《八旗奉直會館圖》, 1901) (fig. 82) – sauf l'*Album du Zhuozhengyuan* (1531 et 1533) par Wen Zhengming et l'*Album du Zhuozhengyuan* (daté 1551) attribué à Wen Zhengming qui sont reproduits dans d'autres publications (cf. *infra* p.144-161), les peintures de Fang Shishu et de Wang Yun, les quatre peintures des *Peintures du Zhuozhengyuan* de Wu Jun ainsi que le plan de 1901 sont reproduits (ou partiellement reproduites) et insérés dans *Les jardins classiques de Suzhou* de Liu Dunzhen et, puis, réimprimés dans le *Brouillon des Annales du Zhuozhengyuan*, pourtant sans présentations de leurs hauteurs et largeurs, ni leurs localisations. – Cf. LIU Dunzhen (劉敦楨), *op. cit. supra* note 16, p. 306-308 ; Équipe de la rédaction des *Annales du Zhuozhengyuan* (《拙政園志》編寫組), *op. cit.*, pl. 24-30. Outre les documents historiques, à partir des années 1930 et notamment des années 1950, de nombreuses épreuves photographiques ont représenté l'apparence du Zhuozhengyuan aux différentes époques ; ainsi que les dessins (plans, élévations, coupes, perspectives) faits d'après le principe de la géométrie descriptive, dont les plus importants : « Le Zhuozhengyuan, Suzhou » (fig. 88) dans *Notice des jardins du Jiangnan* par Tong Jun ; « Plan de l'Hôtel du Prince de la Loyauté des Taiping, Rue Nord de l'Est » (fig. 89), « Plan de la Bibliothèque municipale de Suzhou (l'ancienne demeure des Li), Rue Nord de l'Est » (fig. 90) et « Plan de l'École primaire Hongze (l'ancienne demeure des Zhang), Rue Nord de l'Est » (fig. 91) dans *Atlas de référence des anciennes demeures de Suzhou* de Chen Congzhou (陳從周) ; « Plan du rapport des situations du jardin et des demeures » (fig. 92) et « Plan du milieu et de l'ouest » (《中部與西部平面圖》) (fig. 95) dans *Les jardins classiques de Suzhou* de Liu Dunzhen – notamment le premier, plan ébauché par l'évaluation à vue dans les années 1930 de la propre main de Tong Jun et, donc, géométriquement moins exact, représente l'état et, surtout, les noms des pavillons avant les restaurations des années 1950 et présente de précieuses informations historiques qui sont souvent négligés aujourd'hui. Nous pouvons faire des comparaisons entre le *Plan du Foyer de l'Association des compatriotes des Huit Bannières et des Provinces du Fengtian et du Zhibi* (1901), le plan « Le Zhuozhengyuan, Suzhou » de Tong Jun et le « Plan du milieu et de l'ouest » de *Les jardins classiques de Suzhou*. (fig. 83-88, 96-101).

269 Cet *Album* fut reproduit et publié à Shanghai en 1922 par la Chung Hwa Book Company ; pourtant, sa localisation est actuellement inconnue. – Cf. *infra* p. 144.

270 Cf. *supra* note 42.

## Chapitre Premier « Jardin-Uni » : définition analytique de la circonscription

### 1. Les chiffres différents de la superficie actuelle du Zhuozhengyuan

Depuis 1960, le Zhuozhengyuan en sens général est composé de trois parties : le Milieu, l'Ouest et l'Est (fig. 107). Ce dernier (fig. 105), dont le terrain ne faisait partie du Zhuozhengyuan qu'avant 1631<sup>271</sup>, est un parc public moderne construit en 1959-1960 ; seuls le Milieu et l'Ouest font partie du patrimoine historique qui porte le nom de « Zhuozhengyuan ». Cela est évoqué par beaucoup d'ouvrages sérieux ; et pourtant, le problème est plus compliqué. Depuis les années 1930 et surtout après les années 1950 où l'on a commencé à s'intéresser à « l'art du jardin de Jiangnan », la section d'habitation (dite, ci-après, « demeure » pour chacune unité d'habitation possédée par un même propriétaire) accompagnée d'un jardin privé est souvent conceptuellement exclue du *jardin* proprement dit et, très souvent, physiquement séparée du jardin et voire même rasée. Le Zhuozhengyuan (le Milieu et l'Ouest) est bien dans ce cas : en 1961, le Conseil des Affaires d'État de la République populaire chinoise annonça « la Première liste des unités de protection du patrimoine culturel d'importance nationale » (〈第一批全國重點保護文物單位名單〉), et le Zhuozhengyuan y fut classé<sup>272</sup>, pourtant ce « Zhuozhengyuan » désignait celui qui ne comprenait pas les sections d'habitation mais qui était réuni avec le nouveau parc public (l'Est). Depuis, il a une circonscription qui ne convient pas à la compréhension de sa disposition, pas plus qu'à la recherche sur son histoire.

En considérant les mutations qu'il a connues pendant les siècles et son état d'aujourd'hui, il faut définir analytiquement la circonscription et la composition de « territoires » de ce « Royaume-Uni », ou plutôt, *Jardin-Uni*.

Il n'y a aucun document officiel qui ait précisément défini la circonscription du Zhuozhengyuan par dessin. Seulement des textes provenant de documents officiels le révèlent. Néanmoins, même dans divers documents officiels du jardin, il existe une variation de chiffres, laquelle résulte des changements de droits d'utiliser et de gérer la terre dans le cadre de la structure administrative de l'État chinois.

1. Le *Brouillon des Annales du Zhuozhengyuan* (《拙政園志稿》, dit « le Brouillon » ci-après), édité en 1986 par le Bureau de rédaction des annales territoriales de la Municipalité de Suzhou et l'Administration de jardins et de paysages de la Municipalité de Suzhou, est jusqu'ici la source la plus abondante à ce sujet. Son « Tableau de chiffres de superficie des divers terrains du Zhuozhengyuan » (édité en juin 1984 par 李震初 Li Zhenchu)<sup>273</sup> a donné des chiffres précis de la superficie totale du jardin : 40.827m<sup>2</sup>/61,30 *mu*<sup>274</sup>. Le chiffre n'intègre pas deux terrains : l'un est un terrain étroit entre la première porte ancienne du jardin et la seconde

---

271 Cf. *infra* p. 111 et Annexe I : « Chronologie du Zhuozhengyuan et des œuvres peintes ou calligraphiées concernant le Zhuozhengyuan », p. 321.

272 Cf. « Liste des 750 monuments historiques nationaux », in Fresnais, Jocelyne, *op. cit.*, p. 570 ; « Zhuozhengyuan » y est incorrectement translittéré en « Zuozhengyuan ».

273 Équipe de la rédaction des *Annales du Zhuozhengyuan* (《拙政園志》編寫組), *op. cit.*, p. 192.

274 Le *mu* (畝), unité chinoise de superficie, a différentes équivalences métriques selon les époques. Ici, le *mu* veut dire le *shimu* (市畝), *mu* du « système du marché » établi en 1929 ; 1 (*shi*)*mu* = 1/15 hectare.

porte ancienne (toutes les deux sont fermées depuis 1980<sup>275</sup>), dont la superficie n'est pas précisée ; et l'autre, se trouvant au nord du jardin et s'étendant sur 9,8 *mu* (6.533m<sup>2</sup>, *Section n°iii.c* dans la fig. 111) qui, selon le *Brouillon*, fut réquisitionné en 1976 pour l'agrandissement de la pépinière<sup>276</sup>.

2. Une inscription lapidaire intitulée « Récit commémoratif de la restauration du Zhuozhengyuan » (《拙政園重修記》), gravée et élevée en avril 1989 par le gouvernement municipal de Suzhou et se situant dans un corridor au sud du pavillon *Yuanxiang tang* (遠香堂, *Salle aux Parfums lointains*, le pavillon principal du jardin), donne des informations différentes :

« En 1976, un terrain au nord du jardin fut réquisitionné pour l'agrandissement de la pépinière ; en 1987, la *demeure* au sud du jardin y fut absorbée et fut remise. Le jardin s'étend actuellement sur moins de quatre-vingt *mu*, [...] »

一九七六年于園北徵地拓展花園，一九八七年又劃併南部宅院，重加整修。現全園佔地近八十畝，[.....]<sup>277</sup>

La superficie devient de presque 80 *mu* (53.333 m<sup>2</sup>). En comprenant la pépinière, elle a environ 8,9 *mu* (5.973 m<sup>2</sup>) de plus que celle donnée par le *Brouillon* (61,30+9,8 *mu*). Sans doute que cette différence résulte de l'intégration du terrain de « la *demeure* au sud du jardin » ; et pourtant, le « Récit commémoratif de la restauration du Zhuozhengyuan » n'a pas précisé la circonscription de cette *demeure*, alors qu'il existe une grande section d'habitation au sud du jardin dont la superficie est beaucoup plus grande que cette différence de superficie.

3. Aujourd'hui à l'entrée du jardin, il y a un tableau portant un texte intitulé « Petit guide du Zhuozhengyuan » (《拙政園簡介》), installé après 2001<sup>278</sup> par le Service gestionnaire du Zhuozhengyuan :

« S'étendant aujourd'hui sur soixante-dix-huit *mu*, le Zhuozhengyuan possède la plus grande superficie des jardins classiques subsistant à Suzhou. Des eaux, dont la superficie constitue un cinquième de celle du jardin total, occupent le cœur de la disposition générale. Le jardin se divise en trois parties : l'Est, le Milieu et l'Ouest. La *demeure* se trouve au sud du jardin.

« [...] »

« La *demeure* au sud du jardin représente le mode typique d'habitation de Suzhou. Le long de l'axe sud/nord, se trouvent dans l'ordre quatre bâtiments : la salle du palanquin, la grande salle, et les deux maisons à étage. Depuis septembre 1992, la *demeure* sert au Musée du jardin de Suzhou. »

拙政園現佔地面積七十八畝，規模為現存蘇州古典園林之冠。總體佈局以水池為中心，水面佔全園面積的五分之一。園分東、中、西三部分，住宅位於園南。

[.....]

園南的住宅是典型的蘇州民居，中軸綫上有四進建築，自南而北依次為轎廳、

---

275 Cf. *infra* p. 124.

276 Cf. Équipe de la rédaction des *Annales du Zhuozhengyuan* (《拙政園志》編寫組), *op. cit.*, p. 192.

277 Cf. Annexe II-2 : « Récit commémoratif de la restauration du Zhuozhengyuan », p. 376.

278 La date d'installation du tableau n'est pas précisée dans le texte qu'il porte. Mais puisque le texte évoque les événements de 2001, cette date doit être « postérieure à 2001 ».

大廳和兩進樓廳。1992年9月建為蘇州園林博物館。<sup>279</sup>

La superficie du Zhuozhengyuan devient de 78 *mu* (52.000 m<sup>2</sup>), ce qui correspond à celle que donne le « Récit commémoratif de la restauration du Zhuozhengyuan » (soit moins de 80 *mu*) ; en plus, le « Petit guide du Zhuozhengyuan » a précisé la circonscription de la *demeure* absorbée en 1987 par le Zhuozhengyuan : c'est bien celle où se trouve depuis 1992 le Musée du jardin de Suzhou (*Section n°i.b* dans la fig. 111).

Depuis 2005 environ, un terrain (*Section n°iii.b* dans la fig. 111), s'étendant sur à peu près 600 m<sup>2</sup> à côté de l'est de l'entrée du Zhuozhengyuan fut réquisitionné pour la nouvelle billetterie.<sup>280</sup> Et puis, selon les médias chinois, en décembre 2007, le Musée du jardin de Suzhou fut agrandi : un terrain, s'étendant sur environ 3.205 m<sup>2</sup> à l'est du Musée (c.-à-d. la *Section n°iii.a* dans la fig. 111), fut réquisitionné pour être utilisé comme nouvel espace d'exposition de ce dernier.<sup>281</sup> Donc, la superficie du Zhuozhengyuan, d'après le critère officiel, atteindrait 55.800 m<sup>2</sup>, soit environ 83,5 *mu*.<sup>282</sup>

Si nous intégrons les plans du Zhuozhengyuan, résultats des relevés architecturaux faits par l'École d'ingénieurs de Nankin (aujourd'hui Southeast University) dans les années 1958-1964 (fig. 92 et 105), en ajoutant un plan simplifié donné par le *Brouillon* (fig. 106), nous voyons que la circonscription du Zhuozhengyuan définie par les documents officiels n'est que celle des terrains gérés par le Service gestionnaire du Zhuozhengyuan (fig. 108). Les chiffres variés de leur superficie totale – « un peu plus de 61,30+9,8 *mu* » ou « 78 *mu* » – ne correspondent ni à la superficie actuelle du jardin proprement dit, ni à celle du Zhuozhengyuan comprenant la section d'habitation, ni à celle du Zhuozhengyuan à aucune période de son histoire, mais à celle des « territoires » d'un établissement du système administratif sous le régime chinois. J'appelle l'ensemble de ces « territoires » *Zhuozhengyuan administratif*.

## 2. Le problème qui résulte de la définition de la circonscription du jardin sans la section d'habitation

Même dans les ouvrages scientifiques sérieux, le chiffre de la superficie du Zhuozhengyuan reste un problème. Celui qui est donné par *Les jardins classiques de Suzhou*, ouvrage de Liu Dunzhen, est « environ 62 *mu* » (soit environ 41.000 m<sup>2</sup>), ce qui est le résultat de l'arpentage sur les plans provenant du même ouvrage, sans compter les *demeures*<sup>283</sup>. Les descriptions suivantes précisent les superficies de deux parties du *Jardin-Uni* : celle du Milieu est « environ 18 *mu* et demi »<sup>284</sup> et celle de l'Est « environ 31 *mu* »<sup>285</sup>, sans avoir évoqué celle de l'Ouest, laquelle, par un calcul simple, est 12 *mu* et demi. Ces chiffres correspondent bien à

---

279 Cf. Annexe II-3 : « Petit guide du Zhuozhengyuan », p. 377.

280 Selon ma visite sur place le 16 septembre 2005 ; et pourtant, la date de la réquisition du terrain n'est pas précisée.

281 Cf. Annexe II-4 : « Le nouvel espace d'exposition du Musée du jardin de Suzhou est ouverte au public », p. 378.

282 Selon les investigations sur place de Cao Bin (曹彬) en novembre 2008, Master d'histoire de l'art de l'Université Paris 4, le tableau qui porte le « Petit guide du Zhuozhengyuan » élevé à l'entrée du Zhuozhengyuan n'a pas encore été renouvelé.

283 Cf. LIU Dunzhen (劉敦楨), *op. cit. supra* note 16, p. 53.

284 *Ibid.*, p. 54.

285 *Ibid.*, p. 56.

ceux que donne le « Tableau de la superficie des divers terrains du Zhuozhengyuan » du *Brouillon* : le Milieu 12.262 m<sup>2</sup>/18,41 *mu*, l'Ouest 8.430 m<sup>2</sup>/12,65 *mu* et l'Est 20.135 m<sup>2</sup>/30,23 *mu*.<sup>286</sup> Malgré la petite différence entre les chiffres de la superficie totale du *Jardin-Uni* que donnent le *Brouillon* (40.827 m<sup>2</sup>/61,30 *mu*) et *Les jardins classiques de Suzhou* (62 *mu*) – cette différence n'est provoquée que par les différentes précisions de mesure prises par les deux ouvrages, donc les définitions de la circonscription du Zhuozhengyuan sont identiques dans ces deux ouvrages.

Le problème reste là : la section d'habitation est exclue du Zhuozhengyuan. Pour la compréhension de la disposition du Zhuozhengyuan et surtout pour les recherches sur son histoire, cette définition de sa circonscription limiterait notre champ visuel ou, voire même, provoquerait quelques méprises.

Craig Clunas, dans *Fruitful Sites : Garden Culture in Ming Dynasty China*, a pris le chiffre donné par Liu Dunzhen – 62 *mu* – en arguant la possibilité de la plantation d'un si grand nombre d'arbres fruitiers du Zhuozhengyuan dans la première moitié du XVI<sup>e</sup> siècle<sup>287</sup>. Les nombres de divers genres d'arbres fruitiers sont donnés par le *Récit* (1533) et l'*Album du Zhuozhengyuan* (1531 et 1533) de Wen Zhengming<sup>288</sup>, alors que ces nombres, d'après des expériences européennes, seraient trop grands pour une espace s'étendant sur 62 *mu* (4,1 hectares) ; et puis, en recourant au *Wang Zhen nong shu* (《王禎農書》, *Livre d'agriculture de Wang Zhen*), Craig Clunas a évoqué la grandeur moyenne des propriétés terriennes du Jiangnan ainsi que la productivité agricole locale afin d'affirmer que, à l'époque de la dynastie Ming, les 62 *mu* (4,1 hectares) du Zhuozhengyuan était bien une très grande propriété en tant que « ressource économique »<sup>289</sup>.

Cependant, le *Zhuozhengyuan initial*, c'est-à-dire le Zhuozhengyuan avant 1631, comprenait non seulement ses 62 *mu* (4,1 hectares) dont la circonscription correspond à celle qui est définie selon le critère provenant du cadre administratif de l'État chinois avant 1976, mais aussi toute la section d'habitation (environ 1,8 hectares, comprenant trois *demeures* à partir des années 1870) et voire même beaucoup de terrains qui se trouvent aujourd'hui en dehors de la circonscription de l'ensemble des jardins et des *demeures*. Selon les *Annales du District de Chaangzhou, édition de l'ère Longqing* (《隆慶長洲縣志》), publiées en 1571, le Zhuozhengyuan s'étendait alors sur « plus de deux cents *mu* »<sup>290</sup>, soit plus de 12,3 hectares, tandis que

---

286 Cf. Équipe de la rédaction des *Annales du Zhuozhengyuan* (《拙政園志》編寫組), *op. cit.*, p. 192. D'après le commentaire du « Tableau », le chiffre du milieu ne compte pas le terrain entre l'entrée ancienne et la seconde porte du jardin (soit les *n°I(a)* et *n°I(b)* dans la fig. 111), dont la superficie est environ 600 m<sup>2</sup>/0,9 *mu*.

287 Cf. Clunas, Craig, *op. cit. supra* note 39, p. 38-41.

288 Cf. *infra* p. 161-166.

289 Clunas, Craig, *op. cit. supra* note 39, p. 40-41.

290 CHEN Qidi (陳其第), comp., *Wuyi zhi Chaangzhou xian zhi* (《吳邑志 長洲縣志》), « *Annales de la ville de Wu* » et « *Annales du District de Chaangzhou* », ponctué et confronté par CHEN Qidi (陳其第), Yangzhou, Guangling shushe (Société de livres de Guangling), 2006, (édition originale : YANG Xunji (楊循吉), éd., *Wuyi zhi* (《吳邑志》), *Annales de la ville de Wu*), Suzhou, l'ère Jiajing (1522-1567) ; HUANGFU Pang (皇甫滂), etc., *Chaangzhou xian zhi* (《長洲縣志》), *Annales du District de Chaangzhou*, Suzhou, 1571), p. 143. Ici, le *mu* veut dire le *mu* de l'époque du règne Ming : 1 *mu* de l'époque du règne Ming = 0,9216 *mu* du marché, soit environ 614,40 m<sup>2</sup>. – Cf. WANG Shejiao (王社教), *Su Wan Zhe Gan diqu Ming dai nongye*

l'ensemble du *Zhuozhengyuan administratif* actuel (environ 5,6 hectares) et des deux anciennes demeures (environ 1,4 hectares) ne s'étend que sur environ 7 hectares. En bref, le *Zhuozhengyuan initial* était incontestablement un très grand domaine en tant que ressource économique, lequel possédait une superficie beaucoup plus grande que celle de tous les jardins privés du Jiangnan existant actuellement et qui était bien suffisante pour non seulement les nombreux arbres fruitiers évoqués par Wen Zhengming, mais aussi, peut-être, la culture des légumes et voire du millet<sup>291</sup>. La conclusion de Craig Clunas n'est pas fautive, mais, en prenant le chiffre de Liu Dunzhen, Craig Clunas a un peu compliqué la question<sup>292</sup>.

### 3. Définition analytique de la circonscription du *Zhuozhengyuan*

Il est plus facile d'utiliser un tableau avec un plan pour saisir les évolutions d'une circonscription, divisions ou réunions, subies par le *Zhuozhengyuan* pendant des siècles. Considérant les vicissitudes subies par ce jardin et les mutations de son corps, je combine les plans du *Zhuozhengyuan* actuel (fig. 92 et 105) publiés dans *Les jardins classiques de Suzhou* de Liu Dunzhen avec la circonscription de la « Demeure du Retour aux champs », donnée dans un plan dessiné en 1966 par Wang Geng (王庚), descendant de Wang Xinyi (王心一, 1572-1645) qui acheta en 1631 la partie de l'est du *Zhuozhengyuan initial* et la rendit à sa qualité de jardin sous le nom de « Gui tianyuan ju » (歸田園居, *Demeure du Retour aux champs*)<sup>293</sup>; et j'y définis les quatre *Parties* du *Jardin-Uni*, dont les trois premières sont respectivement divisées en deux ou plusieurs *Sections* :

---

*dili yanjiu* (《蘇皖浙贛地區明代農業地理研究》, *Recherches sur la géographie agricole des Provinces du Jiangsu, du Anhui, du Zhejiang et du Jiangxi à l'époque du règne Ming*), Xi'an, Shaanxi shifan daxue chubanshe (Éditions de l'Université normale du Shaanxi), 1999, p. 207.

291 Cf. *infra* p. 255-256.

292 Cf. *infra* p. 238-239.

293 Wang Geng n'est pas spécialisé dans l'architecture et sa représentation du plan n'est pas assez régulière sous l'angle des principes de la géométrie descriptive. Dans *Histoire de l'architecture ancienne de Chine, le quatrième volume : architecture des dynasties Yuan et Ming* édité par Pan Guxi et publié en 2001, il y a un « Plan de la restitution du projet de la Demeure du Retour aux champs » redessiné d'après le plan de Wang Geng d'une façon plus régulière, mais, les étangs (notamment celui se situant à l'est de la Demeure) sont arbitrairement déformés et quelques informations inscrites dans le plan de Wang Geng sont négligées (fig. 109 et 110).



**Tableau des terrains du Zhuozhengyuan**

Parties		Sections			Utilisation d'aujourd'hui	Superficie (m <sup>2</sup> )	
1	Le Zhuozhengyuan traditionnel (avec les demeures, des années 1870 à 1951)	I	La section de jardin du Zhuozhengyuan traditionnel (des années 1870 à 1951)	I.0	Le jardin proprement dit du Zhuozhengyuan	Le Zhuozhengyuan du Milieu	12262*
				I.a	L'ancienne entrée du jardin, laquelle est fermée depuis 1980	Séparé du jardin proprement dit et inaccessible pour le public (depuis 1980)	400**
				I.b	La petite cour, séparée de l'ancienne entrée du jardin depuis 1980, où se trouve « la glycine plantée par Monsieur Wen Hengshan de sa propre main »	Musée de Suzhou (depuis 1980)	200**
		i	Les demeures	i.a	La demeure du Baqi-Feng-Zhi huiguan (dit « le Foyer », 1872-1938), qui fut exclu du <i>Zhuozhengyuan administratif</i> en 1951	Musée de Suzhou (depuis 1960)	7300**
				i.b	La demeure de Zhang Zhiwan (1870- 1872) et de Li Jingxi (1920- 1938), intégrée dans le <i>Zhuozhengyuan administratif</i> en 1987	Musée du jardin de Suzhou (depuis 1992)	4600**
2	Le Buyuan (avec la demeure, 1877-1951)	II		La section de jardin du Buyuan (1877-1951), qui fut intégré dans le <i>Zhuozhengyuan administratif</i> en 1951	Le Zhuozhengyuan de l'Ouest (depuis 1951)	8430*	
		ii		La demeure du Buyuan, dont le terrain fut exclu du <i>Zhuozhengyuan administratif</i> en 1951 ; cet ensemble de bâtiments, sauf les deux maisons à étage qui furent intégrées dans le Musée de Suzhou, fut rasé en 2003 pour le projet du nouvel espace d'exposition du Musée de Suzhou.	Le nouvel espace d'exposition du Musée de Suzhou (depuis 2006)	6400*	
3	Le nouveau parc dont les terrains firent partie du Zhuozhengyuan avant 1631 et n'y sont successivement réintégrés que depuis 1951, etc.	III	III.a	Le terrain qui fit partie du Zhuozhengyuan avant 1631	Le Zhuozhengyuan de l'Est (depuis 1959)	20135*	
			III.b	Le Dongzhai relevant du monastère bouddhique Beichanjiangsi avant 1860			
		iii.a		Le terrain réquisitionné en 2007 pour l'agrandissement du Musée du jardin de Suzhou	Le nouvel espace d'exposition du Musée du jardin de Suzhou (depuis 2007)	3205*	

		iii.b	Le terrain réquisitionné vers 2004-2005 pour la billetterie du Zhuozhengyuan	La billetterie du Zhuozhengyuan (depuis vers 2005)	600**
		iii.c	La pépinière, dont le terrain fut réquisitionné en 1976	La pépinière (depuis 1976)	6533*
4		IV	Le terrain qui est en dehors du Zhuozhengyuan actuel mais en faisait partie avant 1631	Boutiques, magasins et habitation	16100**
<b>Total</b>					86200***

## **Commentaires :**

Les *Sections* numérotées dans le *Tableau* correspondent à celles dans la fig. 111.

\* Chiffres provenant du « Tableau de chiffres de superficie de divers genres de terrains du Zhuozhengyuan » du *Brouillon* ainsi que de « Le nouvel espace d'exposition du Musée du jardin de Suzhou est ouvert au public », du *Suzhou Ribao (Journal de Suzhou)*, 5/12/2007, p. A02 – cf. Annexe II-4 : « Le nouvel espace d'exposition du Musée du jardin de Suzhou est ouverte au public », p. 378.

\*\* Chiffres provenant des résultats de l'arpentage sur le plan (fig. 111), exact à 100 (m<sup>2</sup>) près.

Il faut indiquer que cette division ne sert que pour la commodité des recherches postérieures, elle n'est pas le résultat de critères synchroniques, c'est-à-dire que toutes les *Parties* ou *Sections* ne sont pas forcément les héritages d'une même époque. En vue de faciliter la consultation de l'historique du Zhuozhengyuan pendant cinq siècles, j'édite la « Chronologie du Zhuozhengyuan et des œuvres peintes ou calligraphiées concernant le Zhuozhengyuan » (Annexe I) ; pourtant, il convient ici d'exposer en bref les changements complexes d'appartenance et d'utilisation des terrains – énumérés en *Parties* ou *Sections* dans le tableau ci-dessus – du milieu du XIX<sup>e</sup> siècle jusqu'à nos jours.

### **Partie 1**

S'étendant sur 2,5 hectares, cette partie dénommée le *Zhuozhengyuan traditionnel* est l'héritage du Baqi-Feng-Zhi huiguan (八旗奉直會館, *Foyer de l'Association des compatriotes des Huit Bannières et des Provinces du Fengtian et du Zhili*<sup>294</sup>, créé en 1872, renommé « Feng-Zhi

294 Les « Huit Bannières » étaient des divisions administratives dans lesquelles toutes les familles mandchoues se trouvaient réparties ; les Mongols et les Chinois qui se sont soumis aux Mandchous avant que ceux-ci conquièrent la Chine en 1644 étaient aussi organisés dans le cadre des « Huit Bannières » ; donc il y avait trois séries de « Huit Bannières » : les Huit Bannières des Mandchous, celles des Mongols et celles des Chinois, vingt-quatre « Bannières » au total. Les membres des Huit Bannières jouissaient de beaucoup de privilèges à l'époque Qing (1644-1911). La Province du Fengtian correspond à la Province du Liaoning d'aujourd'hui, où la dynastie Qing fut établie ; la Province du Zhili correspond à l'ensemble de la Province du Hebei et des Municipalités de Pékin et de Tianjin, où se trouve la cour impériale.

L'Association des compatriotes des Huit Bannières et des Provinces du Fengtian et du Zhili était une organisation de la

huiguan » (奉直會館, *Foyer de l'Association des compatriotes des Provinces du Fengtian et du Zhili*) en novembre 1911 à la veille de la chute de la dynastie Qing, dit en abrégé « le Foyer » ci-après, y compris l'ancienne demeure de Zhang Zhiwan (張之萬, 1811-1897, gouverneur de la Province de Jiangsu de 1870 à 1872 et un des créateurs du Foyer), c'est-à-dire la *Section n°i.b* <sup>295</sup>.

Pendant la période 1938-1949, Le Foyer avait été successivement louée au gouvernement de la Province du Jiangsu du régime fantoche pro-japonais (1938-1945) et au Collège national de l'éducation sociale (國立社會教育學院, 1946-1949); ces deux couvraient presque complètement les *Parties 1, 2 et 3*<sup>296</sup>. Lors de l'établissement en 1949 du régime chinois actuel, avec la *Section n°i.b* et la *Section n°III*, il fut utilisé par les autorités comme siège du commissaire préfectoral de Suzhou de la préfecture du Jiangsu du Sud<sup>297</sup>.

En 1952, en même temps que l'ouverture du nouveau Zhuozhengyuan qui comprenait alors le jardin du Foyer (*Section n°I*) et le jardin du Buyuan (*Section n°II*), la *Section n°i.a* (la section d'habitation du Foyer) devint le siège du Comité de gestion des reliques culturelles de la préfecture du Jiangsu du Sud (蘇南區文物管理委員會) et, depuis lors, elle est toujours séparée de la section de jardin du Foyer (*Section n°I*)<sup>298</sup>. En 1960, le Musée de Suzhou se constitua et l'utilisa comme espace d'exposition et de conservation.<sup>299</sup>

Depuis 1952, la *Section n°i* est toujours dénommée « Zhongwang fu » (忠王府, *Hôtel du Prince de la Loyauté*). L'origine de ce nom remonte à la période courte d'occupation de 1860 à 1863 de Li Xiucheng (李秀成, 1823-1864), le Prince de la Loyauté du régime des Taiping<sup>300</sup>. Pendant l'occupation, le prince a réuni les résidences se trouvant dans la circonscription du *Zhuozhengyuan initial* (y compris les *Parties 1, 2, 3 et 4* dans le tableau, lesquelles correspondaient alors aux terrains de trois résidences indépendantes), où il a lancé des grands travaux pour son hôtel. Ces travaux n'avaient même pas pu être achevés au moment où les armées Qing reprirent la ville de Suzhou en 1863.<sup>301</sup> Les autorités Qing redonnèrent leur indépendance aux trois résidences qui avaient été annexées par les Taiping. Les Qing rendirent l'ouest (*Partie 2*) à son ancien propriétaire et achetèrent le milieu (*Partie 1*) pour le siège du gouverneur de la

---

société civile avec un contexte semi-officiel, dont beaucoup de membres étaient dignitaires mandchous. C'est pourquoi Tong Jun a donné au Zhuozhengyuan un nom anglais « the Manchu Garden » (« le Jardin mandchou ») dans ses deux articles rédigés en 1936 et en 1937 pour les lecteurs anglophones. – Cf. Tong, Jun, *op. cit. supra* note 213, p. 53-54 ; Tong, Jun, *op. cit. supra* note 214, p. 75-77.

295 Cf. Équipe de la rédaction des *Annales du Zhuozhengyuan* (《拙政園志》編寫組), *op. cit.*, p. 6-7.

296 Cf. *ibid.*, p. 7-8.

297 Cf. *ibid.*, p. 8.

298 Cf. *ibid.*

299 Voir le site officiel du Musée de Suzhou : <http://www.szmuseum.com>.

300 Taiping tianguo 太平天國, « Paradis éternel », dit en français « les Taiping », mouvement rebelle à la dynastie Qing (1851-1864), dont l'initiative fut prise par Hong Xiuquan (洪秀全, 1813-1864), qui, originaire de la Province du Guangdong, s'inspira du protestantisme et plutôt des principes d'organisations clandestines traditionnelles chinoises. Le mouvement a brutalement ébranlé presque toute la Chine du sud-est, y compris le pays du Jiangnan. – Cf. Gernet, Jacques, *op. cit.*, p. 474-480.

301 Cf. Équipe de la rédaction des *Annales du Zhuozhengyuan* (《拙政園志》編寫組), *op. cit.*, p. 5 ainsi que « Le tableau abrégé de l'histoire du Zhuozhengyuan », *ibid.*, p. 160-161.

Province du Jiangsu auprès de son ancien propriétaire<sup>302</sup>. Puis dans les années 1870, successivement, le milieu fut acheté par l'Association des compatriotes des Huit Bannières et des Provinces du Fengtian et du Zhili et devint son Foyer tandis que l'ouest fut vendu à un nouveau propriétaire, Zhang Lūqian (張履謙, 1838-1915), marchand de sel de Suzhou. Quant à l'est (*Parties 3 et 4*), abandonné par l'ancien propriétaire et tout en friche, ces terrains servirent de dépôt de cercueils ainsi que d'habitations pour les pauvres jusqu'en 1938<sup>303</sup>.

Ainsi la circonscription du Foyer ne couvre-t-il qu'une partie de l'Hôtel du Prince de la Loyauté des Taiping. D'ailleurs, après la reprise Qing en 1863, cette partie a successivement connu deux reconstructions ou réparations importantes : la première (en 1871) fut pour la création du Foyer alors que la seconde (en 1887) a donné au Zhuozhengyuan du milieu son apparence actuelle dans l'ensemble. Ces reconstructions ou réparations, ne sont ni des rénovations ni des restaurations au sens strict. Il est difficile d'identifier les rénovations des réparations proprement dites. En fait, ce que l'on reçut dans les années 1950, c'est l'héritage du Foyer de l'an 1887 – d'ailleurs très délabré – et nous ignorons dans quelle mesure il s'agissait de l'Hôtel du Prince de la Loyauté<sup>304</sup>. Les autorités de la République populaire ne le désignent « *Zhongwang fu* » (« Hôtel du Prince de la Loyauté ») que pour une cause idéologique : selon l'idéologie officielle, le mouvement des Taiping appartenait aux « révolutions paysannes », genre de mouvement qui est depuis 1949 considéré comme source de légitimité du régime et mérite d'être honoré et commémoré. Même si cette idéologie, depuis ces dernières décennies, s'efface peu à peu jusqu'à ce qu'elle devint presque nulle, le nom « *Zhongwang fu* » reste sur le linteau du portail du Foyer, seulement comme une habitude.

Quant à la *demeure* de Zhang Zhiwan (*Section n°i.b*), elle fut incluse dans le Foyer dès que ce dernier fut créé en 1872. Néanmoins vers 1920, Li Jingxi (李經羲, 1859-1925), l'ancien gouverneur général des provinces du Yunnan et du Guizhou entre 1909 et 1911, l'acheta pour en faire sa propre résidence<sup>305</sup>. Pendant la guerre sino-japonaise (1937-1945), abandonnée par la famille Li et hypothéquée auprès d'une banque, elle a été vide jusqu'en 1946, l'année où elle devint une partie du Collège national de l'éducation sociale, qui couvrait alors presque toutes les *Parties 1, 2 et 3*<sup>306</sup>; elle fut donc réunie avec le Foyer. Lors de l'établissement du régime chinois actuel en 1949, avec le Foyer, elle devint une partie du siège du commissaire préfectoral de Suzhou de la préfecture du Jiangsu du Sud<sup>307</sup>. Deux ans plus tard, sous l'ordre de Pékin, le commissaire préfectoral quitta le Foyer et ceci fut défini comme objet géré par le Comité de gestion des reliques culturelles de la préfecture du Jiangsu du Sud<sup>308</sup>; et depuis, encore une fois, la *Section n°i.b* est séparée du Foyer jusqu'à aujourd'hui. Elle a successivement

---

302 Cf. *ibid.*, p. 5 ; Annexe I : « Chronologie du Zhuozhengyuan et des œuvres peintes ou calligraphiées concernant le Zhuozhengyuan », p. 323.

303 Pour l'ouest (*Partie 2*) et l'est (*Parties 3 et 4*), cf. *infra* p. 116-118.

304 Grossièrement, la *suite* de cours du milieu hérite de plus de caractéristiques de l'Hôtel du Prince de la Loyauté que la *suite* de l'ouest. – Cf. *infra* p. 119-124.

305 Cf. Équipe de la rédaction des *Annales du Zhuozhengyuan* (《拙政園志》編寫組), *op. cit.*, p. 7, 170.

306 Cf. *ibid.*, p. 8, 170.

307 Cf. *ibid.*, p. 8.

308 Cf. *ibid.*

servi à la Bibliothèque de Suzhou de la préfecture de Jiangsu du Sud (1951-1958)<sup>309</sup> et à l'École spéciale des arts artisanaux de Suzhou (1958-1987)<sup>310</sup>. Et puis, comme stipulé dans les documents officiels cités ci-dessus, elle fut incluse dans le *Zhuozhengyuan administratif* en 1987 et, cinq ans plus tard, s'y installa le Musée du jardin de Suzhou.

## Partie 2

Sauf dans les années 1860-1863 où elle était réunie avec le *Zhuozhengyuan traditionnel* à cause de l'occupation des Taiping, cette partie a toujours été une résidence indépendante depuis le début de l'ère Qianlong (aux environs de 1736) jusqu'au début du régime chinois actuel.

Quand le nouvel État chinois reçut en 1951 cette résidence de luxe en tant que donation de la famille Zhang, sa disposition et ses bâtiments étaient l'héritage du Buyuan (補園, *Jardin en tant que Rapiéçage*), créé en 1877 par Zhang Lüqian<sup>311</sup>. Le Buyuan représente le mode de résidence de luxe typique de Suzhou à l'époque Qing tardive. Dans les années 1938-1949, cette résidence a été successivement louée au gouvernement de la Province du Jiangsu du régime fantoche pro-japonais (1938-1945) et au Collège national de l'éducation sociale (1946-1949)<sup>312</sup>. Toutefois, le mur de séparation étant conservé, le Buyuan reste un espace presque indépendant.

Et pourtant, depuis 1951, seulement sa section de jardin (*Section n°II*) est préservée comme *wenwu (reliques culturelles)* et fut réunie avec la section de jardin de l'ancien Foyer (*Section n°I*), si bien que l'on forge un nouveau Zhuozhengyuan, belle vitrine de « l'art de jardin » de Suzhou, du Jiangnan et voire de Chine. Quant à la *demeure (Section n°ii)*, seules les deux maisons à étage avec la cour se situant au nord avaient été intégrées dans le Musée de Suzhou et sont heureusement conservées<sup>313</sup>, alors que le reste était envahi par plusieurs bâtiments modernes en béton pendant une quarantaine d'années et servirent successivement de bâtiments scolaires d'une école primaire<sup>314</sup>, puis à un bureau de poste et à l'Hôpital de l'arrondissement Pingjiang<sup>315</sup>. En novembre 2003, leur apparence était délabrée. Sauf les deux maisons à étage avec la cour, tous les autres bâtiments subsistants sur le terrain de l'ancienne *demeure* – avec les bâtiments modernes en béton – furent rasés pour le projet contestable du nouvel espace

---

309 Cf. *ibid.*

310 École spéciale des arts artisanaux de Suzhou, maintenant nommée École des arts artisanaux de Suzhou, fondée en 1958 dans l'ancienne demeure de Zhang Zhiwan. – Cf. Annexe II-5 : « Extrait de « Récit commémoratif pour le cinquantième anniversaire de l'École spéciale des arts artisanaux de Suzhou » et les textes traduit par Mo Zung Chung (1922) », p. 379-380 (les mots soulignés dans la p. 380).

311 Cf. Équipe de la rédaction des *Annales du Zhuozhengyuan* (《拙政園志》編寫組), *op. cit.*, p. 6, 169-170.

312 Cf. *ibid.*, p. 7-8.

313 D'après le *Brouillon*, le He xuan (鶴軒, Pavillon de la Grue) ainsi que les autres maisons entourant la cour, se trouvant dans l'ancienne *demeure* de Zhang Lüqian, servaient dans les années 1980 de bureau à l'équipe de recherches archéologiques et de salle de réunion du Musée de Suzhou. – Cf. *ibid.*, p. 44, 60. Cet espace est inaccessible au public ; néanmoins, grâce à [maps.google.fr](https://maps.google.fr), nous pouvons découvrir l'existence de ces bâtiments heureusement conservés (fig. 112).

314 Le plan de cette *demeure*, ébauché vers 1958 et inséré dans *Les jardins de Suzhou* de Chen Congzhou, est intitulé « Plan de l'École primaire Hongze (l'ancienne demeure des Zhang), Rue Nord de l'Est » (« 東北街洪澤小學舊張宅平面圖 ») (fig. 91).

315 Selon l'investigation sur place en été 2003 de l'auteur de la thèse.

d'exposition du Musée de Suzhou (fig. 112)<sup>316</sup>, lequel couvrirait à la fois les terrains de l'ancienne *demeure* du Buyuan et de l'ancien *Zhang shi yizhuang* (張氏義莊, *Village de biens du clan Zhang*<sup>317</sup>). Celui-ci se situant à l'ouest de la *demeure*, servait alors d'école maternelle du quartier.

### **Parties 3 et 4**

Ces deux parties (à l'exception de la *Section n°III.b* et des terrains au sud qui correspondent en gros aux *Sections n°iii.a & n°iii.b*) avaient fait partie du *Zhuozhengyuan initial* avant 1631, l'année où elles furent vendues à Wang Xinyi et devinrent un domaine indépendant, nommé « la Demeure du Retour aux champs » (fig. 109 et 110)<sup>318</sup>. Ce domaine était depuis toujours propriété de la famille de Wang Xinyi et complètement séparé du *Zhuozhengyuan*. Avec son voisin, le Dongzhai (東齋, *Réfectoire de l'Est*) du monastère bouddhique Beichanjiangsi (北禪講寺, *Monastère d'exposition des canons bouddhiques du Zen du Nord*) se situant sur la *Section n°III.b*, existait jusqu'à l'occupation des Taiping (1860-1863)<sup>319</sup>. Le Réfectoire de l'Est fut détruit en 1860 pendant la guerre des Taiping<sup>320</sup> alors que la Demeure du Retour aux champs fut réquisitionnée et réunie avec les *Parties 1 et 2* par le Prince de la Loyauté pour une courte durée. Après la guerre, la famille Wang abandonna son ancienne propriété, y compris la Demeure du Retour aux champs ainsi que sa résidence se situant au sud (dont l'espace correspond grossièrement aux *Sections n°iii.a & n°iii.b* ainsi qu'à l'entrée actuelle du *Zhuozhengyuan* de l'Est). Les autorités Qing ne s'en chargèrent pas non plus. Les habitations envahirent la *Partie 4*. L'ancienne résidence de la famille Wang se transforma en habitations pour les gens du peuple. Quant aux *Sections n°III.a & n°III.b* qui s'étaient confondues en *Section n°III* (c.-à-d. *Section n°III.a+b*), elles devinrent jusque dans les années 1940 un jardin en friche servant de dépôt de cercueils, auquel se mêlaient les maisons délabrées et les petits pièces de champs de légumes cultivés par les habitants.

À l'époque de l'occupation japonaise (1937-1945), le jardin (*Section n°III*) a été partiellement réquisitionné par le régime fantoche pour le Département de l'éducation de la Province du Jiangsu, et un bâtiment de style occidental servant de résidence de fonctionnaire fut établi au nord du jardin ; pourtant, le jardin restait en friche malgré un kiosque nouvellement réparé<sup>321</sup>.

---

316 Le nouvel espace d'exposition du Musée de Suzhou, conçu par Ieoh Ming Pei et achevé en 2006, dont le choix d'adresse était très contestable parce qu'elle occuperait l'ancienne *demeure* du Buyuan malgré le délabrement de celle-ci. – Cf. Annexe II-6 : « Contestation scientifique : le choix d'adresse du nouvel espace d'exposition du Musée de Suzhou est contesté », p. 381-382.

317 Le *yizhuang* (義莊), « village de biens du clan », genre d'établissement autonome d'un clan, qui était en vogue dans la Chine impériale tardive, surtout à l'époque de la dynastie Qing (1644-1911). Le *yizhuang* se charge de diverses affaires du clan : la gestion du fermage des terres partagées par le clan, l'assistance financière pour des membres pauvres du clan et, voire même, l'arbitrage de litiges entre des membres du clan. Généralement, un *yizhuang* est fondé par la famille la plus riche du clan, qui a une grande influence sur celui-ci. Le *Zhang shi yizhuang* (Village de biens du clan Zhang) fut fondé par Zhang Lüqian, et se trouvait bien à l'ouest de la *demeure* du Buyuan.

318 Équipe de la rédaction des *Annales du Zhuozhengyuan* (《拙政園志》編寫組), *op. cit.*, p. 3.

319 Cf. *infra* p. 234-237.

320 Cf. Équipe de la rédaction des *Annales du Zhuozhengyuan* (《拙政園志》編寫組), *op. cit.*, p. 175.

321 Cf. *ibid.*, p. 7-8.

En 1945, le régime fantoche s'effondra et, puis, le jardin (*Section n°III*) a successivement servi de foyer pour les enseignants du Collège national de l'éducation sociale (1946-1949) et inclus dans le siège pour le commissaire préfectoral de Suzhou de la préfecture du Jiangsu du Sud (1949-1951)<sup>322</sup>. Ce fut en novembre 1951 que l'État chinois s'engagea à relier la *Section n°III* avec le *Zhuozhengyuan traditionnel* et le Buyuan : d'abord de 1951 à 1959, elle servit à la pépinière et à la zone du foyer de travailleurs du Service gestionnaire du Zhuozhengyuan ; ensuite, après les travaux de 1959 à 1960, elle devint parc public en tant que partie de l'Est et entrée principale du nouveau Jardin-Uni (fig. 105).

En 1976, la *Section n°iii.c* fut réquisitionnée pour la pépinière du Jardin-Uni alors que la *Section n°iii.a* et la *Section n°iii.b* étaient toujours couvertes par des maisons et des boutiques en désordre jusqu'au début de notre siècle : celle-ci fut incluse vers 2005 dans le Jardin-Uni pour le nouveau pavillon de la billetterie et la précédente en 2006 pour le projet du nouvel espace d'exposition du Musée du jardin de Suzhou. Quant à la *Partie 4*, elle reste en dehors du Zhuozhengyuan.

La définition analytique des terrains, ci-dessus, facilitera la description de la disposition du Zhuozhengyuan d'aujourd'hui ainsi que la narration de son historique pendant cinq siècles.

En bref, ce sont actuellement la *Partie 1* et la *Section n°II* ainsi que la partie nord de l'ancienne *demeure* du Buyuan qui constituent les patrimoines historiques, qui représentent le mode de résidence avec jardin à Suzhou dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, malgré les mutations complexes de propriétaires et d'utilisation de 1860 à 1992, l'année où l'ancienne *demeure* de Zhang Zhiwan (*Section n°i.b*) devint le Musée du jardin de Suzhou. Ici, ces sections sont donc définies comme « Zhuozhengyuan » au sens de patrimoine historique ou, en abrégé, *Zhuozhengyuan patrimonial*. Bien évidemment, sa circonscription ne coïncide pas avec celle du *Zhuozhengyuan administratif* défini par les documents officiels (fig. 113).

L'ensemble de ces terrains numérotés s'étend sur environ 8,6 hectares ; et pourtant, selon les *Annales du District de Chaangzhou, édition de l'ère Longqing* (1571), le *Zhuozhengyuan initial* s'étendait alors sur « plus de deux cents *mu* »<sup>323</sup>, soit plus de 12,3 hectares. Peut-être le *Zhuozhengyuan initial* comprenait-il les environs des terrains numérotés ci-dessus, mais dans le quartier Yingchunfang : il se serait étendu vers l'ouest jusqu'au Qimen lu (*Rue de la Porte Qimen*) et à la fois vers le nord. Dans le plan « Les situations du *Zhuozhengyuan initial*, de la Demeure du Retour aux champs et du Zhuozhengyuan actuel ainsi que les monastères » (fig. 114), qui utilise l'image satellite offerte par le site [maps.google.fr](https://maps.google.fr), le *Zhuozhengyuan initial* est circonscrit par une ligne blanche, dont le segment nord est le long d'une rue moderne. Elle définit donc un espace supposé, dont la superficie, pourtant, ne fait qu'environ 11 hectares, donc moins que le chiffre donné par les *Annales du District de Chaangzhou, édition de l'ère Longqing*. Sans doute que cet ouvrage aurait attribué d'autres espaces au Zhuozhengyuan, sans déduire les superficies des propriétés des ancêtres de Wang Xinyi (propriétaire de la Demeure du Retour aux champs après 1631) et du Dongzhai (Réfectoire de l'Est du monastère bouddhique

---

322 Cf. *ibid.*, p. 8.

323 CHEN Qidi (陳其第), comp., *op. cit.*, p. 143.

Beichanjiangsi), lesquelles font au total environ 1,5 hectares. Mais une autre possibilité serait que le *Zhuozhengyuan initial* dépasserait encore plus en dehors de la ligne blanche, notamment vers le nord – malheureusement, la source historique manquant, il n’y a pas, non plus, de traces évidentes qui pourraient donner quelque précision concernant la limite nord du *Zhuozhengyuan initial*.

## Chapitre Deuxième Le Zhuozhengyuan patrimonial

### 1. La disposition du Foyer avec le jardin (y compris la demeure de Zhang Zhiwan)

Comme présenté dans le chapitre précédent, le *Zhuozhengyuan patrimonial* est constitué du *Zhuozhengyuan traditionnel* (le Foyer, y compris la *demeure* de Zhang Zhiwan, c.-à-d. *Partie 1*) et du Buyuan de Zhang Lüqian (c.-à-d. *Partie 2*). Beaucoup d’ouvrages modernes, les ouvrages scientifiques comme les guides touristiques, ont donné, à profusion, des descriptions de la disposition de cette « unité de protection du patrimoine culturel d’importance nationale », avec de nombreux images photographiques et dessins, pourtant souvent dans le cadre du *Zhuozhengyuan administratif*, c’est-à-dire, en excluant les sections d’habitation et en combinant les sections du jardin proprement dit du *Zhuozhengyuan patrimonial* avec la *Partie 3* (dite « Partie de l’Est »). Ce type de description concorde bien avec l’état actuel, mais déforme, plus ou moins, la conception de l’espace dans ces jardins résidentiels.

Dans ce chapitre, je décrirai la disposition du *Zhuozhengyuan patrimonial* dans le cadre du Foyer (*Zhuozhengyuan traditionnel*) et du Buyuan, en respectant l’état avant la réunion de ces deux jardins en 1951 et en couvrant les sections d’habitation qui sont maintenant administrativement exclues et physiquement séparées du Zhuozhengyuan comme « unité de protection du patrimoine culturel d’importance nationale », en excluant également le parc public (l’Est). Grâce aux plans ébauchés dans les années 1950-1960 et insérés dans l’*Atlas de référence des anciennes demeures de Suzhou* de Chen Congzhou (fig. 89-91) et *Les jardins classiques de Suzhou* de Liu Dunzhen (fig. 92-94) ; ainsi que, notamment, grâce aux archives historiques dans le *Brouillon* et au plan du Zhuozhengyuan (jardin du Foyer) (fig. 88) esquissé par l’architecte Tong Jun à la veille de la guerre sino-japonaise (1937-1945), cette visite imaginaire à travers le temps sera possible.

Le Foyer n’est pas une résidence au sens strict du mot, car c’est la propriété de l’Association des compatriotes des Huit Bannières et des Provinces du Fengtian et du Zhili, une organisation de la société civile créée en 1872, avec un contexte semi-officiel<sup>324</sup>. Mais, très

---

324 Cette association fut établie à l’initiative de Zhang Zhiwan, natif de la Province du Zhili et alors gouverneur de la Province du Jiangsu, ainsi que des quatre fonctionnaires. Ses membres étaient les fonctionnaires originaires des Huit Bannières et des Provinces du Fengtian et du Zhili qui séjournaient à Suzhou. – Cf. « Récit de la création du Foyer de l’Association des compatriotes des Huit Bannières et des Provinces du Fengtian et du Zhili par les quatre fonctionnaires » (〈八旗奉直會館四憲創建記〉) par Li Hanwen (李翰文) et « Récit du Foyer de l’Association des compatriotes des Huit Bannières et des Provinces du Fengtian et du Zhili » (〈八旗奉直會館記〉) par Shixun (世勳) ; ces deux articles sont insérés



probablement, l'ensemble des bâtiments du Foyer faisait partie des bâtiments de l'Hôtel du Prince de la Loyauté pendant la guerre des Taiping (ou, peut-être, avec des rénovations et des réhabilitations partielles sur les bases de ceux-ci). L'identité d'hôtel du prince donne à ces bâtiments les grandes dimensions et les caractéristiques hiérarchiquement supérieures dont ne peuvent disposer des résidences privées ordinaires. C'est ce qui les fait ressembler peu ou prou à un palais où les gens du peuple ne pouvaient habiter selon la hiérarchie concernant les bâtiments et les habitations<sup>325</sup>. C'est pourquoi l'ancien propriétaire de ce terrain préféra plutôt le vendre aux autorités Qing après la défaite des Taiping et cet ensemble de bâtiments avec le jardin fut utilisé comme siège du gouverneur de la Province du Jiangsu et, ensuite, comme Foyer de l'Association des compatriotes des Huit Bannières et des Provinces du Fengtian et du Zhili<sup>326</sup>. Mais son mode de disposition n'est guère différent de celui d'une résidence privée : les maisons composent une *suite* de cours rectangulaires le long de l'axe sud/nord, en chinois dite « route » (路) ; une *suite* de cours peut constituer une *demeure* (section d'habitation) mais, pour une grande résidence, souvent sa *demeure* peut comprendre plusieurs *suites* juxtaposées ; le jardin est l'extension de la *demeure*, et son entrée se trouve juste à l'extrémité de la *suite* de cours – et s'il y en a plusieurs *suites*, le jardin peut avoir plusieurs entrées. Le Foyer a bien un tel agencement. Certes, depuis que cette partie devint le Foyer, elle ne servait plus d'habitat ; toutefois, par son aspect et son mode de disposition, il est quand même une résidence typique et son jardin reste un jardin résidentiel. En effet, il est très différent d'un jardin non-résidentiel, tel que le Canglang ting (滄浪亭, *Kiosque des Vaguelettes verdâtres*) (fig. 115 et 116) qui servait de lieu public à la mémoire des sages célèbres qui ont eu des relations avec Suzhou<sup>327</sup>. Ainsi donc,

---

dans le *Brouillon* – Équipe de la rédaction des *Annales du Zhuozhengyuan* (《拙政園志》編寫組), *op. cit.*, p. 82-84.

325 Dans la Chine impériale, selon les rangs sociaux des propriétaires ainsi que les natures des bâtiments, ceux-ci étaient hiérarchisés par les caractéristiques architecturales et ornementales, telles que les consoles, les peintures et certaines dispositions spéciales, lesquelles représentaient le « sacré » dans la conception chinoise, dont disposaient dans le contexte chinois le palais impérial, la salle du temple religieux ou le prétoire d'un haut fonctionnaire, etc. – tous ces exemples, même le temple religieux, représentent dans le contexte occidental l'autorité profane ; et pourtant, celle-ci était bien considérée comme « sacré » puisque la pensée chinoise n'avait pas d'idée au sujet de l'autre rive. Quant à l'habitat des gens du peuple, il se trouve à l'opposé d'un tel « sacré » puisque les gens du peuple ne possédaient pas de pouvoir ; c'est pourquoi d'après *Ming shi*, théoriquement, les maisons de largeur de trois travées (三間) ou plus et de cinq couches de poutres (五架) ou plus, ainsi que les maisons décorées de peinture ou de consoles sont interdites aux gens du peuple. – Cf. ZHANG Tingyu (張廷玉), éd., *op. cit.*, p. 183 (Vol. LXVIII). Toutefois, pratiquement, notamment dans les provinces éloignées de la capitale, cette hiérarchie n'était pas toujours strictement respectée : souvent les riches outrepassaient leur rang et employaient des caractéristiques « sacrées » sur leurs maisons privées, mais dans une mesure acceptable ; exemple : le Kiosque de l'Élévation des Poissons (乳魚亭) du Yipu (藝圃, *Jardin du Potager*, jardin privé de Suzhou), œuvre qui peut remonter à l'époque Ming (1368-1644), a des consoles et des poutres peintes.

326 Cf. Équipe de la rédaction des *Annales du Zhuozhengyuan* (《拙政園志》編寫組), *op. cit.*, p. 5-6.

327 Le Canglang ting (滄浪亭, *Kiosque des Vaguelettes verdâtres*), dont la disposition actuelle fut fixée par la restauration en 1873 (fig. 115), est depuis 1695 jardin public servant à la fois de lieu commémoratif, son histoire pouvant remonter au XI<sup>e</sup> siècle, quand le lettré Su Shunqin (蘇舜欽, 1008-1048) établit ici un jardin privé appelé « Canglang ting » – ou, voire même, au X<sup>e</sup> siècle, quand ce domaine était possédé par Sun Chengyou (孫承祐), fonctionnaire du Royaume du Wu-Yue (907-978). Nous ignorons sa disposition originale, et celle du Canglang ting en tant que jardin public depuis 1695 se caractérise par

la section de bâtiments du Foyer peut s'appeler « section d'habitation » ou « demeure ».

Même si la *demeure* du Foyer a plus ou moins connu des changements après les années 1950 et notamment à partir de l'abandon de l'ancienne entrée du Zhuozhengyuan en 1980, une grande partie de cet ensemble de constructions a été heureusement conservée grâce à son appellation « Hôtel du Prince de la Loyauté » qui se conforme idéologiquement aux circonstances politiques sous le régime de la République populaire chinoise.

Outre les investigations sur place, nous pouvons profiter des trois plans ébauchés dans les années 1950-1960 : les deux premiers sont le « Plan de l'Hôtel du Prince de la Loyauté des Taiping, Rue Nord de l'Est » et le « Plan de la Bibliothèque municipale de Suzhou (l'ancienne demeure des Li), Rue Nord de l'Est » – c'est-à-dire le plan de la *demeure* de Zhang Zhiwan – insérés dans l'*Atlas de référence des anciennes demeures de Suzhou* édité en 1958 par Chen Congzhou (fig. 89 et 91) ; le troisième est le « Plan du rapport des situations du jardin et des *demeures* » inséré dans *Les jardins classiques de Suzhou* de Liu Dunzhen (fig. 92 et 93).<sup>328</sup>

La *demeure* du Foyer se compose de trois *suites* de cours, celles du milieu, de l'est et de l'ouest. La *suite* de l'ouest se compose de quelques petites cours entourées par les maisons secondaires. Ce sont les *suites* du milieu et de l'est qui constituent la partie principale de l'ensemble de bâtiments de la *demeure* du Foyer (fig. 93).

La première salle de la *suite* du milieu, la Salle d'entrée (門廳) est l'entrée principale du Foyer. Les murs sur les deux côtés de l'entrée sont disposés obliquement, leur forme sur le plan ressemblant au caractère chinois « 八 *ba* » (*huit*), d'où vient le nom de cette forme « *ba zì qiáng* » (八字牆, *murs en forme du caractère « ba »*) (fig. 89 et 93). Les consoles ornementales s'abritant au-dessous de l'avant-toit et les images de dragons peintes sur la face de la poutre du milieu symbolisent la respectabilité et l'autorité (fig. 117 et 118). Les peintures furent faites dans les années 1950 en vue de « rétablir » la majesté d'un hôtel de prince des Taiping – en effet, les œuvres originales furent déjà effacées quand cette résidence servait de siège pour le gouverneur provincial après l'occupation des Taiping<sup>329</sup>.

Derrière la Salle d'entrée, c'est une petite cour entourée de maisons secondaires sur les

---

l'espace/vision ouverte par rapport aux jardins privés de Suzhou qui sont souvent très fermés (fig. 116). – Cf. LIU Dunzhen (劉敦楨), *op. cit. supra* note 16, p. 63-64, 388-399 ; CHEN Congzhou (陳從周), « **Suzhou Canglang ting** » (〈蘇州滄浪亭〉, « *Kiosque des Vaguelettes verdâtres de Suzhou* », in *Yuanlin tancong* (《園林談叢》, *Essais sur le jardin*), Shanghai, Shanghai wenhua chubanshe (Éditions de culture de Shanghai), 1980, p. 45-46 ; ZHOU Suning (周蘇寧), *op. cit.* ; Xu, Yinong, « Interplay of image and fact: the Pavilion of Surging Waves, Suzhou », *Studies in the history of Gardens and Designed Landscapes*, Londres, Philadelphie, Taylor & Francis, Vol. 19, n°3/4, 1999, p. 288-301.

328 La *demeure* du Foyer est différemment circonscrite sur le plan dans l'*Atlas de référence des anciennes demeures de Suzhou* de Chen Congzhou et sur le plan dans *Les jardins classiques de Suzhou* de Liu Dunzhen (fig. 89 et 92) ; cette thèse respecte la circonscription marquée sur ce dernier.

329 Cf. ZHU Yongchun (朱永春), « **Taiping tianguo wangfu zhishi chutan** » (〈太平天國王府制式初探〉, « Une recherche préliminaire sur les règlements et les styles des hôtels de prince des Taiping »), ZHANG Fuhe (張復合), éd., *Zhongguo jindai jianzhu yqniu yu baohu* (《中國近代建築研究與保護 (四)》, *Study and Preservation of Chinese Modern Architecture [4]*), Beijing (Pékin), Qinghua daxue chubanshe (Tsinghua University Press), Coll. « The Ninth Symposium on Chinese Modern Architectural History » (中國近代建築史研討會), 2004, p. 203.

deux côtés et de la Salle du Palanquin (轎廳) en face. Celle-ci servait de garage au palanquin ; et, aujourd'hui, à cause de l'idéologie officielle de la République populaire chinoise, elle devient le lieu où est installé le buste du Prince de la Loyauté des Taiping Li Xiucheng (fig. 119).

Une grande cour se trouve derrière la Salle du Palanquin et devant la Grande Salle (大廳) (fig. 120 et 121). Celle-ci communique vers le nord avec la Deuxième Salle (二廳) par une maison secondaire (couloir) le long de l'axe sud/nord, et ces trois maisons constituent ensemble sur le plan une forme ressemblant au caractère chinois « 工 gong » (*travail*) ou à la lettre « H » (fig. 89 et 93) – c'est une forme respectable, dite « gong zì dian » ou « gong zì ting » (工字殿 ou 工字廳, *salle en forme du caractère « gong »*), généralement réservée au palais impérial, au temple ou au siège d'un fonctionnaire. Cette *salle en forme du caractère « gong »* fut construite pour l'Hôtel du Prince de la Loyauté des Taiping et, puis, elle servit au prétoire ou comme lieu pour les cérémonies importantes quand la résidence fut utilisée comme siège du gouverneur provincial ; le Foyer a hérité de cette forme qui était hiérarchiquement un peu trop supérieure pour un foyer d'une association de compatriotes. Aujourd'hui, dominé par un trône, la Grande Salle est agencée dans le style imaginaire d'une salle cérémonielle du prince des Taiping (fig. 121), très probablement inspiré d'une illustration (fig. 122) dans *Ti-Ping Tien-Kvoh, the History of the Ti-Ping Revolution, including a narrative of the author's personal adventures* (publié en 1866 à Londres), ouvrage de Lin-Le (呤唎, c.-à-d. Augustus Frederick Lindley, 1840-1873), officier anglais qui a été au service des Taiping.

Après la Deuxième Salle, c'est une autre cour et la Troisième Salle (三廳) en face. Selon la supposition faite par Zhu Xie (朱楔, 1907-1968), cette salle fut sans doute construite pour installer les tablettes du « Père céleste » (天父, appellation de Jéhovah par les Taiping) et du « Frère aîné céleste » (天兄, appellation de Jésus-Christ par les Taiping) à la période de l'occupation des Taiping.<sup>330</sup> Cependant, pour fabriquer une curiosité touristique peut-être, sans nul soutien de source historique, le Musée de Suzhou agença cette Troisième Salle d'un mélange de salle traditionnelle chinoise et d'église protestante : les sièges face à face à la chinoise contre les vitraux en couleurs et la croix à la protestante moderne (fig. 123 et 124). En réalité, d'après les illustrations insérées dans *Ti-Ping Tien-Kvoh, the History of the Ti-Ping Revolution, including a narrative of the author's personal adventures* de Lin-Le, les « églises » des Taiping n'étaient pas décorées de la croix (fig. 125), les autres lieux religieux non plus (fig. 126).

La Troisième Salle se situe bien à l'extrémité de la *suite* du milieu, et après cette salle, c'est bien le jardin. Mais il n'y a pas d'accès direct de la Troisième Salle au jardin : pour y entrer, il

---

330 Cf. Équipe de la rédaction des *Annales du Zhuozhengyuan* (《拙政園志》編寫組), *op. cit.*, p. 98.

Le mouvement des Taiping, à l'origine le mouvement des Adorateurs de Dieu (拜上帝會), s'inspira de quelques idées ou, plutôt, termes du protestantisme ; leur chef Hong Xiuquan (洪秀全, 1813-1864), qui ne connaissait guère la théologie chrétienne, comme doctrine de la Trinité, se proclamait frère cadet du « Frère aîné céleste », Jésus-Christ et les Taiping vouaient un culte à Jéhovah (« Père céleste »), à Jésus-Christ et à Hong Xiuquan. Jacques Gernet commente : « Si Hong Xiuquan, qui gouverne par inspirations divines, se proclame frère cadet de Jésus-Christ, c'est à la façon dont d'autres chefs de rébellion et d'autres usurpateurs furent considérés comme des réincarnations de Maitreya, le Buddha sauveur. Bouddhisme, taoïsme, traditions classiques du *Mengzi* et du *Zhouli* ont marqué le mouvement des Taiping ; et les missionnaires chrétiens ont été frappés par les aspects profondément hétérodoxes du christianisme des rebelles aux cheveux longs [soit les Taiping]. » – Gernet, Jacques, *op. cit.*, p. 476.

faut tout d'abord passer une porte se trouvant au nord-ouest de la salle et entrer dans une maison secondaire ; et puis, nous sortons par la porte se trouvant juste à droite et nous se trouvons dans un kiosque au sud-ouest du *Qinghua ge shuiyuan* (清華閣水院, *Cour de pièce d'eau du Pavillon de la Limpidité et de la Floraison*) (fig. 84 et 88), qui fut renommé « *Xiao Canglang shuiyuan* (小滄浪水院, *Cour de la Petite pièce d'eau des Vaguelettes verdâtres*) » (fig. 99) après les restaurations du jardin dans les années 1950, en référence au nom de la pièce d'eau du *Zhuozhengyuan initial* (XVI<sup>e</sup> siècle)<sup>331</sup>. Ou, nous pouvons traverser vers le nord une petite cour et nous sortons par la porte se trouvant au nord-ouest de la maison du nord et nous sommes au sud du *Bihua tang* (筆花堂, *Salle des Magnolias*) (fig. 93), un des pavillons du jardin. Ce pavillon fut renommé dans les années 1950 « *Yulan tang* (玉蘭堂, *Salle des Magnolias*) ». Les termes chinois « 筆花 *bihua* » et « 玉蘭 *yulan* » sont synonymes, tous les deux veulent dire magnolia. La salle *Bihua tang* fut renommé « *Yulan tang* » juste pour établir une connexion morale entre le *Zhuozhengyuan* actuel et Wen Zhengming, le peintre qui fit l'*Album du Zhuozhengyuan*, car Wen Zhengming posséda dans son propre domicile un bureau nommé « *Yulan tang* » et employait souvent un sceau célèbre « *Yulan tang yin* » pour ses œuvres peintes et calligraphiées. Cette nomination a apporté des facilités à des forgerons d'histoire modernes : dans certains guides touristiques, cette salle du XIX<sup>e</sup> siècle, portant le nom « *Yulan tang* », est prétendue « l'atelier de Wen Zhengming ».

Nous rejoignons la *suite* de l'est par le couloir devant la Grande Salle. Au sud c'est une salle spacieuse servant de théâtre, dans laquelle la scène carrée se situe bien à l'extrémité sud (fig. 89, 93 et 127). Au sud de la scène, c'est une salle tranquille devant laquelle il y a une petite cour clôturée ; au delà du mur du sud, c'est bien la rue (fig. 93). Dans la cour, il y a une ancienne glycine de Chine ; à côté, une stèle porte l'inscription faite en 1904 par Duanfang (端

---

331 Cf. *infra* p.164. Le jeu de nomination des pavillons ou des « scènes » d'un jardin constitue un phénomène important dans la culture du jardin en Chine ; de ce fait, les jardins de Chine bénéficient d'une esthétique poétique ; pourtant, son importance pour l'« art du jardin de Chine » est souvent un peu trop exagérée. Premièrement, toutes les nominations sont exécutées après que la construction du jardin ait été achevée et celles-là n'ont guère d'influence sur le projet du jardin ; deuxièmement, les noms sont souvent changés en raison des changements de propriétaire ou, voire même, sans raison. Par exemple, pour les pavillons du jardin du Foyer, d'après les archives insérés dans le *Brouillon*, souvent, un même nom, avec le panneau où il était inscrit, pouvait être déplacé du pavillon A au pavillon B. – Cf. Équipe de la rédaction des *Annales du Zhuozhengyuan* (《拙政園志》編寫組), *op. cit.*, p. 32, 33. Cela signifie que, traditionnellement, on n'exige pas d'association intrinsèque entre un pavillon (ou une scène) et son nom : si l'absence du jeu de nomination est regrettable pour un jardin de Chine, seule sa présence est suffisante – ce n'est qu'un jeu de mots, jeu moral qui communique peu au *monde physique*. Depuis les années 1950, beaucoup de pavillons de l'ancien jardin du Foyer ont été renommés ; les anciens noms ont été remplacés par des noms des scènes du *Zhuozhengyuan initial* au XVI<sup>e</sup> siècle, lesquels sont présentés par Wen Zhengming dans son album du *Zhuozhengyuan*, même si la plupart de ces pavillons du temps moderne ne se trouvent pas aux mêmes situations que les scènes du *Zhuozhengyuan initial* qui portent les mêmes noms. Cette falsification a pour but une connexion morale entre le passé et le présent, et une légitimation héréditaire au travers du jeu des mots. Ici, en présentant la disposition du *Zhuozhengyuan* dans le cadre du Foyer et du Buyuan, je respecte la nomination avant la falsification à partir des années 1950, en référence aux archives insérées dans le *Brouillon* ainsi que le plan du *Zhuozhengyuan* esquissé pendant les années 1930 par Tong Jun (fig. 88) – parfois, il y a des différences entre ces deux sources, et je les présenterai dans les notes. Je présenterai aussi les noms actuels des pavillons renommés afin de faciliter la comparaison.

方, 1861-1911, alors gouverneur général par intérim des Provinces du Jiangsu, du Anhui et du Jiangxi) : « *La glycine plantée par Monsieur Wen Hengshan [c.-à-d. Wen Zhengming] de sa propre main* » (« 文衡山先生手植紫藤 ») (fig. 128)<sup>332</sup>, car on suppose que cette glycine fut plantée dans la première moitié du XVI<sup>e</sup> siècle par Wen Zhengming ; en fait, selon son diamètre mesuré dans les années 1980, il avait alors moins de 400 ans<sup>333</sup> – la supposition qui l’attribue au travail de Wen Zhengming n’est qu’un moyen de connexion morale entre le *Zhuozhengyuan* traditionnel et le *Zhuozhengyuan* initial.

La cour n’a pas de sortie vers la rue et seule une embrasure sur le mur de l’est la fait communiquer avec le passage qui sépare l’ensemble de bâtiments du Foyer de l’ancienne demeure de Zhang Zhiwan ; à la période où le Foyer était propriété privée (1872-1949), ce passage, avec une porte à côté de la rue, servait d’entrée principale au *Zhuozhengyuan* (le jardin proprement dit) pour les visiteurs qui ne visite pas la demeure du Foyer (fig. 93 et 129) ; jusqu’en 1980, il était encore une des entrées du jardin, même si le jardin avait sa nouvelle entrée à côté du parc public de l’est. De 1949 à 1980, le passage avec la petite cour de la « glycine plantée par Wen Zhengming » et la salle au sud du théâtre faisaient partie du *Zhuozhengyuan* administratif et étaient séparés de l’ensemble de bâtiments de l’ancien Foyer, dit « Hôtel du Prince de la Loyauté » (fig. 93). Depuis 1980, l’entrée du passage est fermée (fig. 130), et la petite cour ainsi que la salle au sud du théâtre sont administrativement intégrées à l’« Hôtel du Prince de la Loyauté », espace d’exposition et de conservation du Musée de Suzhou<sup>334</sup>. On a donc maçonné l’embrasure de l’est de la cour et percé sur le mur du sud une embrasure ronde en tant qu’entrée de la cour (fig. 131).<sup>335</sup>

Au nord du théâtre, c’est une cour carrée entourée par des maisons sur les quatre côtés. Derrière la maison du nord, il y a des maisons secondaires communiquant avec la *Cour de pièce d’eau du Pavillon de la Limpidité et de la Floraison*, c’est-à-dire la *Cour de la Petite pièce d’eau des Vaguelettes verdâtres* d’aujourd’hui ; devant la maison du nord et vers l’est, un couloir communique avec le passage évoqué ci-dessus, et la maison d’entrée du jardin se trouve bien à gauche (fig. 93). Selon le *Plan du Foyer de l’Association des compatriotes des Huit Bannières et des Provinces du Fengtian et du Zhili* (《八旗奉直會館圖》) dessiné en 1901, l’entrée principale du jardin est une maison avec un panneau portant l’inscription du nom du jardin : « *Zhuo zheng yuan* (拙政園) », *Jardin de l’Activité politique d’un Incapable* (fig. 83). En 1952, le Comité de gestion des reliques culturelles de la préfecture du Jiangsu du Sud reconstruisit cette maison d’entrée du jardin<sup>336</sup>.

À l’est du passage, c’est l’ancienne demeure de Zhang Zhiwan (張之萬, 1811-1897, gouverneur de la Province de Jiangsu de 1870 à 1872 et un des créateurs du Foyer) (fig. 90 et 93). C’est un ensemble de bâtiments relativement indépendant bien qu’il ait fait partie du Foyer de 1872 jusque vers 1920 quand Li Jingxi l’acheta<sup>337</sup> – depuis lors, cette demeure

332 Cf. Équipe de la rédaction des *Annales du Zhuozhengyuan* (《拙政園志》編寫組), *op. cit.*, p. 61.

333 Cf. *ibid.*

334 Cf. *ibid.*, p. 61.

335 Depuis env. 2007, cette embrasure ronde est fermée (fig. 132).

336 Cf. Équipe de la rédaction des *Annales du Zhuozhengyuan* (《拙政園志》編寫組), *op. cit.*, p. 179.

337 Cf. *supra* p. 115.

s'appelait aussi « *demeure* des Li ». Cette *demeure*, se composant de deux *séries* de cours, représente le mode d'habitat typique de Suzhou. Sur la *série* principale (*série* de l'ouest) et le long de l'axe sud/nord, nous y trouvons dans l'ordre les quatre bâtiments : la Salle du Palanquin, la Grande salle et les deux maisons à étage ; quand à la *série* secondaire (*série* de l'est), elle se compose de quelques cours tranquilles et surtout d'une « salle avec fenêtres sur les quatre côtés » (四面廳). Elle se situe à côté de la cour devant la dernière maison à étage (fig. 90 et 93). Vers le nord, la *demeure* communique aussi avec le jardin, plus précisément, le *Pipa yuan* (枇杷園, la *Bibaceraie*, c'est-à-dire verger de bibaciers, arbres fruitiers appelés en français « néfliers du Japon »). Clôturée du côté nord-ouest par un mur ondulé (雲牆, *yunqiang*), la *Bibaceraie* est un espace semi-indépendant du *Zhuozhengyuan*, comprenant des cours tranquilles entourées par des maisons dénommées « *Linglong guan* (玲瓏館, *Salon des Cliquetis de jade*) », « *Ting yu xuan* (聽雨軒, *Pavillon à écouter la Pluie*) » et « *Ban chuang mei ying* (半窗梅影, *Silhouettes des abricotiers mei*<sup>338</sup> qui couvrent partiellement la Fenêtre)<sup>339</sup> – la cour à l'est de cette dernière est nommée « *Haitang chun wu* (海棠春塢, *Crique du Printemps aux Pometiers*) », en abrégé « *Haitang wu* (海棠塢, *Crique aux Pometiers*) » (fig. 85, 88, 96 et 133-136). La clôture de la *Bibaceraie* s'étend vers le nord jusqu'à une montagne artificielle en terre, sur laquelle se trouve un kiosque rectangulaire nommé « *Xiuqi ting* (繡綺亭, *Kiosque de la Finesse brodée*) » (fig. 88, 96 et 133). Au sud de la *Bibaceraie*, il se trouve un kiosque carré. Depuis les années 1950, il est nommé « *Jiashi ting* (嘉實亭, *Kiosque de Beaux fruits*) », juste en référence au nom d'une scène du même nom du *Zhuozhengyuan initial*, laquelle se trouva ailleurs sans aucune relation avec le kiosque dans la *Bibaceraie*. Considérant l'espace entre la *Bibaceraie* et la *demeure* de Zhang Zhiwan, la *Bibaceraie* devait être un jardin particulier rattaché à la *demeure* de Zhang Zhiwan quand celui-ci y habitait en tant que gouverneur provincial entre 1870 et 1872 ; en 1872, le Foyer fut établi et Zhang Zhiwan quitta Suzhou ; la *demeure* ainsi que la *Bibaceraie* firent partie de la propriété du Foyer ; vers 1920, Li Jingxi acheta l'ancienne *demeure* de Zhang Zhiwan, mais la *Bibaceraie* restait propriété du Foyer ; toutefois, le mur clôturant la *Bibaceraie* est toujours conservé et, en conséquence, son état semi-indépendant est respecté, de sorte que la *Bibaceraie* constitue un coin tranquille au sud-est du jardin du Foyer.

La *demeure* prélude le jardin alors que le jardin est le prolongement de la *demeure*. En référence à ce qui est présenté ci-dessus, dans le cadre du Foyer, nous pouvons entrer au jardin proprement dit du sud au nord par plusieurs accès, l'entrée principale se situant au bout du passage étant la plus importante (fig. 93). C'est un peu particulier d'avoir une entrée spéciale

338 Abricotier *mei*, habituellement dit en français « abricotier du Japon », est une plante extrêmement importante dans le contexte culturel chinois. – Cf. *infra* p. 247-252.

339 Ici, je respecte la nomination du plan par Tong Jun (cf. fig. 88) ; d'après le *Brouillon*, « *Ban chuang mei ying* (半窗梅影, *Silhouettes des abricotiers mei qui couvrent partiellement la Fenêtre*) » était une inscription sur le panneau dans le *Ting yu xuan* (聽雨軒, *Pavillon à écouter la Pluie*), et le panneau a été perdu avant 1938. – Cf. Équipe de la rédaction des *Annales du Zhuozhengyuan* (《拙政園志》編寫組), *op. cit.*, p. 36. En tous cas, l'inscription « *Silhouettes des abricotiers mei qui couvrent partiellement la Fenêtre* » a disparu dans le *Zhuozhengyuan* actuel, et la maison qui a été nommée « *Silhouettes des abricotiers mei qui couvrent partiellement la Fenêtre* » dans le plan par Tong Jun est renommée « *Haitang chun wu* (海棠春塢, *Crique du Printemps aux Pometiers*) », le nom de la cour qui lui est rattachée.

pour un jardin résidentiel : normalement, la *demeure* communique avec son jardin proprement dit par ses maisons mitoyennes ; le propriétaire et les membres de la famille ainsi que les invités peuvent entrer au jardin par ici ou par là, comme cela leur convient – une maison servant spécialement d'entrée est superflue. Mais le Zhuozhengyuan en tant que Foyer de l'Association des compatriotes des Huit Bannières et des Provinces du Fengtian et du Zhili n'est plus un jardin résidentiel : il était ouvert aux membres de l'Association et, après 1911, à tous les visiteurs payants<sup>340</sup> ; souvent, les visiteurs (les membres de l'Association comme le public) s'intéressaient plutôt au jardin qu'à la *demeure* du Foyer, c'est pourquoi celui-là avait besoin d'une entrée spéciale (le passage et la maison d'entrée) qui faisaient franchir aux visiteurs la *demeure* du Foyer.

Si nous entrons au jardin du Foyer par la maison d'entrée après la marche dans le passage long et étroit, nous rencontrons tout d'abord une rocaille qui dissimule le spectacle du jardin (fig. 97 et 137) ; nous pouvons la contourner par la gauche et traverser une petite pièce d'eau par un pont sinueux et, devant, c'est bien le pavillon principal du jardin, le *Yuanxiang tang* (遠香堂, *Salle aux Parfums lointains*) (fig. 138-144). Avec les fenêtres sur les quatre côtés et sans piliers à l'intérieur, cette salle est claire et spacieuse (fig. 145).

Au nord de la *Salle aux Parfums lointains*, il y a une terrasse qui donne sur la pièce d'eau ; en face, il y a deux îlots (l'est et l'ouest) qui dissimulent le mur du nord du jardin (fig. 88 et 95). L'îlot de l'est est dominé par un kiosque hexagonal, qui a été successivement dénommé « *Quan geng ting* (勸耕亭, *Kiosque à Promouvoir le Labour*) » dans les années 1930<sup>341</sup> et « *Beishan ting* (北山亭, *Kiosque de la Montagne du Nord*) » en 1960-1980 (fig. 87, 88, 98 et 146), et qui est renommé « *Daishuang ting* (待霜亭, *Kiosque d'Attente pour le Givre*) » depuis les années 1980<sup>342</sup>. Le dernier nom, « *Kiosque d'Attente pour le Givre* », est en fait celui d'une scène du *Zhuozhengyuan initial*, c'est-à-dire le *Zhuozhengyuan* au XVI<sup>e</sup> siècle ; pourtant la situation du *Kiosque d'Attente pour le Givre* du *Zhuozhengyuan initial* ne correspond pas du tout à la situation de celui qui se situe aujourd'hui sur l'îlot de l'est. Cette nomination a des fonctions similaires à celles de la prétendue *Salle Yulan tang* et de la prétendue « glycine plantée par Wen Zhengming de sa propre main », seulement dans l'intention de joindre moralement le jardin d'aujourd'hui et celui du XVI<sup>e</sup> siècle et, surtout, pour le prestige de Wen Zhengming.

L'îlot de l'ouest, juste en face de la *Salle aux Parfums lointains*, est dominé par un kiosque rectangulaire – c'est le *Xuexiang yunwei ting* (雪香雲蔚亭, *Kiosque des Neiges parfumées et des Nuages*)

340 Cf. *ibid.*, p. 7.

341 Ici je respecte la nomination du plan par Tong Jun (cf. fig. 88) ; d'après le *Brouillon*, le panneau qui porte l'inscription « *Quan geng* (勸耕, *Promouvoir le Labour*) » fut installé dans un autre kiosque, nommé depuis 1956 « *Liyi ting* (綠漪亭, *Kiosque des Rides vertes à la surface de l'eau*) » – cf. Équipe de la rédaction des *Annales du Zhuozhengyuan* (《拙政園志》編寫組), *op. cit.*, p. 37.

342 D'après le *Brouillon*, l'inscription « *Daishuang* (待霜, *Attente pour le Givre*) » fut faite en 1981. – Cf. *ibid.*, p. 32. Pourtant, dans « Introduction des jardins de Suzhou » éditée en 1956 par Chen Congzhou, ce kiosque est déjà appelé « Kiosque d'Attente pour le Givre » – cf. CHEN Congzhou (陳從周), « *Suzhou yuanlin gaishu* » (《蘇州園林概述》), « Introduction des jardins de Suzhou », *Yuanlin tancong* (《園林談叢》, *Essais sur le jardin*), Shanghai, Shanghai wenhua chubanshe (Éditions de culture de Shanghai), 1980, p. 23. Sans doute qu'il a été nommé « Kiosque d'Attente pour le Givre » avant la restauration en 1959-1960, et renommé « Kiosque de la Montagne du Nord » entre 1960 et 1981 ; et puis, le nom qu'il avait avant 1959 est repris.

*touffues*) (fig. 87, 88, 98 et 147).<sup>343</sup> Vers le sud-ouest s'étend une petite péninsule, où s'érige un kiosque hexagonal, le *Hefeng simian ting* (荷風四面亭, *Kiosque des Quatre Vents aux parfums des Lotus*) (fig. 88, 98, 100 et 148). Au sud-est et à l'ouest de la petite péninsule, il y a deux ponts en zigzags, qui conduisent respectivement au *Nan xuan* (南軒, *Pavillon méridional*) et à une grande péninsule – celle-ci est partagée par le Foyer (*Partie I*) et le Buyuan de Zhang Lüqian (*Partie II*) (fig. 95 et 100). Le *Pavillon méridional* est une salle longitudinalement disposée et il constitue sur le plan avec la *Salle aux Parfums lointains* un « L » qui entoure la terrasse (fig. 88 et 149). Dans les années 1930, le *Pavillon méridional* a été nommé « *Tingxiang shen chu* (聽香深處, *Lieu du Profond des Parfums à Écouter*) » et, depuis les années autour de 1960, il est renommé « *Yiyu xuan* (倚玉軒, *Pavillon à s'appuyer sur les Jades*) » (fig. 100), en référence au nom d'une scène du *Zhuozhengyuan initial*, laquelle devait partager la même situation avec le *Pavillon méridional* ou le « Pavillon à s'appuyer sur les Jades » d'aujourd'hui<sup>344</sup>.

Les galeries couvertes au sud du *Pavillon méridional* conduisent à la *Cour de pièce d'eau du Pavillon de la Limpidité et de la Floraison*, aujourd'hui la *Cour de la Petite pièce d'eau des Vaguelettes verdâtres* (fig. 84, 88 et 99). Cette cour se compose des pavillons qui entourent ou traversent la crique qui s'étend jusqu'au mur du nord de la Troisième Salle du Foyer : le *Songfeng shuige* (松風水閣, *Pavillon sur la pièce d'eau au Vent venant de la Pinatelle*), le *Qianghua ge* (清華閣, *Pavillon de la Limpidité et de la Floraison*), le *Yuexiang ting* (月香亭, *Kiosque aux Parfums sous la Lune*)<sup>345</sup>, ainsi qu'un pavillon et un pont couvert sans être dénommés particulièrement (fig. 150-153). Depuis les années 1960, toujours en référence aux noms des scènes du *Zhuozhengyuan initial*, le *Pavillon de la Limpidité et de la Floraison* est renommé « *Xiao canglang shuige* (小滄浪水閣, *Pavillon sur la Petite pièce d'eau des Vaguelettes verdâtres*) » ; le *Kiosque aux Parfums sous la Lune* est renommé « *Dezhen ting* (得真亭, *Kiosque de l'Acquisition de la Naïveté*) »<sup>346</sup> ; le salon sans nom à côté du *Pavillon de la Limpidité et de la Floraison* est nommé « *Zhi qing yi yuan* (志清意遠, *Les Goûts purs et les Intentions au lointain*) » ; le pont couvert est nommé « *Xiao Feibong* (小飛虹, *Petit Arc-en-ciel élevé*) » (fig. 99) – aucun pavillon parmi eux ne partage la même situation avec la scène du *Zhuozhengyuan initial* dont le nom n'est « prêté » à aucun de ceux-là.

Grâce au pont couvert le « Petit Arc-en-ciel élevé » qui divise la crique, du *Pavillon de la Limpidité et de la Floraison*, nous pouvons apercevoir au travers de ce pont couvert le spectacle autour du *Kiosque des Quatre Vents aux parfums des Lotus*, tout en jouissant de la Cour de pièce d'eau, le coin calme et reclus (fig. 154-156). Pour un jardin traditionnel de Suzhou, la division d'un espace étroit est souvent l'un des procédés les plus importants, formant une série d'espaces qui communiquent, afin de produire une vision d'agrandissement de l'espace entier en réalité très limité. Le pont couvert « Petit Arc-en-ciel élevé » en est une représentation

343 Les expressions « 雪香 neiges parfumées » et « 雲蔚 nuages touffus » sont des comparaisons : celle-ci représente les arbres touffus et celle-là les fleurs blanches d'abricotier *mei* (梅) lesquelles embaument.

344 Cf. *infra* p. 185.

345 Les trois premiers noms sont présentés dans le plan par Tong Jun (fig. 88) alors que le dernier est présenté dans le *Plan du Foyer de l'Association des compatriotes des Huit Bannières et des Provinces du Fengtian et du Zhili* (1901) (fig. 84).

346 D'après le *Brouillon*, ce kiosque fut détruit lors d'une attaque aérienne japonaise en 1937 et fut reconstruit et nommé « Kiosque de l'Acquisition de la Naïveté » en 1955. – Cf. Équipe de la rédaction des *Annales du Zhuozhengyuan* (« 拙政園志 編寫組 »), *op. cit.*, p. 177, 180.



typique.<sup>347</sup>

Après une petite promenade depuis le *Kiosque aux Parfums sous la Lune* (« Kiosque de l'Acquisition de la Naïveté » actuel) vers le nord, nous arrivons à la bouche de la crique, où se trouve un bâtiment en forme de *huafang* (畫舫, faux bateau) face au *Pavillon méridional* sur la rive opposée (fig. 88 et 99). Ce bâtiment magnifique, appelé *Chuan ting* (船廳, Salle en forme de Bateau) dans le *Plan du Foyer de l'Association des compatriotes des Huit Bannières et des Provinces du Fengtian et du Zhili* (1901) (fig. 84), se compose de trois parties : un kiosque rectangulaire à l'est (l'avant de la « superstructure » du bateau) et une maison à étage à l'ouest (l'arrière de la « superstructure » du bateau), ainsi qu'une maison basse au milieu qui les réunit ; l'ensemble de constructions s'érige sur une terrasse qui sert de « coque » du faux bateau (fig. 157-164). Depuis les années 1930 au plus tard, en profitant d'un autographe de Wen Zhengming « *Xiang zhou* (香洲, Îlot aux Parfums) », on prit juste le texte de cet autographe pour nom du faux bateau – l'autographe est reproduit sur un panneau accroché à l'intérieur du kiosque à l'est, l'avant de la « superstructure » du bateau<sup>348</sup> ; la maison à étage à l'ouest est particulièrement appelée « *Chengguan lou* (濠觀樓, Maison à étage de la Vision limpide) »<sup>349</sup>, et au dessus de la sortie de la maison à étage vers l'ouest, c'est-à-dire, à l'arrière de la « superstructure » du bateau, une inscription, « *Ye hang* » (野航, Navigation en campagne) (fig. 166 et 167), implique la nature de cet ensemble de constructions, c'est-à-dire un « bateau ».

À l'ouest du faux bateau, c'est une terrasse qui donne sur la pièce d'eau (fig. 100). La *Salle des Magnolias* est enfouie au sud de la terrasse avec sa cour close qui communique avec la *demeure* du Foyer (fig. 93). À l'ouest de la terrasse, une galerie couverte, le long du mur de l'ouest du jardin du Foyer, conduit tout droit vers le nord à la grande péninsule, qui se joint avec la rive du sud par un « isthme » et qui est partagée par le Foyer et le Buyuan (fig. 95). Au milieu de cette galerie couverte, il y a un kiosque, nommé « *Yong cui ting* (擁翠亭, Kiosque embrassant la Verdure) » (fig. 88). Quand le jardin du Foyer et le Buyuan de Zhang Lüqian (*Partie II*) étaient joints par le gouvernement de la Province du Jiangsu du régime fantoche pro-japonais (1938-1945), pour que les deux jardins communiquent facilement, on ouvrit une embrasure sur le mur à l'intérieur du kiosque et, à côté du Buyuan, une autre embrasure sur son mur de l'est qui était à 1 mètre du mur de l'ouest du jardin du Foyer (cette distance entre

---

347 D'après une peinture de l'*Album du Zhuozhengyuan* faite à la période de l'ère Tongzhi (1862-1875) par Wu Jun (吳儁), qui est insérée dans *Les jardins classiques de Suzhou* de Liu Dunzhen, ce pont n'était alors pas couvert (cf. fig. 81) ; pourtant dans le *Plan du Foyer de l'Association des compatriotes des Huit Bannières et des Provinces du Fengtian et du Zhili* (1901) (cf. fig. 83), c'était alors un pont couvert ressemblant à celui d'aujourd'hui. D'après le *Brouillon*, le pont était en bois et la galerie couverte sur le pont avait été détruite avant 1955, l'année où le pont en bois fut remplacé par un pont en pierre avec la galerie couverte au-dessus. – Cf. Équipe de la rédaction des *Annales du Zhuozhengyuan* (《拙政園志》編寫組), *op. cit.*, p. 180.

348 Cf. Équipe de la rédaction des *Annales du Zhuozhengyuan* (《拙政園志》編寫組), *op. cit.*, p. 38. Le *Brouillon* n'a pas précisé quand ce panneau accroché à l'intérieur de la salle en forme de bateau. D'après les sources d'images, le nom « *Xiang zhou* (香洲, Îlot aux Parfums) » n'apparaît pas sur le *Plan du Foyer de l'Association des compatriotes des Huit Bannières et des Provinces du Fengtian et du Zhili* (1901) (fig. 84) alors qu'il est présenté dans le plan ébauché dans les années 1930 par Tong Jun (fig. 88), il semble donc la salle en forme de bateau fut nommé « *Îlot aux Parfums* » dans les années 1930 au plus tard.

349 D'après une photo prise dans les années 1930 par Tong Jun, cette maison à étage a été renouvelée avec des changements des formes du mur du nord et des fenêtres (cf. fig. 164 et 165).

les deux murs servait de pare-feu) ; en 1952, pendant la restauration par le Comité de gestion des reliques culturelles de la préfecture du Jiangsu du Sud, la section nord du mur de l'ouest du jardin du Foyer – laquelle était au nord de la galerie couverte – fut démolie, alors que pour la section restante, l'espace entre les deux murs fut maçonné, les deux embrasures furent fusionnées et l'embrasure fut transformée en rond (fig. 168) – à ce moment-là, le kiosque avec l'embrasure est renommé « *Bie you dongtian* (别有洞天, *À trouver un tout autre Site enchanteur au travers de l'Embrasure*) » (fig. 95 et 100).<sup>350</sup>

La galerie couverte rectiligne se continue par une galerie couverte sinueuse nommée *Liuyin Lu qu* (柳蔭路曲, *Chemin Sinueux à l'Ombre des Saules*) (fig. 101 et 169), qui bifurque au pied d'une montagne artificielle en terre : à gauche, la galerie couverte conduit à une maison secondaire<sup>351</sup> d'où une galerie couverte ascendante (爬山廊, *galerie couverte montant la montagne*) part pour le premier étage du *Jian shan lou* (見山樓, *Maison à étage d'un Aperçu de la Montagne*) ; à droite, la galerie couverte conduit à un pont en zigzags allant au *Kiosque des Quatre Vents aux parfums des Lotus* et, puis, au rez-de-chaussée de la *Maison à étage d'un Aperçu de la Montagne* (fig. 101, 170-177) – à la période de la possession de l'Association des compatriotes des Huit Bannières et des Province du Fengtian et du Zhili, le rez-de-chaussée a été particulièrement appelé *Ouxiang xie* (藕香榭, *Belvédère aux Parfums des Racines de Lotus*) (fig. 86)<sup>352</sup>. Se joignant avec la grande péninsule par la galerie couverte ascendante et la galerie couverte allant à son rez-de-chaussée, la *Maison à étage d'un Aperçu de la Montagne* s'érige complètement dans la pièce d'eau et répond de loin au faux bateau, l'*Îlot aux Parfums* (fig. 163).

Au nord-est de la *Maison à étage d'un Aperçu de la Montagne*, un pont en zigzags conduit à la rive du nord (fig. 178).<sup>353</sup> En se promenant tout droit vers l'est, nous jouissons derrière les deux îlots d'un paysage rural (fig. 180), qui est très rare pour un jardin dans la ville de Suzhou. Au bout de l'allée, c'est un kiosque carré donnant sur la pièce d'eau, lequel est nommé depuis 1956 « *Liyi ting* (綠漪亭, *Kiosque des Rides vertes à la surface de l'eau*) » (fig. 95, 98 et 181).<sup>354</sup> Tournant à droite le long de la rive est de la pièce d'eau dans une galerie couverte, nous arrivons à un kiosque carré, le *Wu zhu youju* (梧竹幽居, *Ermitage reclus des Sterculiers et des*

350 Cf. Équipe de la rédaction des *Annales du Zhuozhengyuan* (《拙政園志》編寫組), *op. cit.*, p. 179.

351 Cette maison secondaire est représentée dans le plan fait dans les années 1930 par Tong Jun (cf. fig. 88) ; elle fut démolie en 1961 – cf. Équipe de la rédaction des *Annales du Zhuozhengyuan* (《拙政園志》編寫組), *op. cit.*, p. 182. Dans le plan de *Les jardins classiques de Suzhou* de Liu Dunzhen (cf. fig. 95 et 101), cette maison a disparu et la « galerie couverte montant la montagne » communique avec la galerie couverte sinueuse dans la partie de l'ouest (l'ancien Buyuan).

352 Cf. Équipe de la rédaction des *Annales du Zhuozhengyuan* (《拙政園志》編寫組), *op. cit.*, p. 40, 178.

353 D'après le *Plan de l'Association des compatriotes des Huit Bannières et des Provinces du Fengtian et du Zhili* (1901) (cf. fig. 86), un pont en zigzags se trouvant au nord-est de la *Maison à étage d'un Aperçu de la Montagne* joignait celle-ci et la rive du nord – selon le *Brouillon*, c'était un pont en bois et il se cassa en 1933 – c'est pourquoi le pont n'existe pas sur le plan ébauché avant la guerre sino-japonaise (1937-1945) par Tong Jun (cf. fig. 88) ; en 1941-1942, ce pont fut reconstruit, encore en bois ; en 1958, il fut remplacé par un pont en pierre, soit le pont actuel ; en outre, en 1946, on construisit un nouveau pont en bois au nord-ouest de la *Maison à étage d'un Aperçu de la Montagne* (cf. fig. 179), et il fut démolé en 1958 – cf. Équipe de la rédaction des *Annales du Zhuozhengyuan* (《拙政園志》編寫組), *op. cit.*, p. 178-180.

354 D'après le *Brouillon*, ce kiosque a été nommé « *Quan geng* (勸耕, *Promouvoir le Labour*) » alors qu'il n'a pas de nom sur le plan par Tong Jun (fig. 88). – Cf. *supra* note 341.

*Bambous*) (fig. 98 et 182-184). Le plan du kiosque se compose de deux zones carrées, un carré extérieur et un carré intérieur. D'après le *Brouillon*, à l'origine, ces deux carrés étaient respectivement entourés par des murs sur les quatre côtés et, il y avait sur les murs des côtés sud, ouest et nord, six grandes embrasures rondes ; en 1952, le Comité de gestion des reliques culturelles de la préfecture du Jiangsu du Sud démolit les murs extérieurs et ajouta sur le mur intérieur de l'est une grande embrasure ronde<sup>355</sup> – depuis, cela fait donc quatre grandes embrasures rondes qui constituent ensemble des images attractives (fig. 185).

Un pont en zigzags se situe au nord de l'*Ermitage reclus des Sterculiers et des Bambous* et conduit à l'îlot de l'est, qui communique avec l'îlot de l'ouest par un très petit pont (fig. 98). À l'est de ce kiosque, la galerie couverte rectiligne conduit vers le sud au *Yi hong ting* (倚虹亭, *Kiosque à s'Appuyer sur l'Arc-en-ciel*), qui donne sur le pont *Yi hong qiao* (倚虹橋, *Pont à s'Appuyer sur l'Arc-en-ciel*), dont les balustrades en pierre ont une apparence très ancienne (fig. 96, 136 et 186). Depuis la réunion du jardin du Foyer et du parc de l'est (*Sections n°III.a et n°III.b*) dans les années 1950, ce kiosque sert d'entrée à ce jardin (dit « le Milieu ») pour les visiteurs venant du nouveau parc.

Se promenant encore vers le sud le long de la galerie couverte rectiligne, nous entrons donc dans les cours rattachées à la Bibaceraie, qui communique avec l'espace principal du jardin par le chemin sur la montagne artificielle ou au travers de l'embrasure ronde sur le mur du nord-ouest (fig. 96 et 133).

À l'ouest de la Bibaceraie, c'est bien la Salle aux Parfums lointains (fig. 95), et nous arrivons enfin à la maison d'entrée.

## 2. La disposition du Buyuan (Jardin en tant que Rapiécage) avec la demeure

Comme une grande partie de la *demeure* du Buyuan a été rasée et la section subsistante est inaccessible au public, je n'ai pas pu vérifier ses détails sur place et, donc, ne peux connaître son agencement que par les deux plans dessinés en 1950-1960 : l'un est le *Plan de l'École primaire Hongze (l'ancienne demeure des Zhang), Rue Nord de l'Est* inséré dans l'*Atlas de référence des anciennes demeures de Suzhou* par Chen Congzhou (fig. 91) ; l'autre est le plan appelé « *Le rapport entre les demeures et le jardin* » inséré dans *Les jardins classiques de Suzhou* par Liu Dunzhen (fig. 92 et 94).<sup>356</sup>

Selon les plans, la *demeure* du Buyuan n'a guère de particularité par rapport aux *demeures* de type ordinaire de Suzhou. En dépit des deux ailes où se trouvent des maisons secondaires, toute la *demeure* se compose d'une seule *suite* de cours principale, le long de laquelle se trouvent du sud au nord les six bâtiments : Salle d'entrée (門廳), Salle du Palanquin (轎廳), Grande Salle (大廳) ainsi que les trois Maisons à étage (樓廳).

Au nord de la troisième Maison à étage, il y a une maison basse, qui communique par

---

355 Cf. Équipe de la rédaction des *Annales du Zhuozhengyuan* (《拙政園志》編寫組), *op. cit.*, p. 179. Pourtant, dans le plan par Tong Jun (cf. fig. 88), les murs extérieurs n'existent pas et le plan du kiosque n'est pas différent de celui d'aujourd'hui ; peut-être les murs extérieurs furent-ils ajoutés dans les années 1940.

356 La *demeure* du Buyuan est différemment circonscrite sur ces deux plans (cf. fig. 91 et 93) ; cette thèse respecte la circonscription marquée sur le plan dans *Les jardins classiques de Suzhou* de Liu Dunzhen.

deux de ses côtés aux deux galeries couvertes sinueuses conduisant respectivement aux deux côtés du pavillon principal du jardin, le *Salu yuanyang guan/Shiba mantuoluo hua guan* (卅六鴛鴦館/十八曼陀羅花館, *Salons en paire des Trente-six Canards mandarins et des Dix-huit Camélias*, dit en abrégé « 卅六鴛鴦館 *Salon des Trente-six Canards mandarins* ») (fig. 94 et 187-189). Divisé en deux salons sud et nord, cette grande salle est un *yuanyang ting* (鴛鴦廳, *salle de canards mandarins*, c.-à-d. « salle de salons en paire »<sup>357</sup>) – ceci veut dire un genre de salle comportant deux salons, dont le salon sud plein de soleil convient à la vie en hiver et au printemps et dont le salon nord ombragé convient à la vie en été et en automne<sup>358</sup>. La salle de salons en paire du Buyuan, donnant vers le nord sur la pièce d'eau, a son salon nord partiellement surélevé sur l'étang et nommé « *Salon des Trente-six Canards mandarins* » (fig. 190 et 191)<sup>359</sup>, d'où l'on pouvait – au temps de sa création – apercevoir les canards mandarins dans l'étang ; et son salon sud, le « *Salon des Dix-huit Camélias* » (fig. 192 et 193), d'où l'on peut voir les camélias dans la cour du sud (fig. 194).<sup>360</sup> Au-dessous du salon du sud, il y a une cave avec four servant au chauffage.<sup>361</sup> Sur les côtés est et ouest des salons, il y a deux couloirs droits qui communiquent avec les galeries couvertes sinueuses conduisant à la *demeure* (fig. 187) ; et aux quatre bouts de ces deux couloirs, il y a quatre petites chambres carrées, dites *er shi* (耳室, *chambres d'oreille*), qui servent comme chambres d'attente des domestiques (fig. 187 et 195).<sup>362</sup> Toutes les fenêtres de la salle sont vitrées avec ses petites vitres bleues et incolores (fig. 196 et 197).<sup>363</sup> Très rares en Chine entre les XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, les vitraux étaient alors symbole de luxe. Les propriétaires du Buyuan, Zhang Lüqian (張履謙, 1838-1915) et son fils Zhang Zidong (張紫東, 1881-1951) étaient passionnés de calligraphie et de musique vocale Kunqu (崑曲) – Zhang Zidong était lui-même chanteur et acteur amateur du Kunqu.<sup>364</sup> Ils ont invité Yu Zonghai (俞宗海,

357 Comme les *yuanyang* (鴛鴦, canards mandarins) apparaissent souvent par paire, dans le dialecte de Suzhou, le mot *yuanyang* veut dire *par paire, en paire*.

358 Cf. LIU Dunzhen (劉敦楨), *op. cit. supra* note 16, p. 30.

359 L'expression *yuanyang* (canards mandarins) dans ce nom propre ne touche pas le sens « pairement/en paire » ; « trente-six canards mandarins » est en référence à un conte qui raconte que Huo Guang (霍光, ? - 68 av. J.-C., homme d'État à l'époque de la dynastie Han de l'Ouest) a élevé trente-six canards mandarins dans l'étang de son jardin ; à l'exemple de Huo Guang, le propriétaire du Buyuan l'a fait aussi, d'où vient ce nom. – Cf. Équipe de la rédaction des *Annales du Zhuozhengyuan* (《拙政園志》編寫組), *op. cit.*, p. 26.

360 D'après le *Brouillon*, Zhang Lüqian, créateur du Buyuan, a planté dix-huit camélias dans la cour au sud de ce salon. – Cf. *ibid.*, p. 26. Selon le plan du Zhuozhengyuan ébauché dans les années 1958-1964 dans *Les jardins classiques de Suzhou* de Liu Dunzhen, il n'en restait alors que douze (cf. fig. 102) – et actuellement, que cinq (cf. fig. 194).

361 D'après le *Brouillon*, cette cave fut maçonnée pendant une réparation en 1976. – Cf. Équipe de la rédaction des *Annales du Zhuozhengyuan* (《拙政園志》編寫組), *op. cit.*, p. 183-184.

362 Cf. CHEN Congzhou (陳從周), *op. cit. supra* note 342, p. 17-40 ; LIU Dunzhen (劉敦楨), *op. cit. supra* note 16, p. 56 ; Équipe de la rédaction des *Annales du Zhuozhengyuan* (《拙政園志》編寫組), *op. cit.*, p. 96.

363 D'après le *Brouillon*, les vitraux étaient partiellement détruits avant la restauration de 1958, au cours de laquelle les vitraux qui manquaient furent complétés. – Cf. *ibid.*, p. 181.

364 Cf. ZHANG Xiuyun (張岫雲), « **Zidong yisheng re'ai Kunqu – jinian zufu Zidong gong dansheng yibai ershiwu zhounian** » (《紫東一生熱愛崑曲——紀念祖父紫東公誕生一百二十五週年》), « Zidong se passionne tout au long de sa vie pour le Kunqu – à la mémoire du cent vingt-cinquième anniversaire de mon grand-père Vénérable Monsieur Zidong »,

1847-1930)<sup>365</sup> à habiter dans le Buyuan, à estimer les œuvres de calligraphie collectionnées par eux et à leur enseigner l'art du chant de Kunqu. Le *Salon des Trente-six Canards mandarins* était bien le lieu où se tenaient souvent les concerts du Kunqu.<sup>366</sup>

À l'est de cette salle somptueuse, il y a une montagne artificielle en terre, dominée par un kiosque hexagonal, le *Yi liang ting* (宜兩亭, *Kiosque convenant à Deux familles*) (fig. 102, 198 et 199). Une galerie couverte sinueuse passe au pied de la montagne artificielle et, puis, conduit le long de la pièce d'eau jusqu'à l'extrémité nord de celle-ci (fig. 199 et 200), où se trouve un pavillon nommé « *Daoying lou* (倒影樓, *Maison à étage du Reflet*) » (fig. 200-203) ; étant décorée sur les murs des reproductions lapidaires, telles que celle du portrait de Shen Zhou (沈周, 1427-1523)<sup>367</sup> (fig. 204-1) avec celle de l'autographe d'*Une petite biographie inscrite sur le portrait de Monsieur Shen les Champs de Pierres* (《沈石田先生小像傳》) de Chen Yuansu (陳元素, XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècle) (fig. 204-3), celle du portrait du Wen Zhengming par Zhou Tianqiu (周天球, 1514-1595) (fig. 204-2) avec celle de l'autographe de *Biographie de Monsieur Wen* (《文先生傳》) de Wang Shizhen (王世貞, 1526-1590) (fig. 204-4) et celle de l'autographe de *Récit du Zhuozhengyuan de Monsieur Wang* (《王氏拙政園記》) de Wen Zhengming (fig. 204-5), sa salle du rez-de-chaussée est particulièrement désignée par le nom de « *Bai Wen yi Shen zhi zhai* (拜文揖沈之齋, *Bureau à rendre hommage à Wen et à Shen*) » pour que le Buyuan soit moralement joint au *Zhuozhengyuan initial* et au prestige de ces deux figures de lettrés de Suzhou ; et, il y a suivant les reproductions lapidaires une inscription lapidaire commémorative, *Récit du Buyuan* (《補園記》), rédigé par Zhang Lùqian et tracé par Yu Zonghai (fig. 204-6). La pièce d'eau du Buyuan communique avec celle du jardin du Foyer au-dessous de la galerie couverte sinueuse près de l'extrémité nord de celle-ci (fig. 205).

Au sud-ouest de la Maison à étage du Reflet, il y a une assez grande montagne artificielle, dominée par un pavillon octogonal, le *Fucui ge* (浮翠閣, *Maison à étage Flottant sur la Verdure*) (fig. 103 et 206). Cette montagne artificielle est coupée par un « détroit » (fig. 207). Un kiosque rond, le *Li ting* (笠亭, *Kiosque du Chapeau en bambou tressé*) domine la section au sud-est du

---

JIN Nianman (金年滿), éd., ZHANG Ruiyun (張瑞雲), éd., *Suzhou Kunju chuanxisuo jinian ji* (《蘇州崑劇傳習所紀念集》), *Recueil à la mémoire de l'École du théâtre au Kunqu de Suzhou*, Suzhou, Suzhou Kunju chuanxisuo, etc., 2006, p. 21-28.

Le Kunqu (崑曲), datant du milieu du XVI<sup>e</sup> siècle à Taicang (relevant alors du District de Kunshan, Préfecture de Suzhou), est un genre de chant poétique qui utilise les principes prosodiques du chinois. Il représente le goût du lettré et, d'autre part, le genre théâtral qui s'est développé avec le chant de Kunqu (souvent dit « 崑劇Kunju » et improprement traduit en français « opéra de Kunshan ») est plus proche du goût populaire. Dans le monde francophone, peu de chercheurs ont abordé ce sujet ; néanmoins, Robert Darrobers y a consacré un article utile, qui est inséré dans le catalogue associé à l'exposition au sujet du jardin du lettré organisée par le musée départemental Albert-Kahn en 2004 – cf. Darrobers, Robert, « Du poème à la pièce : Popéra de Kunshan (Kunqu) ou le théâtre lettré », *Le jardin du lettré : synthèse des arts en Chine*, cat. expo., (Boulogne-Billancourt, Musée Albert-Kahn, 2004), Hauts-de-Seine, Besançon, Les Éditions de l'imprimeur, 2004, p. 81-95.

365 Yu Zonghai (俞宗海, 1847-1930), c.-à-d. 俞粟廬 Yu Sulu, à l'origine officier de l'armée de la dynastie Qing, fut calligraphe renommé et chanteur du Kunqu, étant appelé « *Jiangnan qusheng* » (江南曲聖, *Maître éminent du Kunqu au Jiangnan*). – Cf. WU Mei (吳梅), « *Yu Zonghai jiazhuàn* » (《俞宗海家傳》), « Biographie de Yu Zonghai », Yu Zhenfei (俞振飛), *Sulu qupu xia* (《粟廬曲譜下》), *Notations musicales Sulu, Tome second*, Hongkong, The Commercial Press (HK), 1953, p. 241-244.

366 Cf. Équipe de la rédaction des *Annales du Zhuozhengyuan* (《拙政園志》編寫組), *op. cit.*, p. 169, 170.

367 Shen Zhou, cf. *supra* note 41.

détroit tandis qu'un kiosque en éventail, le *Yu shui tong zuo xuan* (與誰同坐軒, *Behédère* « *Avec qui je m'assois ?* ») donne sur la pièce d'eau vers le sud-est (fig. 201 et 208). Le nom du kiosque en éventail vient des vers d'une pièce de *ci* (詞, poème en vers inégaux)<sup>368</sup> de Su Shi<sup>369</sup>, de laquelle la versification est la formelle « *Dian jiangchun* » (【點絳脣】 , « *À roussir les lèvres vermeilles* ») :

« Avec qui je m'assois ?

« La lune, le vent, ainsi que moi. »

與誰同坐？明月清風我。<sup>370</sup>

Au sud-ouest de la grande montagne artificielle, se trouve le *Liu ting ge* (留聽閣, *Pavillon* « *Laisser en Écoutant* ») (fig. 209 et 210), ayant, à l'intérieur, des cloisons finement sculptées sur bois *nanmu* (楠木, *phoebe nanmu*) (fig. 211). Le nom du pavillon est en référence à une vers du poème *Su Luo shi ting jihuai Cui Yong Cui Gun* (《宿駱氏亭寄懷崔雍崔哀》, *À expédier mon affection à Cui Yong et à Cui Gun en séjournant dans le jardin des Luo*) par Li Shangyin (李商隱, 812 ou 813 - vers 858) : « On laisse les lotus flétris en écoutant les bruits de la pluie. » (« 留得枯荷聽雨聲。 »)<sup>371</sup>

Au sud du *Pavillon* « *Laisser en Écoutant* », une terrasse donnant sur la pièce d'eau conduit au *Salon des Trente-six Canards mandarins* par un pont en zigzags (fig. 104). À l'ouest du pont, la pièce d'eau devient étroite et s'étend jusqu'à l'extrémité sud du jardin (fig. 104). Là, se trouve un kiosque, le *Taying ting* (塔影亭, *Kiosque de la Silhouette d'une Pagode*), dont les fenêtres ont des treillis décoratifs (fig. 212). Le regardant depuis le *Pavillon* « *Laisser en Écoutant* » vers le sud, on trouve que ce kiosque avec son reflet dans l'eau ressemble à la silhouette d'une pagode (fig. 213), d'où vient son nom.

368 Le *ci* (詞), type de poème constitué de vers de longueur inégale d'origine de *quzi ci* (曲子辭, *paroles à morceau de mélodie*), connaît son âge d'or entre le XI<sup>e</sup> siècle et le XII<sup>e</sup> siècle – à voir dans la présentation de *Aperçus de civilisation chinoise* : « Ce type de poème est parfois appelé irrégulier par ce qu'il est constitué de vers de longueur inégale, bien que comme le poème régulier il soit soumis à de nombreuses contraintes formelles de versifications, de contrepoint et de structures parallèles ». – Cf. Instituts Ricci et Desclée de Brouwer, éd., *Aperçus de civilisation chinoise*, Paris, Association Ricci-Desclée de Brouwer, 2003, p. 305-306. Généralement, le titre d'une forme de versification, dit « *diaoming* » (調名, *titre de mélodie*) ou *cipai* (詞牌, *pièce de dominos de ci*, appellation populaire moderne), ne touche pas le sujet des pièces qui y sont soumises.

369 Su Shi (蘇軾, 1037-1101), *xing* (patronyme) Su (蘇), *ming* (premier prénom) Shi (軾), *zi* (deuxième prénom) Zizhan (子瞻), *hao* (auto-appellation) Dongpo (東坡, *Versant est*), dit souvent « Su Dongpo » (蘇東坡), homme politique important et grand lettré pour la littérature et la calligraphie à l'époque de la dynastie Song du Nord (960-1127). – Cf. Toktoghan (脫脫), etc., éd., *Song shi* (《宋史》, *Livre d'histoire de la dynastie Song*), confronté et ponctué par le bureau de rédaction de Chung Hwa Book Company, Beijing (Pékin), Chung Hwa Book Company, 1977, (édition originale : Shanghai, The Commercial Press, 1934, dit 百衲本, etc.), p. 10801-10819 (Vol. CCCXXXVIII).

370 SU Shi (蘇軾), *Dongpo yuefu jian* (《東坡樂府箋》, *Poèmes à chanter de Dongpo*), compilé et annoté par ZHU Xiaozang (朱孝臧), Taipei, photocopié par Hua-cheng shu-chü (華正書局), 1985, (édition originale : Shanghai, The Commercial Press, 1936), p. 369.

371 LI Shangyin (李商隱), *Li Yishan shiji* (《李義山詩集》, *Recueil de poèmes de Li Yishan*), in *Wenyuange Siku quanshu 1082 ce* (《文淵閣〈四庫全書〉1082冊》, *La Bibliothèque complète aux quatre divisions, édition du Pavillon Wenyuange, tome 1082*), Taipei, photocopié par The Commercial Press (Taiwan), 1986, (édition originale : Pékin, Siku quanshu guan 四庫全書館, 1773-1787), p. 9.

Le *Kiosque de la Silhouette d'une Pagode* jalonne la fin du tour du jardin, et la galerie couverte à l'est conduit vers le sud à la *demeure*. À partir des années 1950, où la *demeure* fut complètement séparée du jardin, la porte au sud de la galerie couverte fut maçonnée et donc, coupée par un grand mur, la section du sud cette galerie semble superflue (fig. 214).

### 3. Du « *Jardin mandchou* » à la vitrine de la « *culture nationale* »

En novembre 1911, répondant à la révolte militaire antimandchoue à Wuchang (Hubei), la Province du Jiangsu se détacha de l'Empire Qing des Manchous ; les privilèges des membres des Huit Bannières furent abolis. Le Foyer enleva donc « *Huit Bannières* » de son nom et devint « Foyer de l'Association des compatriotes des Provinces du Fengtian et du Zhili ». <sup>372</sup>

Pour le Foyer, une crise financière suivit la chute de la dynastie Qing. Le jardin du Foyer devint ouvert aux visiteurs payants ; et pourtant, ce revenu ne suffisait pas à l'entretien du jardin. À cause de défauts de structure, presque tous les pavillons dans les jardins de Suzhou étaient d'une grande fragilité ; pour les entretenir, il faut les surveiller en permanence et les réparer très fréquemment <sup>373</sup> – sinon, on risque de voir leur destruction et même, leur effondrement définitif dans une quinzaine ou une vingtaine d'années. Jusqu'à la veille de la guerre sino-japonaise (1937-1945), à cause du manque d'entretien, le jardin du Foyer subissait une détérioration incessante. L'accident le plus grave eut lieu le 15 juillet 1930 à 15h : la galerie couverte le *Chemin sinueux à l'Ombre des Saules* s'effondra brusquement, et deux visiteurs furent blessés ; le jardin fut fermé au public mais, sans restauration, rouvrit en 1933 avec ses pavillons et galeries simplement soutenus par des bois grossiers en désordre servant de « contreforts ». <sup>374</sup>

L'architecte Tong Jun, initiateur des recherches sur le jardin du Jiangnan, écrivit dans son article en anglais « *Chinese Gardens, especially in Jiangsu and Zhejiang* » (publié dans le périodique *T'ien Hsia Monthly*, octobre 1936) : « Le *Zhuozhengyuan* n'a pas été molesté par les Taiping, mais n'a jamais été radicalement réparé. Aujourd'hui, la plupart des bâtiments sont en danger d'effondrement, et ont un besoin urgent de restauration. » (« *Zhuo Zheng Yuan was unmolested by the Taipings, but was never thoroughly repaired. Today most of the buildings are in danger of*

---

372 Cf. Équipe de la rédaction des *Annales du Zhuozhengyuan* (《拙政園志》編寫組), *op. cit.*, p. 7.

373 Par exemple, d'après le *Brouillon*, le pavillon principal du *Zhuozhengyuan*, la Salle aux Parfums lointains a connu des « réparations radicales » (« 大修 ») de novembre 1963 à mai 1964 ; juste seize ans après, c.-à-d. fin avril 1980, les chevrons de sa toiture furent trouvés largement pourris – avec la baisse des deux *qiangjiao* (戢角, coins d'avant-toit) ressemblant à des ailes élevées, ce pavillon était dangereux pour les visiteurs ; des réparations furent donc effectuées cette année-là. – Cf. Équipe de la rédaction des *Annales du Zhuozhengyuan* (《拙政園志》編寫組), *op. cit.*, p. 182, 184. En novembre 1997, lors de ma troisième visite au *Zhuozhengyuan*, la Salle aux Parfums lointains était complètement enfouie sous un échafaudage – il paraît que ce beau pavillon était en cours de réparations radicales, dix-sept ans après les réparations de 1980. En fait, depuis que le *Zhuozhengyuan* fut pris en main par la République populaire et fut traité en « relique culturelle nationale », il est toujours soigneusement entretenu et, même pendant la Révolution culturelle (1966-1976), il n'a guère connu de destruction artificielle – dans les années 1970, il était souvent utilisé comme vitrine de la culture nationale, notamment pour recevoir les visiteurs étrangers. Néanmoins, la fragilité des structures des pavillons est l'une des particularités des constructions du jardin du Jiangnan, les « réparations radicales » (surtout les remplacements des matériaux) fréquentes sont inévitables.

374 Cf. *ibid.*, p. 177.

*collapse, and are in urgent need of restoration.* »<sup>375</sup>)

Liu Dunzhen, qui a été à Suzhou en 1936 pour une investigation sur les monuments historiques, a laissé une évaluation négative pour le Zhuozhengyuan (le jardin du Foyer, ne comprenant pas le Buyuan) et le Yiyuan (怡園, *Jardin de la Gaîté*) (fig. 3 et 216) : « ces deux jardins ont des dispositions ordinaires, sans aucune caractéristique qui mérite mention. » (« 佈局平凡, 無特殊之點可供紀述 »<sup>376</sup>) Liu Dunzhen ne s'intéressait alors qu'aux patrimoines architecturaux, notamment aux structures architecturales (charpente ou briquetage) de l'époque Song du Sud (1127-1279) qui subsistaient alors à Suzhou, et, même à l'égard des jardins, il tenait compte plutôt des éléments architecturaux que d'autres éléments. Par rapport à d'autres jardins de Suzhou qui se caractérisent souvent par le langage architectural (notamment la division de l'espace par des éléments architecturaux serrés), tels que le Liuyuan (留園, *Jardin Subsistant*) (fig. 3, 217 et 218) ou le Wangshiyuan (網師園, *Jardin du Maître du Filet*) (fig. 3 et 219), le Zhuozhengyuan et le Yiyuan se caractérisent plutôt par le goût du *shanshui* (山水, *montagnes et eaux*) et ont leurs espaces relativement continus par leurs pièces d'eau s'étendant sur toutes leurs parties principales (fig. 215 et 216)<sup>377</sup>, et dans le Zhuozhengyuan d'alors, il n'existait que des bâtiments délabrés, non seulement en danger d'effondrement, mais encore trop « récents » ... Donc, d'après lui, ces deux jardins n'avaient « aucune caractéristique qui mérite mention » – ce ne fut que dans les années 1950 qu'il reconnut la valeur autonome du jardin et qu'il s'engagea dans des recherches sur les « jardins classiques de Suzhou ».<sup>378</sup>

---

375 Tong, Jun, *op. cit. supra* note 213, p. 54. D'après la note de l'éditeur, les noms propres ont été translittérés à nouveau en système *pinyin* quand cet article fut inséré dans le *Recueil de Tong Jun*. – Cf. *ibid.*, p. 35.

376 LIU Dunzhen (劉敦楨), « **Suzhou gu jianzhu diaocha ji** » (〈蘇州古建築調查記〉), « Enquêtes sur les bâtiments anciens de Suzhou », in LIU Dunzhen, *Liu Dunzhen quanji* (《劉敦楨全集》), (*Œuvres complètes de Liu Dunzhen*), Beijing (Pékin), Zhongguo jianzhu gongye chubanshe (China Architecture and Building Press), 2007, vol. III, p. 1.

377 Certes la Cour de la pièce d'eau du Zhuozhengyuan est un bel exemple de la division d'espace ; cependant, une apparence délabrée des pavillons qui entourent cette Cour affaiblirait forcément son attraction.

378 Craig Clunas évoque dans son ouvrage *Fruitful Sites : Garden Culture in Ming Dynasty China* l'attitude indifférente à l'égard du Zhuozhengyuan et du Yiyuan de Liu Dunzhen manifestée dans son « Enquête sur les bâtiments anciens de Suzhou ». Il indique que cette attitude était en contraste avec celle de certains voyageurs occidentaux : parmi ceux-ci, F. R. Nance a donné à Suzhou l'appellation de « *garden city* » en 1936. Craig Clunas connaît aussi le changement intéressant chez Liu Dunzhen dans les années 1950. Pourtant, il attribue le changement d'attitude de Liu Dunzhen à un sentiment nationaliste et au changement du « contexte politique » après l'établissement de la République populaire en 1949 : « *Surely the conflict is not an accident, but rather a reflection on Liu's refusal to accept the Western tourist appropriation of China's cultural heritage into a form fitting its own particular needs. [...] He is not ignorant of the enthusiasm with which writers like Nance and Graham embrace the gardens of Suzhou as a synecdoche for 'Chinese culture' or 'China' as a whole. He simply rejects the ordering of cultural priorities it implies. The fact that after 1949 Liu was to be one of the most prominent scholars working on the history restoration and architecture of garden sites in Suzhou is therefore quite easily explicable by the changing political context, in which the physical removal of Western systems of ordering and categorization allows gardens to be absorbed without conflict into the wider notion of a 'national heritage'.* » – Cf. Clunas, Craig, *op. cit. supra* note 39, p. 204-205.

Mais, ce n'est qu'une conjecture. En revanche, Liu Dunzhen écrivit dans le même article que ses collègues de la *Société pour les recherches sur l'architecture chinoise* lui avaient proposé de « commencer [son enquête] par les bâtiments de jardins » (« 從園林建築入手 ») – cela révèle qu'alors, les jardins caractérisaient Suzhou aux yeux des membres de la *Société* comme aux yeux de certains Occidentaux contemporains. Ce qui est plus étonnant, c'est que Craig Clunas néglige que Liu Dunzhen dans le même



La guerre sino-japonaise aggrava la détérioration du jardin du Foyer. À cause des attaques aériennes japonaises, beaucoup de pavillons – y compris la *Salle aux Parfums lointains*, la *Maison à étage d'un Aperçu de la Montagne*, etc. – furent endommagés ; le *Kiosque aux Parfums sous la Lune* et le *Pavillon méridional* furent complètement détruits.<sup>379</sup> Pendant l'occupation japonaise, le jardin du Foyer ainsi que le Buyuan furent loués au régime fantoche pro-japonais pour servir

---

article, tout en manifestant son indifférence envers le Zhuozhengyuan et le Yiyuan, a admiré le Wangyuan (汪園, c.-à-d. le Huanxiu shanzhuang 環秀山莊, *Villa montagnarde entourée par les Fleurs*, qui se caractérise par sa rocaille bien architecturée, voir *infra* p. 287) et le Yanjia huayuan (嚴家花園, *Jardin des Yan*) à Mudu (木瀆, bourg relevant de Suzhou) qui, d'après Liu Dunzhen, se caractérisait par la magnifique disposition de ses bâtiments. – Cf. LIU Dunzhen (劉敦楨), *op. cit. supra* note 376, p. 1. Évidemment, l'attitude indifférente envers le Zhuozhengyuan et le Yiyuan chez Liu Dunzhen ne résultait que de son intérêt personnel qui alors se centrait plutôt sur l'architecture. De plus, cette indifférence n'était pas dirigée contre tous les jardins de Suzhou mais uniquement le Zhuozhengyuan et le Yiyuan. Il ne s'agit pas du tout de ce que Craig Clunas suppose (« refus d'accepter l'appropriation touristique occidentale du patrimoine culturel de la Chine ... », etc.) Cette négligence est inexplicable si ce ne n'est pas une négligence sélective, car tous ces points de l'« Enquête sur les bâtiments anciens de Suzhou » évoqués ci-dessus sont présentés dans un même passage.

Avec une telle négligence, Craig Clunas en tire une conclusion audacieuse : « les jardins de Suzhou » restaient un « objet contesté à cette période par les milieux savants de Chine » ; et il paraît (je suis obligé d'employer cette expression à cause de son expression ambiguë) qu'il veut révéler que cet « objet » provient plutôt d'un enthousiasme chez certains voyageurs occidentaux que de l'intérieur des Chinois eux-mêmes (cf. *ibid.* p. 203). Cependant, Suzhou a été renommé pour ses jardins dans les milieux des lettrés du Jiangnan beaucoup plus tôt que chez les touristes occidentaux. Par exemple, l'écrivain japonais Senjin Oka (岡 千仞, 1833-1914), qui voyagea en Chine en 1884-1885, a enregistré dans son *Journal de voyage* ses visites impressionnantes des jardins de Suzhou guidées par les amis lettrés locaux ; les jardins qu'il visita sont :

- Le Quoyuan (蘧園, c.-à-d. le Wangshiyuan, *Jardin du Maître du Filet*) de Li Hongyi (李鴻裔),
- Le Liuyuan (*Jardin Subsistant*) de Sheng Kang (盛康)
- Le Yiyuan (*Jardin de la Gaîté*) de Gu Wenbin (顧文彬)

– ainsi que le Canglang ting (*Kiosque des Vaguelettes verdâtres*) et le Shizilin (獅子林, *Bosquet de Lions*), alors les deux jardins publics. D'après Oka Senjin, ces visites ont été recommandées par des lettrés d'élite locaux, et ont constitué le programme le plus important pendant ses séjours à Suzhou. – Cf. OKA Senjin (岡 千仞), *Guanguang jiyou* (《觀光紀遊》, *Journal de voyage*) in WANG Xiqi (王錫祺), comp., *Xiao fanghu zhai yudi congchao* (《小方壺齋輿地叢鈔》, *Collection d'ouvrages géographiques de Xiao fanghu zhai*), Shanghai, Shanghai Zhuyi tang 上海著易堂, Nanqinghe Wang shi 南清河王氏, 1891, étui 5, livre 4, feuilles 171-172. Évidemment, aux yeux des lettrés de Suzhou d'alors, leurs jardins constituaient un « objet » dont ils étaient fiers et qu'ils voulaient faire connaître à des amis étrangers. Si les Occidentaux n'ont connu cet « objet » qu'à partir des années 1920-1930, c'est que la plupart des jardins de Suzhou, en tant que résidences privées discrètes, n'étaient accessibles que pour les amis des propriétaires et que les relations personnelles entre les propriétaires des jardins (membres d'élite locaux) et les Occidentaux ne se sont développées qu'à partir des années 1920.

Ignorant ce contexte, Craig Clunas s'y est trop étendu pour défendre sa position théorique. Si les « jardins de Suzhou » sont encore un « objet contesté », ceci n'était pas contesté « de l'intérieur des milieux savants de Chine » dans les années 1930 mais est contesté par Craig Clunas lui-même, qui essaie d'approcher de sa critique sur un « *ahistorical framework* » (cadre non historique) dans les recherches sur les jardins de Suzhou. – Cf. Clunas, Craig, *op. cit. supra* note 39, p. 205. En principe, je suis d'accord avec cette « position théorique », mais un tel raisonnement à travers la négligence sélective et des conjectures est inacceptable – c'est une façon autant « *ahistorical* ».

379 Cf. Équipe de la rédaction des *Annales du Zhuozhengyuan* (《拙政園志》編寫組), *op. cit.*, p. 177.

de siège au gouvernement de la Province du Jiangsu, et le jardin du Foyer fut un peu réparé en 1939-1940 et le Pavillon méridional fut reconstruit<sup>380</sup> – les dernières réparations avaient été exécutées en 1887, un demi-siècle avant<sup>381</sup> ; en 1943-1944, le Buyuan ainsi que les *demeures* furent aussi un peu réparés<sup>382</sup>. Néanmoins, toutes ces réparations n'étaient pas forcément des restaurations dans le but de la protection du patrimoine ou des « reliques culturelles ». Le *Récit des réparations du Zhuozhengyuan* (《重修拙政園記》) rédigé après les réparations de 1939-1940, déclarait que ces réparations avaient « complètement respecté les états originaux, sans nulle modification subjective » (« 一一循舊，不稍參己意增減 »<sup>383</sup>) ; et pourtant, puisqu'il n'y avait pas du tout de dessins qui représentaient les détails des « états originaux » de ces pavillons-là, et guère d'images photographiques à ce sujet, c'était impossible de respecter les « états originaux » aux normes strictes dans la restauration architecturale. En outre, l'ensemble du Foyer et du Buyuan (y compris les *demeures*) étaient utilisés comme siège du gouvernement provincial, et des ouvrages modernes y avaient été installés. Quelques maisons modernes, qui servaient à la bibliothèque, ont été construites dans la Bibaceraie en prenant la place du Pavillon à écouter la Pluie qui s'était effondré ; voire même, le gouverneur Chen Qun (陳羣) a installé dans le Buyuan des maisons de style japonais avec un abri antiaérien pour recevoir les généraux japonais ...<sup>384</sup>

Loués au Collège national de l'éducation sociale après la guerre sino-japonaise, le Foyer et le Buyuan ont connu de nouvelles réparations répondant aux besoins scolaires : plusieurs pavillons, tels que le *Pavillon sur la pièce d'eau au Vent venant de la Pinatelle* et l'*Ermitage reclus des Sterculiers et des Bambous*, etc., étaient transformés en salles de cours de piano, où des fenêtres et des portes vitrées ont été installées.<sup>385</sup>

En bref, même si la valeur patrimoniale des jardins n'était pas ignorée par les Chinois, en tant que conception, à partir des années 1930 au plus tard, en revanche, dans la pratique, la restauration du jardin du Foyer et du Buyuan dans le but de la protection des patrimoines historiques n'a pas été effectuée jusqu'à 1952, un an après l'année où le Comité de gestion des reliques culturelles de la préfecture du Jiangsu du Sud reçut ces deux jardins. Depuis lors, ils sont traités comme un seul jardin nommé le « Zhuozhengyuan », qui a été minutieusement restauré (les restaurations les plus importantes furent effectuées en 1952, en 1955 et en 1959-1960)<sup>386</sup> et est toujours entretenu avec soin, sauf quelques dommages artificiels pas trop graves pendant le mouvement du « Grand Bond en avant » en 1958 et le bouleversement au début de la Révolution culturelle (1966-1976)<sup>387</sup>. Par rapport à beaucoup d'autres patrimoines architecturaux qui ont été dédaignés ou voire même rasés, le Zhuozhengyuan était extrêmement privilégié : dans la Chine maoïste des années 1970 monotones, comme la Grande

---

380 Cf. *ibid.*, p. 177-178.

381 Cf. *ibid.* p. 6.

382 Cf. *ibid.* p. 178.

383 *Ibid.*

384 Cf. *ibid.*

385 Cf. *ibid.*, p. 178

386 Cf. *ibid.*, p. 179-181.

387 Cf. *ibid.*, p. 181, 183.

Muraille et la Cité interdite, il servait de vitrine brillante de la « culture nationale » (民族文化) chinoise, et il était soigneusement entretenu pour recevoir les hôtes distingués étrangers<sup>388</sup>. En 1972, le réalisateur italien Michelangelo Antonioni, alors traité par les autorités chinoises en « ami international », visita la Chine et tourna le célèbre documentaire *Chung-Kuo – Cina* qui a postérieurement indigné les autorités chinoises. Pendant son voyage étroitement accompagné et surveillé en Chine, les autorités chinoises ont organisé pour lui les visites de sites patrimoniaux, dont le Zhuozhengyuan de Suzhou. S'intéressant plutôt aux Chinois contemporains qu'à la Chine ancienne, Antonioni semblait ne pas y avoir prêté attention ; toutefois, il l'a quand même filmée avec sa caméra 35mm. Cette série de plans dans *Chung-Kuo – Cina* est peut-être le seul document cinématographique au sujet du Zhuozhengyuan pendant la Révolution culturelle (fig. 220-223).

Le Zhuozhengyuan devient « relique culturelle nationale ». S'il existe aujourd'hui un Zhuozhengyuan tellement propre et ne risquant plus d'être délabré, il faut l'attribuer à un entretien minutieux assuré par la République populaire, surtout financièrement. C'est un site touristique indispensable à Suzhou mais, comme d'autres jardins locaux, une exploitation touristique excessive porte atteinte à son âme bien que son corps ne subisse aucun délabrement : des flots humains tumultueux (fig. 224 et 225) coulent sous la direction des guides qui racontent des histoires fantastiques récemment créées ; presque tous les guides répètent la même chose en même temps, mais tous les deux ou trois ans, ils renouvellent à l'unisson leurs absurdités comme s'il y avait derrière eux un grand écrivain de fiction qui les orchestre ... ; et quant aux visiteurs, ils semblent fatigués, indolents, dans l'ignorance (fig. 226), ou grommèlent que le jardin ne vaut pas leurs paiements ..., et peu d'entre eux a l'air content.

Si la menace touristique est un phénomène récent et qu'il ne serait pas trop difficile de la dissiper par une meilleure gestion, les modifications physiques des pavillons et les actions ayant défigurés l'esprit d'espace du jardin entier remontent aux restaurations des années 1950 et il semble à peu près impossible de redresser ces erreurs.

Lors des restaurations des années 1950, beaucoup de pavillons des jardins de Suzhou ont été physiquement modifiés, à dessein ou par mégarde. J'ai indiqué la différence sur *l'Îlot aux Parfums* entre les années 1930 et après les restaurations des années 1950<sup>389</sup> (fig. 164 et 165). D'autres modifications peuvent aussi être constatées dans le Zhuozhengyuan (notamment l'ancien jardin du Foyer) et, en fait, nous pouvons trouver partout de telles modifications dans les autres jardins de Suzhou qui ont été largement restaurés dans les années 1950. Il faut indiquer qu'avant ces restaurations, aucun relevé architectural scientifique n'a été effectué sur aucun pavillon dans les jardins de Suzhou ; d'ailleurs, très peu d'images photographiques qui pourraient témoigner de l'état original des pavillons ont été trouvées jusqu'alors – les photos des jardins du Jiangnan prises dans les années 1930 par Tong Jun n'ont été publiées avec son *Notice des jardins du Jiangnan* qu'en 1963, tandis que les photos prises par les Occidentaux dans les années 1920-1930 (dont le nombre est assez limité) étaient dans l'ensemble ignorées par les

---

388 Cf. *ibid.*, p. 183, 184.

389 Cf. *supra* note 349.

Chinois.<sup>390</sup> Ces restaurations ont donc été effectuées d'une façon traditionnelle : les gens d'alors ne différenciaient pas une restauration strictement patrimoniale d'une reconstruction faite dans un but pratique ; les pavillons ont été dans l'ensemble reconstruits ou réparés d'après leurs formes originales, mais au niveau des détails, ces reconstructions ont provoqué assez de changements.

Dans le Zhuozhengyuan, outre sur l'Îlot aux Parfums, les photos des années 1930 et des années 1950 peuvent témoigner deux changements importants sur la *Maison à étage d'un Aperçu de la Montagne* : (1) son rez-de-chaussée était dans les années 1930 bordé des balustrades à motif en forme du caractère « 卍 *wan* » alors que dans les années 1950 ces balustrades ont été remplacées par les bancs avec les dossiers penchés (fig. 227, 228 et 175) ; (2) ses fenêtres du premier étage étaient dans les années 1930 toutes ordinaires alors que dans les années 1950, elles ont été décorées de *mingwa* (明瓦, *tuiles lumineuses*, coquilles de mulette cassées et polies ; semi-transparentes, elles servent de vitraux) (fig. 227, 228, 229 et 178) – les tuiles lumineuses sont des matériaux de fenêtres plus chers que les papiers ; solides et blanches, elles ont été appliquées sur les bâtiments de jardin entre les XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles à Suzhou, souvent combinées avec les carreaux de verre (fig. 230) ; esthétiquement, les fenêtres avec une telle combinaison sont considérées plus jolies que celles qui sont simplement à carreaux de verre. Ce qui est intéressant, c'est qu'une modification toute contraire peut être constatée sur un pavillon dans le Liuyuan (*Jardin Subsistant*), le *Quxi lou* (曲谿樓, *Maison à étage du Ruisseau sinueux*) en comparant la photo de Tong Jun et son état actuel : il avait originellement eu des fenêtres avec une combinaison de tuiles lumineuses et de carreaux de verre au premier étage au milieu de la façade et, après les restaurations des années 1950, il n'a que des fenêtres ordinaires simplement à carreaux de verre (fig. 231 et 232). Il est difficile de découvrir les raisons de telles modifications. Peut-être faut-il attribuer la modification sur la *Maison à étage du Ruisseau sinueux* du Liuyuan à une mégarde, parce que trop délabrée avant les réparations, elle pouvait avoir perdu toutes ses tuiles lumineuses, de sorte que, sans avoir de source visuelle, on ignorait la forme que devaient avoir ces fenêtres et, donc, on ne pouvait que choisir la façon la plus simple ; cependant, quant à la modification sur les fenêtres de la *Maison à étage d'un Aperçu de la Montagne* du Zhuozhengyuan, il paraît que ce n'a pas été par mégarde mais à dessein, parce que ni son état d'alors ni les sources historiques ne témoignaient d'une telle apparence et c'était une modification positive, peut-être dans un but d'embellissement.

C'était après les restaurations des années 1950 qu'ont été fixées les apparences des pavillons dans le Zhuozhengyuan ainsi que dans les autres jardins importants de Suzhou. À partir de cette période, un mouvement de relevé architectural a été effectué sur presque tous les pavillons restaurés (ou, sur quelques pavillons renouvelés ou reconstruits) ainsi que sur les jardins où se trouvent ces pavillons, jusqu'en 1964, c'est-à-dire, l'année où fut lancé par Mao Tsé-toung le « Mouvement de l'éducation socialiste » qui préleva la Grande révolution

---

390 Cependant, elles n'étaient pas complètement ignorées par les Chinois. Dans *Les jardins de Suzhou* édité en 1956 par Chen Congzhou, il y a les reproductions des six photos du Wangshiyuan (« Wang Shih Yüan » ou « Ch'u Yüan ») prises en 1935 par Osvold Sirén et publiées en 1949 dans son *Gardens of China* ; et pourtant, Chen Congzhou n'a pas indiqué leur provenance. – Cf. Sirén, Osvold, *Gardens of China*, New York, The Ronald Press Company, 1949, pl. 4, 8, 28, 120-122 ; CHEN Congzhou (陳從周), *op. cit. supra* note 220, p. 131-136.

culturelle prolétarienne (1966-1976). Ce n'est que depuis 1979 que ces dessins sont publiés – avec les images photographiques – dans *Les jardins classiques de Suzhou* (1979, édité par Liu Dunzhen) et *l'Atlas des jardins du Jiangnan – les cours* (1979, édité par Pan Guxi et Liu Xianjue), ainsi qu'*Arts de l'aménagement du paysage au Jiangnan* (2001, édité par Pan Guxi). Tous ces dessins, largement cités dans d'autres ouvrages, constituent effectivement la plus grande partie du fond documentaire sur lequel s'appuient les restaurations et les recherches architecturales sur les « jardins classiques » de Suzhou et du Jiangnan. Malheureusement, aucun relevé architectural sur ces jardins et leurs pavillons n'a été effectué à la veille du mouvement de restauration des années 1950 ; pas de photographies non plus. À cette époque, le concept de patrimoine consistait en fait en celui de « 文物 *wenwu* » (*relique culturelle*), et aux yeux des gens d'alors, des apparences délabrées ne méritaient pas ce titre brillant ni ne valaient la peine qu'on les enregistre.

En tout cas, malgré les modifications, les apparences du Zhuozhengyuan et de ses pavillons ont été depuis lors fixées, puisque ceci est considéré comme « classique » après les restaurations ; depuis les années 1980, les pavillons du Zhuozhengyuan sont toujours physiquement entretenus dans les états où ils se trouvaient quand ils furent relevés. Au moins, l'influence des modifications d'alors sur les pavillons ne sont artistiquement pas cruciales pour le Zhuozhengyuan dans l'ensemble – c'est la séparation des jardins proprement dits et des *demeures* qui entraîne une grave défiguration de sa conception d'espace.

Jusqu'aux restaurations des années 1950, quelle que fut la façon dont il a été divisé ou transformé depuis sa création vers 1510, il disposait toujours d'une structure de « *demeure* au sud (dit à la chinoise *devant*)/jardin au nord (dit à la chinoise *derrière*) » (前宅後園) – la *demeure* prélude le jardin alors que le jardin prolonge la *demeure* – et on entrait dans le jardin toujours par le sud, pour le *Zhuozhengyuan initial* comme pour le *Zhuozhengyuan traditionnel*, pour le jardin du Foyer comme pour le Buyuan. Étant séparé de la *demeure*, l'ancien jardin du Foyer ne possédait qu'une entrée par le sud, c'est-à-dire le passage long et étroit qui, ne suffisant pas au besoin de réception touristique moderne, a été complètement abandonné à partir de 1980 ; et quant au Buyuan, sa *demeure* a été rasée en grande partie et toutes ses anciennes entrées par le sud ont été simplement maçonnées. En résumé, ces deux jardins n'ont maintenant que des entrées par l'est : on entre dans l'ancien jardin du Foyer par le *Kiosque à s'Appuyer sur l'Arc-en-ciel* et à l'ancien Buyuan par le kiosque « *À trouver un tout autre Site enchanteur au travers de l'Embrasure* » ; dans chaque cas, on aperçoit du premier coup d'œil une vue assez profonde (fig. 233) ou étendue (fig. 236) avec tout le jardin à portée de vue et sans le goût de la découverte et de la surprise. Ce n'était pas du tout la conception originale de ces deux jardins. Pour le jardin du Foyer comme pour le Buyuan, le plaisir des yeux consiste en des *écrans* et des *voiles* qui empêchent la vue : « écran » veut dire ce qui cache tout ce qui est derrière lui et qu'il est lui-même l'objet principal de la vision, tels que les grands pavillons, les grandes rocailles ou les montagnes artificielles, les îlots aux petites collines, les murs, etc. ; « voile » veut dire ce qui est devant les *écrans* et les fait ressortir tout en les dissimulant à demi, tels que les galeries couvertes sinueuses, les ponts, les petits pavillons, les murs avec de belles embrasures, etc. ; et en raison de la petite dimension des constructions des jardins de Suzhou, dont la hauteur ne dépasse généralement pas 10m, la distance entre l'œil et un *écran* ou un *voile* n'excède

habituellement pas 35m environ, soit une centaine de *chi* (尺, pied chinois, ayant diverses longueurs à différentes époques et pour différentes utilisations ; à l'époque Qing, 1 量地官尺, c.-à-d. 1 pied de mesure agraire, soit environ 35cm) – une distance trop longue affaiblit l'effet d'écran ou de *voile* (fig. 239).<sup>391</sup>

Surtout pour l'entrée d'un jardin, un écran qui cache le jardin était considéré nécessaire à l'époque Qing. Cao Bin (曹彬) a indiqué dans son mémoire que *Le Rêve dans le Pavillon Rouge* (ou *Histoire d'une pierre*), roman de Cao Xueqin (曹雪芹, env. 1715 - env. 1763), présente bien un tel goût au sujet de l'entrée de jardin<sup>392</sup> ; le texte dans le « Récit dix-sept » :

« Jia le Politique [c.-à-d. Jia Zheng] se plaça bien en face de la porte centrale et juste dans l'axe de l'entrée, pour considérer le pavillon de cinq travées, [...]. [...] Il fit alors ouvrir la porte d'entrée, et se trouva devant une chaîne de buttes de roches verdies, formant écran.

« « Quelles belles collines ! » s'écrièrent d'une seule voix les conseillers intimes, « Qu'elles sont belles ! »

« « Sans elles », dit Jia Zheng, « on découvrirait d'un seul coup d'œil, après être entré, l'ensemble des paysages. Qu'y aurait-il, dès lors, d'intéressant ? »

« « Rien de plus juste ! » s'exclamèrent en chœur les conseillers, « Mais, à moins de receler en son sein des conceptions à la fois altières et profondes, comment penser à cela ? »

« Ayant dit ceci, ils regardèrent plus attentivement devant eux, et remarquèrent des blocs de pierres blanches, figurant tantôt des démons ou des monstres, tantôt des bêtes féroces, qui se dressaient en tout sens, tachetées de mousse ou voilées de glycines, à travers lesquelles se laissait deviner un sentier dont les sinuosités ressemblaient à des boyaux de mouton.

« « Pénétrons dans le parc par ce sentier », dit Jia Zheng, « Nous reviendrons par l'autre côté. Ainsi seulement pourrons-nous tout voir. »

---

391 Wang Qiheng (王其亨) constate dans la Cité Interdite une limite de distance de vue qui n'excède pas 35m (cent pieds chinois) largement respectée dans presque tous les cours résidentielles ainsi que sur les Terrasses de trois niveaux (三臺) où se trouvent les Trois Salles majestueuses (三大殿), et cette limite de distance est accompagnée par une limitation de la hauteur maximum de bâtiments se limitant à 37,95m (environ cent pieds chinois), la longueur maximum de bâtiment à 35m et la largeur maximum de bâtiment à 35×2m ; Wang Qiheng attribue ce phénomène à la proposition du Fengshui traditionnel « cent pieds font un *xing* (objet) ; mille pieds font une *shi* (sphère) » (« 百尺為形, 千尺為勢 ») – ce dernier correspond, d'après Wang Qiheng, aux limites de dimension et de distance de vue pour l'ensemble des constructions. – Cf. WANG Qiheng (王其亨), « *Fengshui xingshi shuo he Gudai Zhongguo jianzhu waibu kongjian sheji tanxi* » (〈風水形勢說和古代中國建築外部空間設計探析〉), « The “Xing Shi” Principle in the Fengshui Theory and the Design of the Exterior Space of Old Chinese Buildings », WANG Qiheng (王其亨), éd., *Fengshui lilun yanjiu* (《風水理論研究》), *Recherches sur les théories du Fengshui*, Tianjin, Tianjin University Press, 1992, p. 127-128. Même si le mécanisme entre les pratiques de construction et la « théorie » du Fengshui proposé par Wang Qiheng reste ambigu et, en un sens, conjectural, nous pouvons retrouver effectivement ces caractéristiques sur beaucoup de patrimoines architecturaux partout en Chine, y compris le Zhuozhengyuan et d'autres jardins de Suzhou.

392 Cf. Cao, Bin, *Caractéristiques et évolutions du Zhuozheng yuan – Jardin de l'Humble Administrateur*, Mémoire de Master 2 en histoire de l'art (art, échange, diffusion), Paris, Université Paris IV Sorbonne, 2008, p. 71-81.

« Cela dit, il pria Joyau de Jade de marcher devant pour montrer le chemin. Il le suivit, appuyé sur son fils, et tout le cortège s'engagea à la file dans l'ouverture d'un défilé. »

賈政先秉正看門，只見正門五間，[……]自是喜歡。遂命開門進去，只見一帶翠嶂擋在面前。衆清客都道：“好山，好山！”賈政道：“非此一山，一進來園中所有之景悉入目中，更有何趣？”衆人都道：“極是。非胸中大有丘壑，焉能想到這裏。”說畢，往前一望，見白石峻嶒，或如鬼怪，或似猛獸，縱橫拱立，上面苔蘚斑駁，或藤蘿掩映；其中微露羊腸小徑。賈政道：“我們就從此小徑進去，回來由那一邊出去，方可遍覽。”說畢，命賈珍前導，自己扶了寶玉，逶迤走進山口。<sup>393</sup>

– c'est peu intéressant de « découvrir d'un seul coup d'œil l'ensemble des paysages » ; il vaut mieux avoir quelque chose qui forme écran au premier coup d'œil ; il faut pénétrer et découvrir peu à peu le jardin : voici le goût des personnages de *Le Rêve dans le Pavillon Rouge* et, en fait, c'était bien la doctrine esthétique qui était largement suivie à l'époque Qing dans les jardins privés du Jiangnan comme de Pékin, ainsi que quelques petits jardins dans les parcs impériaux ; exemple : la cour du *Kuixuetang* (快雪堂, *Salle de la Neige brève*, achevée en 1779) (fig. 240) et le *Hao Pu jian* (濠濮間, *Entre les Rivières Hao et Pu*, achevé en 1755) (fig. 241) dans le Beihai (北海, Palais d'Hiver) de Pékin, le jardin du *Ningshougong* (寧壽宮, *Palais de la Longévité et de la Quiétude*, jardin achevé entre 1771 et 1776) (fig. 242) dans la Cité interdite de Pékin, le *Cuijinyuan* (萃錦園, *Jardin des multiples beautés*, jardin de l'hôtel du Prince Kong, aménagé vers 1903) (fig. 243) de Pékin, le Liuyuan (aménagé entre 1873 et 1876) (fig. 244-246) de Suzhou, etc.

Ainsi, les anciennes entrées du jardin du Foyer et du Buyuan répondent-elles à cette « doctrine ». Voilant les jardins, la rocaille au nord de la maison d'entrée (fig. 234) et le *Salon des Trente-six Canards mandarins* avec le mur à l'est (fig. 237) évitent que l'on « découvre d'un seul coup d'œil l'ensemble des paysages » après être entré dans ces deux jardins et provoquent de cette façon le goût de la découverte et de la surprise ; et puis, le long de l'itinéraire détourné, on voit les scènes l'un après l'autre se dévoilant (fig. 235 et 238) ; le tour de l'ensemble du jardin est un processus bien rythmé comme une mélodie.

Et pourtant, la séparation du jardin et de la *demeure* implique l'abandon des anciennes entrées par le sud ; les nouvelles entrées par l'est produisent un effet d'étalage qui, traditionnellement, doit être évité. S'il y a enfin une assez belle vue de la nouvelle entrée de l'ancien Buyuan (même sans le goût de la découverte et de la surprise) (fig. 236), la vue de la nouvelle entrée de l'ancien jardin du Foyer (*Kiosque à s'Appuyer sur l'Arc-en-ciel*) produit une impression « sans intérêt » au premier coup d'œil du visiteur (fig. 233) : le premier écran, le *Pavillon méridional* (*Pavillon à s'Appuyer sur les Jades*) se trouve à 60m, loin à gauche du champ visuel et, au milieu, c'est la petite péninsule se situant à 70m qui sert de premier *voile*, et c'est la limite de l'ouest du jardin se situant à 115m, donc très loin, qui sert d'*écran* (fig. 239) –

---

393 CAO Xueqin (曹雪芹), GAO E (高鶚), *Honglou meng* (《紅樓夢》), *Le Rêve dans le Pavillon Rouge*, Beijing (Pékin), Renmin wenzue chubanshe (Éditions littéraires populaires), 1959, p. 186, 187 ; traduction du chinois en français : Cao, Xueqin, *Le Rêve dans le Pavillon Rouge*, texte traduit, présenté et annoté par Li Tche-houa et Jacqueline Alézais, relu par André d'Hormon, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), deux vol., 1981, Vol. I, p. 359-363.

effectivement, ces *écrans* ou *voile* se situent trop loin pour assumer leurs fonctions.<sup>394</sup> En fait, à l'origine, le *Kiosque à s'Appuyer sur l'Arc-en-ciel*, qui se trouve à l'extrémité est du jardin et qui répond au *Pont à s'Appuyer sur l'Arc-en-ciel*, lui-même est un objet sur l'*écran* (le mur de l'est du jardin), c'est-à-dire, qu'il est conçu pour être vu vers l'est mais non pas pour un point de vue vers l'ouest (fig. 186), tandis que la séparation du jardin et de la *demeure* l'oblige à assumer ce rôle. Comme le jardin du Foyer a un plan où s'étend largement la pièce d'eau dont la forme est très irrégulière, le langage architectural y a moins d'importance par rapport à celui qui s'applique largement sur d'autres jardins de Suzhou qui ont toujours des belles vues à n'importe quel point de vue sous n'importe quel angle, tel que le Liuyuan (fig. 247-250) – celui-ci a sa pièce d'eau moins étendue et plus régulière que celle du jardin du Foyer, de sorte que le langage architectural puisse abondamment s'y appliquer (fig. 217). Avec moins de langage architectural, l'attraction du jardin du Foyer dépend plus du goût de la découverte et de la surprise. Le changement d'entrée affaiblit son attraction, bien que l'on puisse – après être entré au jardin par l'est – feindre de ne rien voir, trouver l'ancienne entrée et, ensuite, commencer le tour ... juste un drôle jeu.

Cependant, le vrai problème ne concerne pas l'esthétique mais le concept du patrimoine – car, l'estimation esthétique est libre et inévitablement subjective. La séparation du jardin et de la *demeure* est regrettable pour le jardin du Foyer et le Buyuan parce que leur conception de l'espace en est défigurée, que cela les embellisse ou non ; c'est d'autant plus regrettable que la plus grande partie de la *demeure* du Buyuan a été récemment rasée. Il n'est pas question ici d'un représentant du « jardin de Chine » ou de « jardin de Suzhou » mais de la fidélité à des

---

394 La Pagode du *Bao'ensi* (*Monastère bouddhique du Remerciement pour les grâces*), construite au XII<sup>e</sup> siècle et se situant environ 1 km loin à l'ouest du *Kiosque à s'Appuyer sur l'Arc-en-ciel*, est récupérée dans le champ visuel depuis cette nouvelle entrée (fig. 233). Ceci donne plus ou moins du goût pictural à ce point de vue. Des chercheurs modernes, tels que Chen Congzhou et Liu Dunzhen, prennent cela comme exemple de « l'emprunt » (借) ou « l'emprunt de scène » (借景) proposé par Ji Cheng dans le *Yuanye* : « Malgré la distinction entre l'intérieur et l'extérieur du jardin, l'emprunt consiste à ignorer le lointain ou le proche, quand on peut s'approprier une scène : un escarpement plein de l'élégance des pics ensoleillés, un élancement rouge sombre à travers les cieux. Masquer le vulgaire et le commun, aussi loin que porte la vision de l'œil, et intégrer l'excellent et le splendide, sans distinguer la digue des champs, l'ensemble se combinant en une scène remplie de brumes, voilà ce que signifie « l'ingéniosité dans la mesure et la justesse ». » (« “借”者，園雖別內外，得景則無拘遠近，晴巒聳秀，紺宇凌空，極目所至，俗則屏之，喜則收之，不分町疃，盡為煙景，斯所謂‘巧而得體’者也。») – Ji Cheng (計成), *op. cit.*, p. 47-48 ; traduction en français : Ji, Cheng, *op. cit.*, p. 89 ; le chapitre dernier du *Yuanye* est bien au sujet de « l'emprunt de scène ». – Cf. Ji Cheng (計成), *op. cit.*, p. 243-244 ; traduction en français : Ji, Cheng, *op. cit.*, p. 283-291 ; pour les propositions de Chen Congzhou et de Liu Dunzhen, cf. CHEN Congzhou (陳從周), *op. cit. supra* note 342, p. 22 ; LIU Dunzhen (劉敦楨), *op. cit. supra* note 16, p. 13. Et pourtant, ce serait impropre d'attribuer à « l'emprunt » la présence de la Pagode dans le champ visuel depuis la nouvelle entrée du Zhuozhengyuan. À la nouvelle entrée du milieu du Zhuozhengyuan, on ne reçoit qu'une petite image floue de la Pagode qui se trouve un peu trop loin pour provoquer l'intérêt (fig. 5 et 233) ; en outre, d'après des recherches historiques qui vont se développer dans la suite, le créateur du Zhuozhengyuan fut un taoïste détestant le bouddhisme (cf. *infra* p. 227-229, 263-265) et le *Zhuozhengyuan initial* avait alors une disposition qui pouvait également fait la Pagode entrer dans le champ visuel depuis le point de vue correspondant à la nouvelle entrée d'aujourd'hui (fig. 279 ; cf. *infra* p. 193-197) – si la silhouette de la Pagode entre dans le champ visuel du point de vue du Zhuozhengyuan, *initial* comme *traditionnel*, c'est plutôt un accident qu'un « emprunt » à dessein.



informations historiques, non seulement matérielles, mais encore conceptuelles. Quand ces deux jardins furent valorisés en tant que « 文物 *wenwu* » (« reliques culturelles »), ils étaient particulièrement « cueillis comme si les yeux étaient ôtés du visage en raison de leur beauté ». C'est bien le paradoxe du concept chinois « reliques culturelles », d'après lequel on distingue *a priori* la « quintessence » des choses « ordinaires » ou « mauvaises », poussée par le nationalisme culturel sans neutralité axiologique, de sorte que de nombreux patrimoines perdent leur âme au moment où ils sont sauvegardés – et, d'autre part, il y a beaucoup plus de patrimoines, tel que la *demeure* du Buyuan, qui sont négligés, abandonnés et, voire même, simplement rasés.

## Chapitre Troisième Restitution imaginaire du Zhuozhengyuan initial

### 1. Collotypie de l'Album du Zhuozhengyuan par Wen Zhengming

Le Zhuozhengyuan est un jardin âgé de cinq siècles. Vers 1510, un fonctionnaire-lettré, l'ancien *yushi* (御史, censeur impérial) Wang Xianchen<sup>395</sup>, qui fut désespéré de sa carrière politique et prit sa retraite pour une vie recluse à Suzhou, ville natale de ses ancêtres, fixa son choix sur le quartier Yingchunfang (*Quartier à l'Accueil du printemps*)<sup>396</sup> le long de la Rue Nord à l'intérieur de la porte Qimen de la ville ancienne, et y fit construire une résidence avec un jardin. D'après le *Récit du Zhuozhengyuan de Monsieur Wang*, rédigé et tracé en 1533 par Wen Zhengming (fig. 55)<sup>397</sup>, Wang Xianchen le nomma « 拙政園 *Zhuozhengyuan* », *Jardin de l'Activité politique d'un Incapable*, en référence à la prose rimée *Xianju fu* (《閑居賦》, *Vie oisive*) de Pan Yue (潘岳, 247-300)<sup>398</sup> de la dynastie Jin de l'ouest (265-316) : « construire les maisons et planter les arbres, [...], arroser le clos et vendre des légumes, [...], c'est bien la façon de mener une activité politique d'un incapable. » (« 築室種樹, [……] 灌園鬻蔬, [……], 此亦拙者之為政也。 »<sup>399</sup>) En empruntant au poète ancien un ton d'autodérision que comporte l'expression « 拙政 *zhuozheng* » (abréviation de « 拙者之為政 », *activité politique d'un incapable*), le censeur impérial retraité « s'est coloré » d'un goût pour la vie d'ermite, l'indifférence face à la richesse et au rang social, et la jouissance d'une vie sobre mais distinguée : toutes ces qualités étaient, depuis l'âge classique, admirées par les lettrés dans le contexte confucianiste et taoïste.

Or, sans doute que le prestige du Zhuozhengyuan venait plutôt de celui de Wen Zhengming, figure de lettrés de Suzhou dans le deuxième quart du XVI<sup>e</sup> siècle et grand esprit aux yeux des générations suivantes. Ami de Wang Xianchen, Wen Zhengming a illustré ce jardin par l'*Album du Zhuozhengyuan*, qui contient de nombreuses compositions littéraires

395 Cf. *supra* note 267.

396 Cf. *supra* note 266.

397 Voir aussi : WEN Zhengming (文徵明), *op. cit.*, p. 1276.

398 Pan Yue (潘岳, 247-300), homme politique et littérateur. – Cf. SHEN Yue (沈約), *Song shu* (《宋書》, *Livre de Song*), confronté et ponctué par le bureau de rédaction de Chung Hwa Book Company, Beijing (Pékin), Chung Hwa Book Company, 1974, (édition originale : Éditions successives des trois dynasties 三朝本, etc.), p. 1500-1507 (Vol. LV).

399 XIAO Tong (蕭統), comp., *Wen Xuan* (《文選》, *Œuvres choisies*), Shanghai, photocopié par Shanghai shudian (Librairie de Shanghai), 1988, (édition originale : Hu Kejia 胡克家, 1809), p. 209.

calligraphiées et de peintures.

Pourtant, depuis les années 1920, la localisation de cet album (dit en abrégé « l'Album-A » ci-après) est inconnue. Ce qui est visible aujourd'hui c'est la collotypie publiée en 1922 à Shanghai par Chung Hwa Book Company, intitulé en anglais *An Old Chinese Garden : A Three-fold Masterpiece of Poetry, Calligraphy and Painting, by Wen Chen Ming, Studies written by Kate Kerby, Translations by Mo Zung Chung* et intitulé en chinois « 文待詔拙政園圖[全] » (*Album du Zhuozhengyuan par le Fonctionnaire attendant Wen [complet]*).

Même si cet album est souvent évoqué dans des recherches récentes sur les jardins de Suzhou ou du Jiangnan, il a lui-même été très peu étudié. D'ailleurs, beaucoup de chercheurs ignorent même des informations fondamentales sur cet album, telles que les matériaux (papier ou soie), le style (encre ou encre et couleur), la dimension, etc. Et pourtant, l'acquisition de ces informations est nécessaire pour les recherches approfondies et, malgré sa localisation inconnue, cette acquisition n'est pas impossible grâce à la collotypie de 1922 et à d'autres documents historiques.

D'après la collotypie, les œuvres de Wen Zhengming dans cet album se composent de deux parties : l'une comporte trente et une peintures illustrant trente et une *scène*<sup>400</sup> dont chacune fut suivie par un poème préfacé d'un commentaire bref (fig. 7-54) ; l'autre est une prose calligraphiée *Récit du Zhuozhengyuan de Monsieur Wang* (《王氏拙政園記》), dit en abrégé « le Récit » ci-après) (fig. 55) – les peintures avec poèmes ne sont pas datées tandis que le *Récit* est daté de la douzième année de l'ère Jiaying (1522-1567), c'est-à-dire l'an 1533 de l'ère chrétienne. Les textes des poèmes et du *Récit* sont insérés dans le *Recueil de Wen Zhengming* (《文徵明集》) compilé par Zhou Daozhen (周道振), et d'après le compilateur, sauf la dernière peinture avec le poème *Yu quan* (《玉泉》, *Source de Jade*) qui fut faite en 1533, toutes les autres peintures avec poèmes sont faites en 1531<sup>401</sup>.

Outre les œuvres de Wen Zhengming, la collotypie comprend aussi des œuvres tracées par les autres personnes ; la liste ci-dessous suit l'ordre de la collotypie :

1. Lin Ting'ang (林庭棊, ami de Wang Xianchen), *Inscription sur l'Album du Zhuozhengyuan avec les poèmes* (《題槐雨先生拙政園圖詠冊》), tracée en 1537 à Suzhou (fig. 56) ;
2. Dai Xi (戴熙, 1801-1860, peintre et fanatique de peintures de Wen Zhengming), peinture *Panorama du Zhuozhengyuan* (《拙政園圖》) avec trois inscriptions, tracée en 1836 à Hangzhou (fig. 57 et 58) ;
3. Wen Ding (文鼎, 1766-1852, peintre et descendant de Wen Zhengming), reproduction de la peinture *Yao pu* (《瑤圃》, *Potager de Jades*) avec une inscription, tracée en 1836 à Jiaying (fig. 59) ;
4. Wu Qian (吳騫, 1733-1813, collectionneur de livres et d'antiquités), colophon

---

400 Le mot *jing* (景 *scène*), en tant qu'expression populaire, n'a jamais été employé dans les textes originaux concernant le Zhuozhengyuan faits par Wen Zhengming, lesquels ont le laconisme et l'élégance du style classique. Ici, j'emprunte *scène* pour désigner ce que ces peintures représentent, qui sont de la même nature que *jing* (*scène*) dans le contexte de la culture populaire du paysage à l'époque Ming-Qing, telles que *Les dix scènes du Lac de l'Ouest* (西湖十景), *Les dix-huit scènes de la Colline du Tigre* (虎丘十八景), ainsi que *Les quarante scènes du Yuanmingyuan* (圓明園四十景).

401 Cf. WEN Zhengming (文徵明), *op. cit.*, p. 1213.

- sans titre, tracé en 1809 à Haining (fig. 60) ;
5. Qian Yong (1759-1844, calligraphe, expert et connaisseur de peinture et de calligraphie), colophon sans titre, tracé en 1833 à Haining (fig. 61) ;
  6. Wu Yun (吳雲, c.-à-d. Wu Pingzhai 吳平齋, 1811-1883, calligraphe, expert et connaisseur de peinture et de calligraphie), commentaire sans titre, tracé en 1850, peut-être à Hangzhou (fig. 61) ;
  7. Qian Du (錢杜, 1764-1845, calligraphe-peintre, partisan du style de Wen Zhengming), colophon sans titre, tracé en 1836 à Hangzhou (fig. 62) ;
  8. Su Dunyuan (蘇惇元, 1801-1857, littéraire), colophon sans titre, tracé en 1834 à Haining (fig. 63) ;
  9. He Shaoji (何紹基, 1799-1873, calligraphe), colophon sans titre, tracé en 1850 à Hangzhou (fig. 64).

D'après le colophon par Wu Qian (fig. 60) et *Spicilege de la Galerie de Bananier* (《蕉廊脞錄》) de Wu Qingdi (吳慶坻, ?-1924), le *Panorama du Zhuozhengyuan* de Dai Xi et l'*Inscription sur l'Album du Zhuozhengyuan avec les poèmes* de Lin Ting'ang sont placés avant les œuvres de Wen Zhengming.<sup>402</sup> En outre, avant toutes les œuvres de Wen Zhengming comme des autres, l'album est étiqueté par l'autographe de Qian Yong « Un triple chef-d'œuvre de Monsieur Hengshan » (《衡山先生三絕冊》), daté de « l'automne du treizième an de l'ère Daoguang », c'est-à-dire l'an 1833 (fig. 65), et la page de garde est une feuille de titre « Album du Zhuozhengyuan par le Fonctionnaire attendant Wen » (《文待詔拙政園圖》) tracée par Yu Yue (俞樾, 1821-1907, érudit, historien et calligraphe, entendu par « 俞曲園 Yu Quyuán »), datée du « troisième mois de l'année *xin-mao* de l'ère Guangxu », c'est-à-dire l'an 1891 (fig. 66).

Le titre chinois de la collotypie se prétend « complet » ; et pourtant, d'après *Spicilege de la Galerie de Bananier* de Wu Qingdi, il y manque les colophons par Zha Renying (查人傑, XVIII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles, calligraphe et peintre), Yin Shubai (殷樹柏, 1769-1848, peintre), Cheng Qinghua (程慶華, identité inconnue), Xiang Tingzhou (項廷綬, XVIII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles, fonctionnaire-lettré), Gu Hong (顧翊, XVIII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles, poète et expert en sigillographie chinoise), Huang Antao (黃安濤, 1777-1848, littéraire et calligraphe), Xu Mao (徐霖, XVIII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles, calligraphe, peintre et expert en sigillographie), Chen Yan'en (陳延恩, XIX<sup>e</sup> siècle, calligraphe), Zhang Tingji (張廷濟 1768-1848, calligraphe) et Zhang Xiong (張熊, c.-à-d. 張子祥 Zhang Zixiang, 1803-1886, peintre), dont les textes sont inconnus,<sup>403</sup> ainsi qu'un poème de He Shaoji (texte non présenté)<sup>404</sup> avec un commentaire, dont le texte incomplet est présenté par Wu Qingdi :

« C'est depuis le printemps de l'année *yi-chou* de l'ère Tongzhi<sup>405</sup> que cet album est à

402 Cf. WU Qingdi (吳慶坻), *Jiaolang cuolu* (《蕉廊脞錄》), *Spicilege de la Galerie de Bananier*, ponctué et confronté par ZHANG Wenqi (張文其) et LIU Delin (劉德麟), Beijing (Pékin), Chung Hwa Book Company, 1990, (édition originale : Nanxun, Qiushu zhai 求恕齋, 1928), p. 213.

403 Cf. *ibid.*

404 Cf. *ibid.*

405 L'année *yi-chou* de l'ère Tongzhi (同治乙丑), c.-à-d. la quatrième année de l'ère Tongzhi (1862-1875), l'an 1865 de l'ère chrétienne. Le terme *yi-chou* se réfère au système des « dix troncs célestes » (*jiu, yi, bing, ding, wu, ji, geng, xin, ren, gui*) et des « douze rameaux terrestres » (*zi, chou, yin, mao, chen, si, wu, wei, shen, you, xu, hai*). Les troncs célestes et les rameaux terrestres

Monsieur Jiang Zhifang, d'origine du District Yin. »

此冊歸鄞縣蔣君芝舫，則同治乙丑春也。<sup>406</sup>

D'après Wu Qingdi, cet album avait été à une famille « les Jiang de Suzhou » (吳門蔣氏), et, puis, à Hu Yubo (胡豫波) de Haining ; il fut transféré à Zhu Zhonghan (朱中翰) de Haining à la période de l'ère Daoguang (1821-1851) ; enfin, il était alors (c.-à-d. dans les années 1910-1920) acheté à un prix élevé par Jiang Mengpin (蔣孟蘋) de Nanlin (c.-à-d. Nanxun, Huzhou), célèbre collectionneur de livres et d'antiquités.<sup>407</sup> Wu Qingdi omet de dire dans sa narration que, d'après le commentaire de He Shaoji cité ci-dessus, cet album a été à Jiang Zhifang (蔣芝舫) du District Yin (Ningbo) à partir de 1865.

L'identité de la famille « les Jiang » de Suzhou n'est pas précisée par Wu Qingdi, mais celui-ci a évoqué que le Zhuozhengyuan fut obtenu à la période de l'ère Qianlong (1736-1796) par le natif de Suzhou Jiang Qi (蔣榮), dont le titre était *taishou* (太守, *gouverneur de commanderie*, fonction publique du système administratif du III<sup>e</sup> siècle av. J.-C. au VII<sup>e</sup> siècle de l'ère chrétienne), appellation respectueuse du *zhifu* (知府, *préfet*) à l'époque Qing ; Qian Yong l'a aussi évoqué dans son colophon (fig. 61). D'après le *Brouillon*, au début de la période de l'ère Qianlong, le Zhuozhengyuan fut divisé en deux, dont l'est correspondait au Milieu du Zhuozhengyuan d'aujourd'hui (c.-à-d. le Foyer) et dont l'ouest correspondait à l'Ouest du Zhuozhengyuan d'aujourd'hui (c.-à-d. le Buyuan) : Jiang Qi possédait l'est et l'a nommé « *Fuyuan* » (復園, *Jardin Rétabli*). D'après le *Récit du Jardin Rétabli* (《復園記》) de Shen Deqian (沈德潛, 1673-1769), le Jardin Rétabli fut achevé entre 1738 et 1740 et le propriétaire Jiang Qi était mis en possession de la fonction *sima* (司馬, *vice-préfet* dans le système administratif de l'époque Tang) et il n'y a pas accédé<sup>408</sup> – le titre *sima* servait à l'époque Qing à l'appellation

---

sont deux groupes de symboles servant à la numération ; et la combinaison entre ces deux systèmes de numérotation produit un cycle sexagésimal, qui est utilisé pour indiquer l'heure, la date, le mois et, notamment pour l'an ; exemples : l'an *jia-zì* (1<sup>er</sup> sur les 60), l'an *yi-chou* (2<sup>e</sup> sur les 60), l'an *bing-yin* (3<sup>e</sup> sur les 60), ..., l'an *xin-you* (58<sup>e</sup> sur les 60), l'an *ren-xu* (59<sup>e</sup> sur les 60), l'an *gui-hai* (60<sup>e</sup> sur les 60). – Cf. Instituts Ricci et Desclée de Brouwer, éd., *op. cit.*, p. 128-135.

406 Cf. WU Qingdi (吳慶坻), *op. cit.*, p. 213. Le texte de ce poème et du commentaire est inséré dans le *Brouillon*, mais dans une version différente. La version du commentaire présenté dans le *Brouillon* : « J'ai tracé en été de l'année *geng-xu* [c.-à-d. 1850] pour Zhu Zhongqing une inscription sur l'album, et, aujourd'hui, cet album appartient à Jiang Zhifang. [...] » (« 余於庚戌夏為朱仲青題是圖，今歸蔣芝舫，[……] ») – Équipe de la rédaction des *Annales du Zhuozhengyuan* (《拙政園志》編寫組), *op. cit.*, p. 134. Cette version du texte de He Shaoji n'est pas datée, et l'éditeur du *Brouillon* prétend qu'elle provient de « la photocopie de l'*Album du Zhuozhengyuan avec les poèmes* de Wen Zhengming » (« 文徵明《拙政園圖詠》影印本 »), c'est-à-dire la collotypie de 1922 ; et pourtant, elle ne s'y trouve pas. Parce que le système de référence du *Brouillon* est toujours imprécis et moins scientifique et que les textes originaux y sont souvent mal transcrits, je ne peux que laisser de côté cette version.

407 Cf. WU Qingdi (吳慶坻), *op. cit.*, p. 213.

408 Le *Récit du Jardin Rétabli* édité en 1747 par Shen Deqian fut gravé sur la pierre la même année ; la pierre se trouve aujourd'hui dans la galerie couverte près de l'ancienne entrée du jardin du Foyer, au sud de la *Salle aux Parfums lointains*. Le texte du *Récit du Jardin Rétabli* est respectivement inséré dans le *Brouillon* et *Annales du District Wu, édition de l'ère républicaine* (《民國吳縣志》), avec quelques petites différences dans le texte. – Cf. CAO Yunyuan (曹允源), éd., LI Genyuan (李根源), éd., *Minguo Wu Xian zhi (yi)* (《民國吳縣志(一)》), *Annales du District Wu, édition de l'ère républicaine, premier livre* ; in *Zhongguo difangzhi jicheng, Jiangsu fu xian zhi ji 11* (《中國地方志集成 江蘇府縣志輯11》), *Collection des annales des contrées de Chine, Série des annales des préfectures et des districts du Jiangsu, tome 11*), Nanjing (Nankin), photocopié par Jiangsu guji chubanshe

respectueuse de *tongpan* (通判, vice-préfet qui se charge de la sécurité publique). D'après le commentaire de *Dix poèmes du Jardin Rétabli* de Zha Yuancheng (查元僞, dit « 查世倭 Zha Shidan »), le Fuyuan restait propriété des Jiang jusqu'en 1809, l'année où il fut vendu à Zha Yuancheng.<sup>409</sup> Sans doute que « les Jiang » comme collectionneurs de l'*Album-A* étaient bien la famille de Jiang Qi. Le colophon de Wu Qian (natif et habitant de Haining) soutient dans quelque mesure cette supposition. Le colophon fut tracé à Haining en 1809 à la demande du collectionneur Hu Yubo pour établir une estimation de cet album ; le colophon présente donc : « Aujourd'hui il [c.-à-d. l'*Album-A*] est collectionné par mon concitoyen Monsieur Hu Yubo. » (« 今為同邑胡君豫波所藏。 ») (fig. 60) Cela signifie que l'*Album-A* fut acquis par Hu Yubo peu avant 1809, presque au même moment où le Jardin Rétabli fut vendu à Zha Yuancheng, qui était aussi natif de Haining. Nous ignorons s'il existait quelque relation entre Hu Yubo et Zha Yuancheng ; mais tous les faits énumérés ci-dessus révèlent qu'il serait arrivé, en même temps, quelque chose de similaire chez « les Jiang » en tant qu'ancien collectionneur de l'*Album-A* comme dans la famille de Jiang Qi, qui les ont contraints à réaliser leurs biens, et les acheteurs étaient tous les deux natifs de Haining – très probablement, ces deux « Jiang » désignent la même famille, la famille de Jiang Qi, propriétaire du Jardin Rétabli comme de l'*Album-A*. Certes, ce n'est qu'une supposition, sans preuve solide. Comme tant de feuilles de colophons manquent à la collotypie, il y a trop de mystères concernant cet album, dont l'identité des « Jiang de Suzhou ».

Un autre grand mystère concerne une inscription tracée sur l'*Album-A* par le créateur du Zhuozhengyuan Wang Xianchen lui-même, laquelle est respectivement citée dans *Les jardins classiques de Suzhou* de Liu Dunzhen et le *Brouillon*, mais qui est absente dans le collotypie comme dans la narration de Wu Qingdi.

Le texte de cette inscription mystérieuse cité dans *Les jardins classiques de Suzhou* :

« Ayant pris ma retraite, tous les jours je faisais mes servants travailler : on sarclait les mauvaises herbes et érigeait les clôtures, nourrissait des bœufs et vendait des laitages – et, toujours portant une bêche ou, sinon, embrassant une jarre [à arroser la terre], on s'engageait donc dans la carrière agricole pour subvenir à la vie au cours des jours et des ans. Petit à petit et après longtemps, s'est enfin achevé ce jardin, dans lequel les constructions de maisons et de pavillons n'ont été finies qu'à la diable. J'ai pris donc des paroles anciennes pour le nom [du jardin] afin d'indiquer les activités d'alors. Depuis lors, il y a presque trente ans, sauf que j'excursionnais et sauf que je sortais pour me présenter à des cérémonies indispensables, je n'ai jamais quitté mon jardin, en hiver comme en été, même quand il fait tempête, en retenant mon souffle et en cultivant mon incapacité. »

罷官歸，乃日課僮僕，除穢植援，飯牛酤乳，荷畚抱甕，業種藝以供朝夕、  
 竣伏臘，積久而園始成，其中室廬臺榭，草草苟完而已，採古言即近事以為名。  
 獻臣非往湖山、赴慶弔，雖寒暑風雨，未嘗一日去，屏氣養拙幾三十年。<sup>410</sup>

(Éditions de livres anciens du Jiangsu), 1991, (édition originale : Suzhou, Wenxin gongsi 文新公司, 1933), p. 620 ; Équipe de la rédaction des *Annales du Zhuozhengyuan* (《拙政園志》編寫組), *op. cit.*, p. 81-82.

409 Cf. *ibid.*, p. 129.

410 LIU Dunzhen (劉敦楨), *op. cit. supra* note 16, p. 53. Ce texte est cité par quelques ouvrages chinois récents ; et pourtant, il paraît que leurs auteurs n'ont même pas vu la collotypie et qu'ils transcrivent simplement le texte offert par Liu Dunzhen

D'après Liu Dunzhen, ce texte est extrait de l'*Inscription de l'Album du Zhuozhengyuan avec les poèmes* (《拙政園圖詠跋》), c'est-à-dire l'inscription sur l'*Album-A*), écrite en 1539 par Wang Xianchen lui-même.<sup>411</sup> Cependant, Liu Dunzhen n'a pas indiqué où il a vu cette inscription.

Le *Brouillon* extrait aussi des mots de cette inscription dans le chapitre *Anecdotes* (《雜記》), mais, sa provenance n'a pas non plus été indiquée :

« Ayant pris ma retraite ... depuis presque trente ans, je retiens mon souffle et cultive mon incapacité ; les cimes d'arbres réunies se sont faites arcades de feuillage ; mon arrière petit-fils s'amuse devant moi ; et moi Xianchen, je me suis fait vieux. »

罷官歸……屏氣養拙幾三十年，樹木拱抱，曾孫戲前，獻臣亦老矣。<sup>412</sup>

– Les points de suspension sont mis par l'éditeur du *Brouillon*.

Évidemment, ce qui est omis par le *Brouillon* est bien présenté dans le texte cité dans *Les jardins classiques de Suzhou*, où il n'y a pas les derniers mots offerts par le *Brouillon*. Cela montre que Liu Dunzhen et l'éditeur du *Brouillon* ont respectivement vu cette inscription mystérieuse qui est absente dans la collotypie de 1922. Nous pouvons rétablir un texte en rassemblant ces deux textes-là :

« Ayant pris ma retraite, tous les jours je faisais mes servants travailler : on sarclait les mauvaises herbes et érigeait les clôtures, nourrissait des bœufs et vendait des laitages – et, toujours portant une bêche ou, sinon, embrassant une jarre [à arroser la terre], on s'engageait donc dans la carrière agronomique pour subvenir à la vie au cours des jours et des ans. Petit à petit et après longtemps, s'est enfin achevé ce jardin, dans lequel les constructions de maisons et de pavillons n'ont été finies qu'à la diable. J'ai pris donc des paroles anciennes pour le nom [du jardin] afin d'indiquer les activités d'alors. Depuis lors, il y a presque trente ans, sauf que j'excursionnais et sauf que je sortais pour me présenter à des cérémonies indispensables, je n'ai jamais quitté mon jardin, en hiver comme en été, même quand il fait tempête, en retenant mon souffle et en cultivant mon incapacité. Les cimes d'arbres réunies se sont faites arcades de feuillage ; mon arrière petit-fils s'amuse devant moi ; et moi Xianchen, je me suis fait vieux. »

罷官歸，乃日課僮僕，除穢植援，飯牛酤乳，荷畚抱甕，業種藝以供朝夕、竣伏臘，積久而園始成，其中室廬臺榭，草草苟完而已，採古言即近事以為名。獻臣非往湖山、赴慶弔，雖寒暑風雨，未嘗一日去，屏氣養拙幾三十年。樹木拱抱，曾孫戲前，獻臣亦老矣。

Toutefois, il y manque encore la date et la signature, et ce texte assemblé n'est pas encore l'inscription complète de Wang Xianchen.

Malgré l'ignorance de la provenance et les mots manquants, l'authenticité de ce texte est crédible. Il est peu probable que Liu Dunzhen et l'éditeur du *Brouillon* aient respectivement fabriqué cette inscription.

Le style de ce texte, typiquement classique et laconique, est extrêmement difficile à imiter

---

dans *Les jardins classiques de Suzhou*, en dépit que ces auteurs déclarent dans leurs références que ce texte provient de l'*Inscription suivant l'Album du Zhuozhengyuan avec les poèmes* ; exemple : *L'histoire du jardin classique chinois* de Zhou Weiquan. – Cf. ZHOU Weiquan (周維權), *op. cit.*, p. 293, 331.

411 LIU Dunzhen (劉敦楨), *op. cit. supra* note 16, p. 53.

412 Équipe de la rédaction des *Annales du Zhuozhengyuan* (《拙政園志》編寫組), *op. cit.*, p. 163.

pour une personne du XX<sup>e</sup> siècle et, vu le bon crédit scientifique de Liu Dunzhen, il n'y a guère de raison de douter de sa fidélité. Il faut indiquer que, jusqu'au décès de Liu Dunzhen en 1968, *Les jardins classiques de Suzhou* ne restait que brouillon, et cet ouvrage n'a été publié qu'en 1979 après un rangement de 1973 à 1978 par les chercheurs du département de l'architecture de l'École d'ingénieurs de Nankin<sup>413</sup> ; donc, il est très probable que Liu Dunzhen n'a pas pu perfectionner en détail le système de références avant son décès.

D'autre part, l'éditeur du *Brouillon* l'a aussi cité et a offert les mots qui manquent à celui qui est cité par Liu Dunzhen. Cela montre que le texte cité dans le *Brouillon* n'était pas une copie de ce qui est cité dans *Les jardins classique de Suzhou* et celui-là devait donc provenir d'ailleurs. Ce n'est guère possible que cette provenance ait été une autre version de l'*Album-A*, telle que l'original, car si cette version avait été récemment vue par l'éditeur du *Brouillon*, elle aurait été évoquée dans le *Brouillon*, sinon par d'autres chercheurs modernes ; et pourtant, ni le *Brouillon* ni les autres chercheurs ne l'ont évoquée – la seule version connue aujourd'hui est toujours la collotypie de 1922. D'après la *Notice de l'éditeur* du *Brouillon*, la rédaction du *Brouillon* a été faite en référence aux *Annales du Zhuzhengyuan* (《拙政園志》) de Fan Yanqiao (范烟橋, 1894-1967), manuscrit achevé en 1964 mais toujours inédit<sup>414</sup>. Peut-être l'éditeur du *Brouillon* a vu l'inscription de Wang Xianchen dans le manuscrit de Fan Yanqiao – si c'était vrai, très probablement, il existe aussi la possibilité que Liu Dunzhen s'y soit référé. Mais quant à la référence de Fan Yanqiao, cela reste mystérieux.

En tous cas, le texte de l'inscription de Wang Xianchen a été incomplètement sauvegardé. Toutes les inscriptions sur l'album sont importantes pour la connaissance de l'album lui-même comme celle du *Zhuzhengyuan initial*. Le fait que les inscriptions évoquées par Wu Qingdi dans la collotypie manquent est vraiment regrettable ; or, celles qui peuvent être vues sont plus précieuses pour les recherches. Toutefois, les chercheurs y attachent peu d'importance.

Par exemple, Craig Clunas, dans son ouvrage *Fruitful Sites : Garden Culture in Ming Dynasty China*, indique dans les légendes d'illustration des peintures de l'*Album-A* : « version 1533, ink on paper »<sup>415</sup>. La collotypie est en noir et blanc ; et pourtant, nous n'avons aucune raison d'affirmer que les peintures sont à l'encre sur papier. Craig Clunas a évidemment négligé le colophon de Qian Du : « Leurs compositions de paysage ainsi que les traits et leurs coloris suivent l'exemple du style du Vieillard de la Neige de Pins [c.-à-d. 趙孟頫 Zhao Mengfu, 1254-1322, calligraphe et peintre]. » (« 其丘壑布置、用筆敷色，皆師松雪翁。 ») (fig. 62) Évidemment, les peintures sont colorées. De plus, nous pouvons constater une trame de tissu sur chaque peinture et la page calligraphique du poème (voir un exemple dans la fig. 9), sauf la dernière peinture avec poème *Source de Jade* et à l'exception du *Récit* – ceux-ci sont tracés sur papier alors que les trente premières peintures avec poèmes sont sur soie. Cela répond bien à la datation faite par Zhou Daozhen : les trente premières furent faites en 1531 tandis que *Source de Jade* fut ajoutée en 1533, l'année où le *Récit* fut écrit<sup>416</sup>.

---

413 Cf. LIU Dunzhen (劉敦楨), *op. cit. supra* note 16, « Shuoming » (〈說明〉), « Note d'éditeur ».

414 Cf. Équipe de la rédaction des *Annales du Zhuzhengyuan* (《拙政園志》編寫組), *op. cit.*, p. 1. Ce manuscrit est conservé de la Bibliothèque de Suzhou et inaccessible aux lecteurs ordinaires.

415 Clunas, Craig, *op. cit. supra* note 39, p. 25.

416 Cf. *supra* p. 145.

L'importance des inscriptions ne s'y limite pas. L'inscription tracée en 1537 avant les œuvres de Wen Zhengming par Lin Ting'ang (fig. 56), dédiée à Wang Xianchen et évoquant l'événement qui se passa pendant la vie politique de ce même homme<sup>417</sup>, est une source importante pour les recherches sur sa vie et, surtout, pour la compréhension du rôle que le *Zhuozhengyuan initial* a assumé dans le processus de la naissance de l'*art* du jardin. J'en parlerai dans la Troisième Partie et, ici, il faut indiquer que d'après l'inscription de Lin Ting'ang, lors de son passage à Suzhou, Wang Xianchen lui a présenté l'*Album-A* dans son bateau mouillé à l'extérieur de la ville de Suzhou car Lin Ting'ang n'a pas pu visiter le Zhuozhengyuan – cela montre que l'*Album-A* fut fait pour Wang Xianchen et que celui-ci le considérait comme un « témoignage » de son jardin ; c'est-à-dire, au moins aux yeux du propriétaire du jardin, cet album (y compris les peintures, les poèmes et le *Récit*) consistait non seulement en des jeux moraux ou rhétoriques comme dans la plupart des peintures du lettré, mais encore en un témoignage de l'existence matérielle de son jardin, non seulement dans une « narration » du tour du jardin, mais dans un effort à localiser les *scènes*, non seulement dans une « pratique discursive » mais également dans une représentation qui pouvait rappeler les caractéristiques physiques du jardin à d'autres comme à lui-même. C'est crucial pour la question de la possibilité de restitution du plan du *Zhuozhengyuan initial*.<sup>418</sup>

Les colophons des autres offrent aussi des informations intéressantes. D'après la narration de Wu Qingdi, l'*Album-A* fut transféré à Zhu Zhonghan. Parmi les colophons dans la collotypie, il y en a quatre – ceux de Qian Yong (1833), de Su Dunyuan (1834), de Qian Du (1836) et de He Shaoji (1850) – qui furent tracés à la demande de cet homme, entendu dans les colophons par son *zi* (second prénom) « Zhongqing » (仲青) ou son *hao* (auto-appellation) « Songqing » (誦清), et le colophon de He Shaoji et le commentaire de Wu Yun (1850) furent tous deux dédiés à Zhu Bolan (朱伯蘭), fils de Zhu Zhonghan ; en outre, les deux peintures, *Panorama du Zhuozhengyuan* de Dai Xi (1836) et la reproduction de la peinture *Yao pu* (*Potager de Jades*) par Wen Ding (1836), furent aussi faites pour ce collectionneur. D'après ces œuvres de ces célèbres lettrés de la période de l'ère Daoguang (1821-1851), Zhu Zhonghan devrait avoir acquis l'*Album-A* peu avant 1833, l'année où Qian Yong passa à Haining et qu'à la demande de Zhu Zhonghan, il établit une estimation pour cet album et traça le colophon (fig. 61) ; en 1834, cet homme recueillit Su Dunyuan à la maison et lui montra l'*Album-A*, sur lequel Su Dunyuan laissa son colophon (fig. 63) ; en 1836, il fit un voyage à Hangzhou et à Jiaying en apportant l'album précieux – il rendit visite à Dai Xi au septième mois à Hangzhou, à Qian Du au huitième mois à Hangzhou et à Wen Ding au neuvième mois à Jiaying, chacun de ceux-ci laissa son colophon ou peinture pour cet album (fig. 57-59, 62) ; en 1850, encore une fois, accompagné par son fils Zhu Bolan, il fit un voyage à Hangzhou avec l'album et, là, il rencontra He Shaoji et Wu Yun, Wu Yun laissa un petit commentaire au bord de la feuille du colophon de Qian Yong (fig. 61) alors que He Shaoji un colophon assez long (fig. 64). Et puis, d'après le texte incomplet du commentaire du poème de He Shaoji cité par Wu Qingdi, l'*Album-A* fut transféré à Jiang Zhifang en 1865 et fut acheté par le célèbre collectionneur Jiang Mengpin dans les années 1910-1920. D'où nous pouvons établir une chronologie de

417 En ce qui concerne la vie politique de Wang Xianchen, cf. *infra* p. 200-222.

418 Cf. *infra* p. 187-192.



l'histoire de la localisation de l'*Album-A* chez les divers collectionneurs, de 1740 à 1920 environ :

- Env. 1740 – 1809 : les Jiang (peut-être la famille de Jiang Qi) de Suzhou ;
- 1809 – env. 1833 : Hu Yubo de Haining ;
- Env. 1833 – 1865 : Zhu Zhonghan et Zhu Bolan de Haining ;
- 1865 – années 1910-1920 : Jiang Zhifang de Yin (Ningbo) ;
- Années 1910-1920 – ? : Jiang Mengpin de Nanxun (Huzhou).

Pourtant, les collectionneurs avant « les Jiang » sont ignorés ; et aussi ignorons-nous comment cet album a été trouvé par Kate Kerby, qui communiquait avec le président de l'AP, et comment il fut reproduit par le Chung Hwa Book Company de Shanghai – la collotypie de 1922 est préfacée par une photocopie d'une « *Expression of appreciation from Frank D. Noyes ESQ., president of the Associated Press* » tracée à Hongkong le 8 décembre 1922, ainsi qu'une *Introduction* signée « P. K. » (peut-être Philip Kerby, fils de Kate Kerby), et aucune de ces deux pièces n'évoque rien sur la provenance de l'album ...<sup>419</sup> Nous ne savons pas non plus pourquoi tant de feuilles manquent à cette collotypie – étaient-elles déjà absentes lors de la reproduction ? Ou ont-elles été omises à dessein ?

Malgré tous les mystères et secrets qui entourent cet album, son authenticité reste crédible. Les colophons par tant de célèbres peintres/calligraphes, dont beaucoup étaient renommés pour leur travail d'estimation des œuvres peintes et calligraphiques, la soutiennent et, notamment, il serait très difficile de contrefaire l'inscription de Lin Ting'ang dont le texte évoque la relation entre son père Lin Han (林瀚, 1434-1519) et Wang Xianchen, relation qui n'était pas un fait largement connu.<sup>420</sup>

Les caractéristiques de l'album lui-même soutiennent aussi son authenticité. Chaque feuille de peinture est cachetée d'un sceau de Wen Zhengming, et chaque feuille de poème de deux sceaux ; le *Récit* est cacheté de deux sceaux ; il s'agit au total de dix sceaux qui, sauf le dixième, se répètent à diverses fréquences :

1. « 悟言室印 *Wu yan shi yin* » : fig. 7, 13, 14, 17, 21, 26, 27, 32, 37, 46, 48, 50, 52, 54 ;
2. « 徵 *Zheng* » et « 明 *ming* » (combinaison) : fig. 7, 10, 17, 39, 41, 46 ;
3. « 玉磬山房 *Yu qing shanfang* » : fig. 7, 19, 29 ;
4. « 惟庚寅吾以降 *Wei geng-yin wu yi jiang* » : fig. 10, 12, 17, 20, 22, 24, 36, 39, 41, 48, 52 ;
5. « 文徵明印 *Wen Zhengming yin* » : fig. 12, 14, 16, 26, 29, 32, 36, 37, 38, 41, 44, 49, 50, 55 ;
6. « 徵明 *Zhengming* » : fig. 12, 19, 20, 21, 24, 27, 31, 36, 37, 38, 39, 43, 52 ;
7. « 停雲 *Tingyun* » : fig. 13, 14, 16, 22, 24, 31, 34, 43, 44, 50 ;
8. « 玉蘭堂印 *Yulan tang yin* » : fig. 13, 16, 19, 22, 26, 31, 34, 43, 44, 49, 54 ;
9. « 徵仲 *Zhengzhong* » : fig. 20, 21, 27, 29, 32, 34, 38, 46, 48, 49, 54 ;

---

419 Cf. Annexe II-1 : « Les « Études » sur l'*Album-A* par Kate Kerby et les textes traduit par Mo Zung Chung (1922) », p. 330-333.

420 Nous pouvons trouver un témoignage de la relation entre Wang Xianchen et Lin Han dans la *Biographie de Lin Han de Ming shi*. – Cf. ZHANG Tingyu (張廷玉), éd., *op. cit.*, p. 462 (Vol. CLXIII).

10. « 衡山 Hengshan » : fig. 55.

Même si la contrefaçon d'un sceau n'est pas difficile, là il s'agissait de contrefaire et d'utiliser plusieurs sceaux à la fois. De plus, les poèmes sont tracés dans divers styles, du *zhuanshu* (篆書) au *lishu* (隸書), du *xingshu* (行書) au *kaishu* (楷書), et suivant différents styles de différents calligraphes précédents – ce serait extrêmement difficile pour un contrefacteur, qui ne peut habituellement imiter qu'un ou deux styles typiques d'un même calligraphe.

Le commentaire par Wu Yun (fig. 61) le qualifie de « gros album » (« 巨冊 »). La collotypie ne précise pas le format de l'*Album-A* original. Parmi les œuvres de Wen Zhengming dans cette reproduction, en moyenne, chaque poème et chaque peinture est haute de 23,6cm et large de 22,8cm ; le *Récit* reproduit est haut de 20cm et large de 22,9cm. D'après les formats des sceaux, qui sont souvent utilisés dans d'autres œuvres de Wen Zhengming (exemple : le sceau « 文徵明印 *Wen Zhengming yin* » dont le format est d'environ 1,6×1,6cm), les poèmes photocopiés ont à peu près leur format original, alors que le format des peintures et du *Récit* est d'environ 75-78% de leur format original, c'est-à-dire que le format moyen des peintures doit être au moins 31,2×29,2 ; les pages du *Récit* 25,6×29,4cm. Pourtant, il semble que les peintures ne sont pas complètement reproduites (exemple : dans la fig. 36, le sceau « 文徵明印 *Wen Zhengming yin* » en bas à droite de la page de la peinture est évidemment incomplet), donc, le format original des œuvres de Wen Zhengming de cet album reste inconnu, mais ne doit pas être très différent des résultats déduits ci-dessus.

2. *Un autre album, le prétendu Album du Zhuozhengyuan par Wen Zhengming*

L'*Album-A* est la source la plus importante pour les recherches sur le *Zhuozhengyuan initial*. Outre cet album, d'après *La notice biographique chronologique de Wen Zhengming* (《文徵明年譜》) édité par Zhou Daozhen et Zhang Yuezun (張月尊), le dixième jour du troisième mois de la septième année de l'ère Jiajing (1528), Wen Zhengming fit un rouleau de peinture illustrant le *Huayu ting* (*Kiosque de Monsieur Pluie de sophora*) du Zhuozhengyuan, et pourtant, ce rouleau semble perdu depuis longtemps, et il n'y en a aucune reproduction.<sup>421</sup>

En outre, il y a un album de huit peintures avec poèmes prétendu « l'Album du Zhuozhengyuan de Wen Zhengming » (daté de 1551, dit « *Album-B* » ci-après). Cet album, faisant partie de la collection de Earl Morse, fut inscrit au catalogue de l'exposition organisée par l'Art Museum of Princeton University du 17 mai au 27 juillet 1969 : *In Pursuit of Antiquity*, mais sans colophons d'autographes ultérieures<sup>422</sup>, et fut acquis par Douglas Dillon pour le

---

421 Cf. Zhou Daozhen (周道振), Zhang Yuezun (張月尊), *Wen Zhengming nianpu* (《文徵明年譜》), *La notice biographique chronologique de Wen Zhengming*, Shanghai, Baijia chubanshe (Shanghai Baijia Publishing House), 1998, p. 413. Wei Jizan indique dans *L'histoire des jardins classiques de Suzhou* que, d'après Liang Zhangju (梁章炬, vivant entre les XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles) et Qin Yiting (秦誼亭 1793-?), il y a un rouleau horizontal, encre et couleur sur soie, fait en 1513 par Wen Zhengming et postérieurement titré par Wen Peng (文彭, 1498-1573, fils de Wen Zhengming) « 拙政名園 *Zhuozheng mingyuan* » (*Jardin célèbre de l'Activité politique d'un Incapable*). – Cf. WEI Jiazan (魏嘉瓚), *op. cit. supra* note 234, p. 223. Toutefois, ce rouleau est aussi perdu.

422 Cf. *In Pursuit of Antiquity, Chinese Paintings of the Ming and Ch'ing Dynasties from the Collection of Mr. and Mrs. Earl Morse by Roderick Whitfield, with an addendum by Wen Fong*, cat. expo., (Princeton, The Art Museum Princeton University, 1969), Princeton,

Metropolitan Museum of Art de New York en 1979 et y fut exposé en 1983<sup>423</sup>.

Wu Xiaoming (吳曉明) dans son mémoire *Les recherches sur les peintures avec les thèmes jardiniers à la dernière moitié de la dynastie Ming* suppose qu'il s'agit de l'« *Album du Zhuozhengyuan* fait par le grand historiographe Zhengzhong et comprenant douze peintures » (« 徵仲太史拙政園圖一冊計十二幀 »<sup>424</sup>) qui est catalogué dans *Qinghe shuhua fang* (« *清河書畫舫* », *Bateau de Calligraphie et de peinture sur la Rivière limpide*) de Zhang Chou (張丑, 1577-1643).<sup>425</sup> D'après Zhang Chou, l'album qu'il a catalogué était alors collectionné par Gu<sup>426</sup>, c'est-à-dire Gu Fu (顧復), qui a aussi édité un grand catalogue des œuvres peintes et calligraphiées, *Pingsheng zhuangguan* (« *平生壯觀* », *Les chefs-œuvre que j'ai vus dans ma vie*); le catalogue de Gu Fu décrit l'*Album du Zhuozhengyuan* possédé par lui :

« L'*Album du Zhuozhengyuan*, douze feuilles, rouge sur soie, hauteur et largeur moins d'un pied. »

《拙政園圖》，十二冊，絳色，絹本，方不盈尺。<sup>427</sup>

L'*Album-B* est d'encre sur papier, il n'est évidemment pas celui que Gu Fu possédait et que Zhang Chou a catalogué.

Depuis que l'*Album-B* fut pour la première fois exposé au public en 1969, et notamment depuis qu'il fut acquis par Douglas Dillon pour le Metropolitan Museum of Art de New York en 1979 et y fut exposé en 1983, il est considéré comme une source importante pour les recherches sur le jardin de Suzhou (ou « jardin du lettré », etc.) comme sur l'art de Wen Zhengming, surtout dans les ouvrages en langues occidentales.

Néanmoins, il semble les chercheurs ne le connaissent que superficiellement ; et parfois,

---

1969, No. 3 (p. 66-75).

423 Les deux pages de peintures de cet album (fig. 69 « Crique de Bambous tachetés » et fig. 71 « Belvédère de Bananiers ») furent au catalogue de cette exposition. – Cf. Barnhart, Richard M., *Peach Blossom Spring, Garden and Flowers in Chinese Paintings*, cat. expo., (New York, The Metropolitan Museum of Art, 1983), New York, 1983, No. 22 (p. 64, 65). D'après *Peach Blossom Spring, Garden and Flowers in Chinese Paintings*, entre les expositions de 1969 et de 1983, cet album a été complètement catalogué dans Edwards, Richard, *The Art of Wen Cheng-ming*, Ann Arbor, Museum of Art, University of Michigan, 1976, no. 51. – Cf. *ibid.*, p. 134. Je n'ai pas pu voir le catalogue de 1976 *The Art of Wen Cheng-ming*.

424 ZHANG Chou (張丑), *Qinghe shuhua fang* (« *清河書畫舫* », *Bateau de Calligraphie et de peinture sur la Rivière limpide*), in LU Fusheng (盧輔聖), dir., comp., *Zhongguo shuhua quanshu disi ce* (« *中國書畫全書 第四冊* », *Corpus des ouvrages sur la calligraphie et la peinture de Chine Tome IV*), Shanghai, Shanghai shuhua chubanshe (Éditions de la calligraphie et de la peinture de Shanghai), 1992, p. 367. « 太史 *Taishi/Grand Historiographe* » est une appellation respectueuse pour un membre de l'académie Hanlin.

425 WU Xiaoming (吳曉明), *Ming Dai Zhonghouqi Yuanlin Ticai Huihua de Yanjiu* (« *明代中後期園林題材繪畫的研究* », *Les recherches sur les peintures avec les thèmes jardiniers à la dernière moitié de la dynastie Ming*), Beijing (Pékin), Zhongyuan meishu xueyuan (Central Academy of Fine Arts), 2004, p. 22.

426 ZHANG Chou (張丑), *op. cit.*, p. 367.

427 GU Fu (顧復), *Pingsheng zhuangguan* (« *平生壯觀* », *Les chefs-œuvre que j'ai vus dans ma vie*), in LU Fusheng (盧輔聖), dir., comp., *Zhongguo shuhua quanshu disi ce* (« *中國書畫全書 第四冊* », *Corpus des ouvrages sur la calligraphie et la peinture de Chine Tome IV*), Shanghai, Shanghai shuhua chubanshe (Éditions de la calligraphie et de la peinture de Shanghai), 1992, p. 1012. Le terme « 十二冊 » (*douze tomes*) doit être une erreur de transcription, il doit être « 十二葉 » ou « 十二幀 » (*douze feuilles*).

une ignorance surprenante peut être constatée. Quand les peintures (ou avec les poèmes calligraphiques) étaient reproduites dans les deux catalogues (le premier : *In Pursuit of Antiquity*, [...], cat. expo., Princeton, 1969, Hedy Backlin-Landman, The Art Museum Princeton University, éd. Princeton, 1969 – dit « catalogue de 1969 » ci-après ; le deuxième : Barnhart, Richard M., *Peach Blossom Spring, Garden and Flowers in Chinese Paintings*, cat. expo., New York, The Metropolitan Museum of Art, 1983 – dit « catalogue de 1983 » ci-après), ils n'étaient que légendé « Wen Cheng-ming, *Album of scenes in the Cho-cheng-yuan (Garden of the Unsuccessful Politician)*, Soochow, [...] »<sup>428</sup> ou « Wen Cheng-ming (Soochow, Kiangsu ; 1470-1559) ; Ming, *The Cho-cheng Yüan (Garden of the Unsuccessful Politician)* [...] »<sup>429</sup>, toujours sans le nom de chaque scène représentée. Toutefois, le catalogue de 1969 présentait les huit pages de poèmes calligraphiques et, surtout, leurs textes complets traduits en anglais, dans lesquels sont clairement notés les noms des scènes.<sup>430</sup> Craig Clunas utilise dans son ouvrage *Fruitful Sites : Garden Culture in Ming Dynasty China* les six clichés provenant du catalogue de 1969, et il met respectivement les noms de scène dans les légendes au dessous des clichés<sup>431</sup>. Cependant, il se trompe de nom pour le « Bajiao jiam » (芭蕉檻, *Belvédère de Bananiers*) (fig. 48) et le remplace par « *Scholar-tree Rain Pavillon (Huai yu ting)* » (槐雨亭, *Kiosque de la Pluie de Sophora*)<sup>432</sup>. Cette erreur peut-être partiellement attribuée à une mauvaise compréhension sur la traduction du commentaire du poème qui est attaché à cette peinture. La traduction offerte par le catalogue de 1969 dit : « *The banana enclosure is to the left of the Huai-yü-ting [...]* »<sup>433</sup> – « *banana enclosure* » (le sujet du poème) y sont mis en minuscules alors que « *Huai-yü-ting* » a sa première lettre majuscule, et il prend donc « *Huai-yü-ting* » (« *Scholar-tree Rain Pavillon (Huai yu ting)* ») pour le sujet de la peinture qui est attachée à ce poème. Mais, en tout cas, dans le catalogue de 1969, auquel il se réfère, la pièce originale de ce poème (avec le commentaire) est bien reproduite, s'il le lisait entièrement, il ne commettrait cette erreur ; et pourtant, le sujet de ce poème lui est presque inconnu.

Cette erreur est répétée dans un article de Yolaine Escande « Le jardin du lettré : des lointains picturaux aux lointains du cœur », publié dans le catalogue de l'exposition *Le jardin du lettré : synthèse des arts en Chine* organisée en 2004 par le Musée Albert-Kahn : la reproduction en couleur de la peinture *Bajiao jiam (Belvédère de Bananiers)* est légendée « Wen Zhengming (1470-1559), *Zhuozhengyuan* (« *jardin de l'Administrateur Maladroit* »), 1551 ; feuille du *Huaiyuting* (« *pavillon d'où l'on Apprécie la Pluie* ») ... »<sup>434</sup> – elle s'est trompée non seulement en ce qui concerne le nom de la scène, mais aussi le sens du terme « *Huaiyuting* » (槐雨亭, *Kiosque de la*

428 Cf. *op. cit. supra* note 422, No. 3 (p. 66-75).

429 Cf. Barnhart, Richard M., *op. cit.*, No. 22 (p. 64, 65, 134).

430 Cf. *op. cit. supra* note 422, p. 66-69.

431 Clunas, Craig, *op. cit. supra* note 39, illus. 6-11 (p. 32-37).

432 *Ibid.*, illus. 9 (p. 35).

433 *Op. cit. supra* note 422, p. 67.

434 Escande, Yolaine, *op. cit. supra* note 222, p. 69. Cette peinture, le prétendu « *Huaiyuting* », est aussi reproduite dans un autre ouvrage de Yolaine Escande, *Montagnes et eaux, la culture du shanshui* ; cette fois elle la légende correctement : « Wen Zhengming, *Jardin de l'Administrateur maladroit (Zhuozhengyuan)*, 1551. Feuille d'album, *Le Clos aux bananiers*. [...] » – Escande, Yolaine, *op. cit. supra* note 45, p. 190.

Pluie de Sophora) à cause d'une mauvaise lecture du caractère « 槐 *huai* » (sophora)<sup>435</sup>.

Toutes ces erreurs n'ont pas d'influence directe sur les conclusions de ces chercheurs ; et pourtant, cela révèle une indifférence et une négligence surprenantes envers la source à ce sujet. À cause de cela, naturellement, l'authenticité de cet album n'a jamais été considérée, et pourtant cette confirmation d'authenticité est fondamentale pour qu'il puisse être utilisé comme source pour les recherches sur le Zhuozhengyuan comme sur Wen Zhengming.

Une comparaison de sceaux montre que son authenticité est contestable. Dans l'*Album-A*, les pages (calligraphie comme peinture) sont cachetées de divers sceaux avec diverses combinaisons tandis que l'*Album-B* n'a que ses feuilles de calligraphie cachetées par seulement deux sceaux avec la même combinaison : le « 文徵明印 *Wen Zhengming yin* » en haut et le « 衡山 *Heng shan* » en bas juste suivant la signature « 徵明 *Zhengming* » (fig. 67-69, 71-75) – à l'exception de la dernière peinture cachetée du sceau « 玉蘭堂 *Yulan tang* » (Salle des Magnolias) (fig. 75), aucune des autres peintures n'est cachetée. Ces trois sceaux-là sont très usuels dans les œuvres peintes ou calligraphiées de Wen Zhengming et les deux premiers apparaissent aussi dans l'*Album-A*. Mais il y a des différences évidentes entre les empreintes des sceaux l'*Album-A* et celles des mêmes sceaux de l'*Album-B* (fig. 251-254). En outre, les œuvres calligraphiques de Wen Zhengming de l'*Album-A* jouissent d'une diversité de styles d'écriture, tandis que dans l'*Album-B*, tous les poèmes sont dans le style *xingshu* (行書), le style le plus fréquemment imité<sup>436</sup>.

Or, même si nous pouvons prouver que les œuvres calligraphiques et les sceaux de l'*Album-B* sont contrefaits, cela n'implique pas une contrefaçon des peintures de l'*Album-B* – peut-être, mais pas forcément. À l'époque Ming et Qing (1368-1911), afin de valoriser les œuvres peintes ou calligraphiées n'étant ni signées ni cachetées, mais qui sont pourtant considérées comme œuvres authentiques par les ateliers contrefacteurs, ceux-ci ajoutent souvent sur ces œuvres-là des sceaux et des inscriptions signées contrefaits, de sorte que l'authenticité de ces œuvres-là devient compliquée à déterminer : soit vraiment authentiques, soit contrefaites – les deux possibilités coexistent. Donc, la contrefaçon de signature ou de sceau n'implique pas une contrefaçon de peinture. En réalité, même Wen Zhengming lui-même aurait eu des sceaux similaires. Ce n'est pas scientifique de juger l'authenticité d'une œuvre seulement d'après les sceaux. Le jugement doit s'appuyer sur la connaissance du style du calligraphe/peintre et des informations de l'ensemble de ses calligraphies/peintures – l'encre, les couleurs, la soie ou le papier, le style, les traits ... En résumé, sans toucher le corps de l'*Album-B*, il est impossible de résoudre le problème de l'authenticité des peintures de cet album, malgré une contrefaçon très probable des œuvres calligraphiques et des sceaux ; et pourtant, sauf la reproduction en couleur et en format légèrement réduit de la peinture *Belvédère de Bananiers* (légendée par méprise « Huaiyuting / pavillon d'où l'on Apprécie la Pluie »)

---

435 Yolaine Escande doit avoir confondu le caractère « 槐 *huai* » (qui peut s'écrire aussi « 檜 ») avec son homonyme « 懷 *huai* », qui veut dire « embrasser », « garder au cœur » ou « se rallier (à quelqu'un) », etc.

436 Même Naito Konan (内藤 湖南, 1866-1934), qui affirme que cet album est authentique dans son colophon suivant l'album (cf. *infra* note 438), indique aussi que « sa calligraphie est légèrement inférieure par rapport à sa peinture » (« 其書法則比畫稍遜焉 »). En fait, « l'infériorité » de la calligraphie révèle bien la possibilité d'une contrefaçon des pages calligraphiques de l'*Album-B*.

dans le catalogue de l'exposition *Le jardin du lettré : synthèse des arts en Chine*, nous n'avons que des reproductions en noir et blanc et en format fortement réduit dans le catalogue de 1969 et celui de 1983 ...

Néanmoins, la possibilité d'une contrefaçon de ces peintures reste quand même très grande. D'après le catalogue de 1969, il n'y a que deux inscriptions (colophons) d'autres personnes à la fin de l'album : l'une fut tracée en 1801 par Yongxing (永理, romanisation Wade-Giles dans le catalogue « Yung Hsing »<sup>437</sup>, 1752-1823, onzième fils de l'Empereur Qing Gao Zong, c.-à-d. l'Empereur Qianlong), l'autre fut tracée en 1930 par le sinologue japonais Naito Konan (内藤 湖南, 1866-1934)<sup>438</sup>. Outre le sceau « 詒晉齋 *Yi Jin zhai* » (Wade : « *I-chin-chai* ») de Yongxing et celui de Naito Konan « 寶馬盒 *Baoma an* » (Wade : « *Pao-ma an* ») lesquels suivent respectivement les deux colophons, il y a sur les feuilles peintes ou calligraphiques quelques sceaux des collectionneurs de cet album :

1. « 張則之 *Zhang Zezhi* » (Wade : « *Chang Tse-chih* ») de Zhang Xiaosi (張孝思, Wade : « Chang Hsiao-su », collectionneur au milieu du XVII<sup>e</sup> siècle qui habitait Zhenjiang) ;
2. « 周祚新印 *Zhou Zuoxin yin* » (Wade : « *Chou Tso-hsin yin* ») et « 墨農 *Mo nong* » (Wade : « *Mo-nung* ») de Zhou Zuoxin (周祚新, Wade : « Chou Tso-hsin », collectionneur et fonctionnaire au milieu du XVII<sup>e</sup> siècle qui habitait Nankin) ;
3. « 儀周珍藏 *Yizhou zhencang* » (Wade : « *I-chou chen-ts'ang* ») de An Qi (安岐, Wade : « An Ch'i », 1683 - env. 1745, collectionneur et marchand qui habitait Yangzhou) ;
4. « 傳經堂珍藏印 *Chuan jing tang zhencang yin* » (Wade : « *Ch'uan-ching-t'ang chen-ts'ang yin* ») de Zhang tingyu (張廷玉, Wade : « Chang T'ing-yü », 1672-1755, Grand secrétaire de l'empereur, directeur de rédaction de *Ming shi*, de *Kangxi zidian*, etc.) ;
5. « 鍊雪鑑定 *Lianxue jianding* » (Wade : « *Lien-hsüeh chien-ting* ») de Zhang Ruocheng (張若澄, Wade : « Chang Jo-ch'eng », fils de Zhang Tingyu, peintre) ;
6. « 皇六子 *Huang liu zi* » (Wade : « *Huang-liu-tzu* ») et « 恭親王 *Gong qin wang* » (Wade : « *Kung-ch'in-wang* ») de Yongrong (永瑤, Wade : « Yung Jung », 1743-1790, sixième fils de l'Empereur Qing Gao Zong) ;
7. « 沈盒平生真賞 *Chen'an pingsheng zhenshang* » (Wade : « *Shen An p'ing-sheng chen-shang* ») et « 寶熙長壽 *Baoxi changshou* » (Wade : « *Pao Hsi ch'ang-shou* ») de Baoxi (寶熙, Wade : « Pao Hsi », 1871-1930, membre de la famille impériale de la dynastie Qing) ;
8. « 縉真閣圖書記 *Yun zhen ge tushu ji* » (Wade : « *Yün-chen-ko t'u-shu chi* »), auteur

437 Pour faciliter les vérifications avec le catalogue, je présente les noms chinois en chinois, en les translittérant en *pinyin* et en suivant la romanisation Wade-Giles présentée par le catalogue.

438 Le catalogue ne présente pas les reproductions de ces deux colophons mais les textes traduits en anglais. – Cf. *op. cit. supra* note 422, p. 69. Wu Xiaoming présente le texte original du colophon de Naito Konan : « 此冊衡山待詔為姓吳者畫其園池勝景，園原宜有名，今已失之。畫筆超妙，用墨古淡，在子昂仲穆父子之間，使人耽看不忍釋手，洵為衡山畫中至佳之品。每頁題詩，最後題有辛亥字，乃嘉靖三十年，衡山八十二歲時作。其畫[Wu Xiaoming dit que « 畫 » est une erreur et doit être « 書 »]法則比畫稍遜焉。常經安麓村、詒晉錫晉二郎襲藏，有成王跋，足珍也已。昭和五年八月，內藤虎。 » ; et pourtant, il n'a pas indiqué la provenance de ce texte. – Cf. WU Xiaoming (吳曉明), *op. cit.*, p. 24.

non identifié ;

9. « 大名成氏畏庵賞鑒圖書 *Daming Cheng shi Wei'an shangjian tushu* » (Wade : « *Ta-ming Ch'eng-shih Wei-an shang-chien t'u-shu* »), auteur non identifié.<sup>439</sup>

Sauf le sceau « *Zhang Zezhi* » qui se présente sur les première et dernière pages peintes (fig. 67 et 75) et le sceau « *Yizhou zhenchang* » de An Qi qui se présente sur toutes les pages peintes (fig. 67-69, 70-75), tous les autres sceaux ne se présentent que sur la dernière page calligraphique (fig. 75). En outre, d'après le catalogue, cet album est fourni avec une étiquette écrite par Yinghe (英和, Wade : « Ying Ho », 1771-1840, fonctionnaire mandchou et connaisseur servant l'empereur) quand cet album était dans sa collection.<sup>440</sup>

Si tous les sceaux des collectionneurs sont authentiques et si l'*Album-B* a été effectivement collectionné par ces personnes-là, cet album a connu l'itinéraire suivant :

Zhenjiang (Zhang Xiaosi) – Nankin (Zhou Zuoxin) – Yangzhou (An Qi) – Pékin (Zhang Tingyu, Zhang Ruocheng, Yinghe, Yongrong, Yongxing, Baoxi) – le Japon, ville non précisée (Naito Konan) – les États-Unis, ville non précisée (Earl Morse) – New York (Metropolitan Museum of Art)

Les trois premiers collectionneurs furent renommés pour leurs riches collections, néanmoins, ils n'ont laissé aucun colophon sur l'album. Notamment An Qi, dont la collection des œuvres calligraphiées ou peintes est très importante, n'a pas non plus enregistré cet album dans le célèbre catalogue de sa collection intitulé *Catalogue de la collection pour l'Affinité d'encre* (《墨緣彙觀錄》)<sup>441</sup> – si le sceau « *Yizhou zhenchang* » de An Qi était contrefait, nous aurions des raisons de contester l'authenticité de l'*Album-B* ; si le sceau est authentique et que l'*Album-B* a vraiment fait partie de la collection de An Qi, l'absence d'enregistrement de cet album dans le *Catalogue de la collection pour l'Affinité d'encre* montre qu'il avait peu d'importance aux yeux de ce grand collectionneur et celui-ci l'a simplement négligé – mais si An Qi l'avait considéré comme une œuvre authentique de Wen Zhengming, cette négligence était à peu près impossible. En conséquence, même si cet album a été vraiment collectionné par An Qi, il semble que An Qi ne l'ait pas traité en œuvre authentique, mais l'a seulement mis dans sa riche collection.

Si la plupart de collectionneurs de l'*Album-B* n'ont pas laissé leurs colophons, c'est peut-être parce qu'ils ont constaté le caractère douteux des textes et, surtout, une incompatibilité entre les sujets des poèmes et ceux des peintures qui leur sont attachées. Les

---

439 Cf. *op. cit. supra* note 422, p. 70.

440 Cf. *ibid.*

441 Cf. AN Qi (安岐), *Mo yuan huiguan lu* (《墨緣彙觀錄》), *Catalogue de la collection pour l'Affinité d'encre*, photocopié par Shanghai guji chubanshe (Éditions de livres anciens de Shanghai), édition originale : in TAN Ying (譚瑩), comp. *Yueya tang congshu* (《粵雅堂叢書》), *Collection de la Salle des classiques du Yue*, Canton, Yueya tang 粵雅堂, 1875 ; la photocopie in Comité de compilation de *Xu xiu siku quanshu* (《續修四庫全書》), comp., *Xu xiu siku quanshu yilingliuqi, zi bu, yishu lei* (《續修四庫全書一〇六七·子部·藝術類》), *Suite de la Bibliothèque complète aux quatre divisions, livre 1067 : Division de « maîtres » – Genre des arts*, Shanghai, Shanghai guji chubanshe (Éditions de livres anciens de Shanghai), 1995, p. 195-374. Pour An Qi, cf. WEI Minghua (韋明鐸), « An Qi he Yangzhou – ji Zhong Han jiaowang shi shang de yiwei yanshang » (《安岐與揚州——記中韓交往史上的一位揚州鹽商》), « An Qi and Yangzhou – of a salt dealer in the history of communication between China and South Korea », *Yangzhou Daxue xuebao* (《揚州大學學報(人文社會科學版)》), *Journal of Yangzhou University (Humanities & Social sciences)*, Yangzhou, Yangzhou University, Vol. 6, No. 4, 2002, p. 89-92.

chercheurs occidentaux dans ce domaine accordent habituellement peu d'attention au texte ; mais les connaisseurs experts des peintures et des calligraphies, tel que An Qi, ne manqueraient jamais aucune trace de texte, de la calligraphie aux sceaux, des inscriptions de l'auteur aux colophons postérieurs. Une peinture de lettré à l'époque impériale tardive chinoise (Yuan, Ming et Qing), dont le langage pictural est souvent formulé, généralement « parle » par le texte plutôt que par l'image.

Les textes de poèmes de l'*Album-B* sont douteux. D'abord, il existe trop de différences entre les poèmes sur le même sujet dans les deux albums.

La première différence concerne le poème *Fanxiang wu* (《繁香塢》, *Crique aux fleurs Odorantes et Abondantes*) (fig. 12 et 67). Il manque le caractère « 桂 *gui* » entre les caractères « 丹 *dan* » et « 海 *hai* » dans le commentaire du poème *Crique aux fleurs Odorantes et Abondantes* de la version de l'*Album-B*. Ce manque peut être attribué à un lapsus.

La deuxième concerne le poème *Xiao Canglang* (《小滄浪》, *Kiosque des Vaguelettes verdâtres le Petit*) (fig. 17 et 68). Il manque le premier caractère « 偶 *ou* » du poème dans la version de l'*Album-B*, dont cependant la place est réservée – d'après le cliché du catalogue de 1969, il n'y a pas de trace d'endommagement (fig. 255). C'est un manque singulier.

La troisième concerne le premier vers du poème *Xiangyun wu* (《湘筠塢》, *Crique de Bambous tachetés*) (fig. 41 et 69) :

- L'*Album-A* –  
« Les bambous se plantent et se joignent à la colline unie. » (« 種竹連平岡。 ») (fig. 41)
- L'*Album-B* –  
« Les bambous se plantent et entourent la colline unie. » (« 種竹遶平岡。 ») (fig. 69)

D'après Zhou Daozhen, la version de l'*Album-B* se conforme à celle de *Shanhu wang shulu* (《珊瑚網書錄》, *Enregistrement des œuvres calligraphiques du Filet de corail*, compilé par Wang Keyu 汪珂玉 et publié en 1643)<sup>442</sup> ; cette différence ne revêt pas une grande importance.

La quatrième concerne le poème *Bajiao jiam* (《芭蕉檻》, *Belvédère de Bananiers*) (fig. 48 et 71). Il existe des mots de trop dans le commentaire du poème de la version de l'*Album-B* :

- L'*Album-A* –  
« Le *Belvédère de Bananiers* est à gauche du *Kiosque de la Pluie de Sophora*. » (« 芭蕉檻在櫳雨亭之左。 ») (fig. 48)
- L'*Album-B* –  
« Le *Belvédère de Bananiers* est à gauche du *Kiosque de la Pluie de Sophora*. En plus, on plante des palmiers, dont l'ombrage convient à la vie pendant les mois d'été. » (« 芭蕉檻在櫳雨亭之左。更植椽陰，宜爲暑月。 ») (fig. 71)

Cette interpolation peut être attribuée à un changement pendant vingt ans ; et pourtant, si la page de poème est une contrefaçon, ces mots peuvent avoir été ajoutés à dessein par le contrefacteur pour que le commentaire du poème réponde à la peinture qui représente quelques palmiers.

La cinquième concerne le poème *Diao gong* (釣磬, *Récif convenant à la Pêche à l'hameçon*) (fig. 22 et 72). Encore l'interpolation dans le commentaire du poème dans l'*Album-B* :

442 WEN Zhengming (文徵明), *op. cit.*, p. 1210.



- L'Album-A –  
« Le Récif convenant à la Pêche à l'hameçon est au pied de la Terrasse aux Intentions au lointain. » (« 釣砵在意遠臺下。 ») (fig. 22)
- L'Album-B –  
« Le Récif convenant à la Pêche à l'hameçon est au pied de la Terrasse aux Intentions au lointain. Quand il fait beau au printemps, l'ombrage de saules et les fleurs tombées font l'homme s'oublier et retrouver sa naïveté. » (« 釣砵在意遠臺下。春明之際，柳陰落花，令人坐忘立返。 ») (fig. 72)

Il est plausible d'attribuer cette interpolation à une addition par le poète lui-même vingt ans après ; mais il est plus possible que le contrefacteur ait constaté l'incompatibilité du sujet du poème avec celui de la peinture qui lui est attachée<sup>443</sup> et a donc ajouté dans le commentaire ces mots de trop qui ne concernent rien sur la pêche à la ligne et la « pierre blanche » évoquées dans le poème. En fait, le style de ces mots de trop est orné et vulgaire et semble être incompatible avec le style laconique et soutenu des autres textes des trente et un poèmes de Wen Zhengming.

La sixième, la septième et la huitième concernent le poème *Laiqin you* (來禽園, *Parc des Pommiers laiqin*) (fig. 32 et 73). L'une est sur le texte du dernier vers du poème : la version de l'Album-A est « J'estampe de ma propre main la calligraphie du Général le Droite [c.-à-d. 王羲之 Wang Xizhi, grand calligraphe du IV<sup>e</sup> siècle] à côté de la petite fenêtre » (« 小窻親搨右軍書 ») (fig. 32), et la version de l'Album-B « J'ai estampé la calligraphie du Général le Droite à côté de la petite fenêtre » (« 小窻搨得右軍書 ») (fig. 33). Les deux autres sont sur le commentaire : la version de l'Album-B a un caractère de trop « 在 *zai* » entre les caractères « 園 *you* » et « 滄 *cang* » ainsi que les mots de trop à la fin « 故云 » (*c'est pourquoi il est nommé comme tel*). Ces différences ne provoquent pas de grande différence dans la compréhension du poème ou du commentaire.

La neuvième concerne le poème *Huai wo* (《槐幄》, *Tente au Sophora*) (fig. 43 et 75). Le texte du poème de la version de l'Album-B est : « Le grand sophora à côté du kiosque va couvrir le mur, [...] » (« 亭下高槐欲覆牆[……] ») ; d'après l'Album-A (fig. 44), ce poème doit être intitulé *Huaiyu ting* (《槐雨亭》, *Kiosque de la Pluie de Sophora*), car le texte de *Tente au Sophora* doit être « Le sophora jadis planté grossit déjà de dix *wei*<sup>444</sup>, [...] » (« 舊種宮槐已十圍[……] ») (fig. 43) – c'est-à-dire que le poème ne correspond pas au titre dans l'Album-B. Ce serait une erreur incroyable si cette page calligraphique était œuvre authentique de Wen Zhengming ; mais si c'était une contrefaçon, ce serait compréhensible.

Seul le poème *Yu quan* (玉泉 *Source de Jade*) a des versions identiques dans les deux albums. Neuf différences pour les autres sept poèmes avec commentaires, parmi lesquelles il y en a quatre – deuxième, quatrième, cinquième et neuvième – qui révèlent une possibilité de contrefaçon. Et si nous accordons assez d'attention au rapport entre les sujets des poèmes et des peintures de l'Album-B, nous trouverons encore plus de points douteux.

De grandes différences entre les peintures sur le même sujet, dans les deux albums, sont constatées par les chercheurs modernes. Elles sont parfois attribuées à des réaménagements

443 Voir *infra* p. 160-161.

444 Le « 圍 *wei* », ici désigne la longueur entourée par les deux pouces et les deux index, soit environ 10-15cm.

supposés, puisque l'*Album-B* est daté de 1551, dix-huit ans après la rédaction du *Récit*.<sup>445</sup> Mais si les pages calligraphiques étaient des contrefaçons, cette supposition ne sert à rien.

En fait, il y a dans l'*Album-B* au moins trois peintures qui ne répondent pas aux sujets indiqués dans les poèmes qui leur correspondent.

La première est la peinture attachée au poème avec commentaire *Xiao Canglang* (《小滄浪》, *Kiosque des Vaguelettes verdâtres le Petit*) (fig. 68), lequel indique clairement qu'« une fois un petit kiosque fut construit à côté des Vaguelettes verdâtres » (« 偶傍滄浪構小亭 »<sup>446</sup>) et qu'« un kiosque est donc construit au milieu [de l'étang] et est nommé *Vaguelettes verdâtres le Petit* » (« 因築亭其中, 曰小滄浪 »); et pourtant, dans la peinture, ce sont un pont et une maison avec clôture, sans kiosque dans ou au bord de l'étang. Si nous la comparons avec celle de même sujet de l'*Album-A* (fig. 17 et 18), le désaccord entre la peinture et le poème à ce sujet dans l'*Album-B* est plus évident.

La deuxième est la peinture attachée au poème avec commentaire *Diao gong* (《釣磬》, *Récif convenant à la Pêche à l'hameçon*) (fig. 72) – dans la peinture, aucun signe de la « pêche à l'hameçon » ne peut être constaté, pas plus que du « récif » (磬 *gong*); mais la peinture sur le même sujet dans l'*Album-A* les représente exactement (fig. 22 et 23). Peut-être à cause de l'absence de la pêche et du récif dans la peinture de la version de l'*Album-B*, le contrefacteur a-t-il ajouté les mots de trop « Quand il fait beau au printemps, l'ombrage de saules et les fleurs tombées font l'homme s'oublier et retrouver sa naïveté » afin de détourner l'attention, puisqu'il y a un saule au bord de l'eau qui prend une place importante dans la peinture.

La troisième peinture est celle qui est attachée au poème *Huaiyin ting* (*Kiosque de la Pluie de Sophora*) mal intitulé *Huai wo* (*Tente au Sophora*) (fig. 75). Tant le poème *Kiosque de la Pluie de Sophora* que le poème *Tente au Sophora* évoquent le ou les sophoras. Les peintures *Kiosque de la Pluie de Sophora* et *Tente au Sophora* de l'*Album-A* les représentent clairement alors que dans la peinture prétendue *Tente au Sophora*, dans l'*Album-B*, aucun sophora n'est représenté quoique le poème ci-contre dise que « Le grand sophora à côté du kiosque va couvrir le mur ».

Toutes les analyses des textes et des peintures exposées ci-dessus montrent qu'il existe une grande possibilité de contrefaçon sur les pages calligraphiques, ce qui pourrait amener les chercheurs à une mauvaise compréhension des sujets de ces peintures. Si les pages calligraphiques de l'*Album-B* sont des contrefaçons, très probablement, cet album n'est qu'un assemblage artificiel et hétéroclite par un certain contrefacteur et les peintures de cet album (même si elles sont œuvres authentiques par Wen Zhengming) n'ont rien à voir avec le *Zhuozhengyuan*, puisqu'il n'y a aucune inscription sur les pages peintes de l'*Album-B* qui témoigne des sujets de ces peintures.

En résumé, il existe trop de points douteux sur l'*Album-B*. Avant la résolution de ce problème, il est imprudent d'utiliser l'*Album-B* comme source pour les recherches sur le *Zhuozhengyuan initial*. Cette thèse le laisse donc de côté lors des recherches sur le *Zhuozhengyuan initial*.

---

445 Cf. Barnhart, Richard M., *op. cit.*, p. 63.

446 Il manque le premier caractère « 偶 » dans la page de l'*Album-B* (cf. *supra* p. 158), et ici, il est ajouté d'après le même poème présenté dans l'*Album-A*.

### 3. Le « plan écrit »

Wen Zhengming localise toutes les *scènes* dans la première moitié du *Récit*, laquelle peut s'appeler un « plan écrit » :

« Le domicile de Monsieur Pluie de sophora Wang Jingzhi<sup>447</sup> se situe entre les portes Loumen et Qimen, dans le nord-est de la ville de la Préfecture [de Suzhou].

« Il y a [à l'entour] beaucoup de terrains vagues, où s'étend une pièce d'eau. Un peu curée et aménagée, elle est entourée de bois. Une maison à étage s'érige à la *rive ensoleillée* [c.-à-d. rive nord] et est nommée « *Mengyin lou / Maison à étage du Rêve indiquant une vie érémitique* »<sup>n°2</sup> [fig. 10 et 11]<sup>448</sup> ; une salle se construit à la *rive ombrée* [c.-à-d. rive sud] et est nommée « *Ruoshu tang / Salle semblant se trouver à la Campagne* »<sup>n°1</sup> [fig. 7 et 8]. Devant la salle, c'est le *Fanxiang wu / Crique aux fleurs odorantes et abondantes*<sup>n°3</sup> [fig. 12] ; derrière la salle, c'est le *Yiyu xuan / Pavillon à s'appuyer sur les Jades*<sup>n°4</sup> [fig. 13]. Le pavillon regarde tout droit vers le nord la *Maison à étage du Rêve indiquant une vie érémitique*, et la pièce d'eau est divisée par un pont, nommé « *Xiao Feihong / Petit Arc-en-ciel élevé* »<sup>n°5</sup> [fig. 14 et 15]. Passer le *Petit Arc-en-ciel élevé* vers le nord, et se promener le long de la pièce d'eau vers l'ouest, il y a beaucoup d'hibiscus mutabilis au bord, et cet endroit est nommé « *Furong wei / Baie de Hibiscus mutabilis* »<sup>n°6</sup> [fig. 16]. Encore vers l'ouest, un belvédère se construit dans l'eau, s'appelant « *Xiao Canglang ting / Kiosque des Vaguelettes verdâtres le Petit* »<sup>n°7</sup> [fig. 17 et 18] ; par le sud, des bambous élancés dissimulent le kiosque. On passe donc les bambous vers l'ouest et, au bord de la pièce d'eau, il y a une pierre où l'on peut s'asseoir et se laver – cet endroit est nommé « *Zhiqing chu / Lieu aux Goûts purs* »<sup>n°8</sup> [fig. 19]. Depuis ici, le bord tourne au nord. Les vaguelettes s'étendent au loin et la pièce d'eau devient vaste, ressemblant à un lac. Les beaux arbres se plantent partout à ses bords. Il se trouve de nombreux saules au bord de l'ouest, et celui-ci est nommé « *Liu yu / Baie de Saules* »<sup>n°9</sup> [fig. 20]. Au bord de l'est, de la terre s'entasse et se forme en terrasse, nommée « *Yiyuan tai / Terrasse aux Intentions au lointain* »<sup>n°10</sup> [fig. 21]. Au pied de la terrasse s'installe un récif s'avancé sur l'eau, où l'on peut s'asseoir et pêcher à la ligne, nommé « *Diao gong / Récif convenant à la Pêche à l'hameçon* »<sup>n°11</sup> [fig. 22 et 23]. Ayant passé le *Récif convenant à la Pêche à l'hameçon* et vers le nord, on se trouve plus éloigné au plus profond du bois ; ici, le courant semble plus limpide et coule plus vite. Au bout de l'eau est particulièrement curé un petit étang où se plantent des lotus, nommé « *Shuibua chi / Étang des Fleurs aquatiques* »<sup>n°12</sup> [fig. 24 et 25]. Autour de l'étang, il y a mille cannes de beaux bambous, dont on peut profiter pour prendre le frais ; un kiosque se construit là, nommé « *Jingshen / la Pureté et la Profondeur* »<sup>n°13</sup> [fig. 26]<sup>449</sup>. On passe [le kiosque] *la Pureté et la Profondeur* et marche vers l'est,

---

447 « Monsieur Pluie de sophora Wang Jingzhi », forme d'appellation respectueuse pour Wang Xianchen, en employant son auto-appellation et son deuxième prénom. – Cf. *supra* note 267.

448 Tous les noms des *scènes* du *Zhuozhengyuan initial* sont italiques et soulignés ; pour faciliter la comparaison, ils sont numérotés dans l'ordre des peintures avec poèmes de l'*Album-A* (version de la collotypie de 1922) et les numéros d'illustrations entre les crochets leur sont attachés.

449 Le kiosque « *Jingshen / la Pureté et la Profondeur* » est nommé « *Shenjing / la Profondeur et la Pureté* » dans le poème fait en 1531 (fig. 26) ; cela révèle que ce kiosque aurait été renommé entre 1531 et 1533.

et on trouve plusieurs dizaine de mandariniers et un kiosque nommé « *Daishuang / Attente pour le Givre* »<sup>n°14</sup> [fig. 27 et 28].

« D'ailleurs, on revient à l'est. Derrière la *Maison à étage du Rêve indiquant une vie érémitique* il y a plusieurs grands pins ; agités par le vent, ils font doucement du bruit ; cet endroit est nommé « *Ting songfeng chu / Lieu à Écouter le Vent venant de la Pinatelle* »<sup>n°16</sup> [fig. 31]. Depuis ici, on contourne la *Maison à étage du Rêve indiquant une vie érémitique* et, devant celle-ci, c'est un endroit où se trouvent des arbres anciens et des bambous clairsemés et où l'on peut se reposer, nommé « *Yiyuan chu / Lieu qui Épanouit le Visage* »<sup>n°15</sup> [fig. 29 et 30]. On avance vers l'est le long de la pièce d'eau, et trouve un verger s'étendant à perte de vue, nommé « *Laiqin you / Parc des Pommiers laiqin* »<sup>n°17</sup> [fig. 32 et 33]<sup>450</sup>. Au bout du parc, il y a quatre genévriers, lesquels forment une tente, cet endroit est nommé « *Dezhen ting / Kiosque de l'Acquisition de la Naïveté* »<sup>n°20</sup> [fig. 37]. Derrière le kiosque c'est le *Zhenli ban / Pente des Pruniers précieux*<sup>n°19</sup> [fig. 36] ; devant celui-là c'est le *Meigui chai / Clôture aux Rosiers rugueux*<sup>n°18</sup> [fig. 34] ; et devant la *Clôture aux Rosiers rugueux* c'est le *Qiangwei jing / Sentier des Rosiers multiflores*<sup>n°21</sup> [fig. 38]. D'ici, la pièce d'eau tourne vers le sud. Les pêchers sont plantés sur les deux bords, et cet endroit s'appelle « *Taobua pan / Étang en forme de demi lune aux Fleurs de pêcher* »<sup>n°22</sup> [fig. 39 et 40]. Au sud de l'étang en forme de demi-lune, c'est le *Xiangyun wu / Crique de Bambous tachetés*<sup>n°23</sup> [fig. 41 et 42]. Encore vers le sud, se trouve un sophora ancien, dont l'ombrage s'étend sur plusieurs *arcs*<sup>451</sup>, nommé « *Huai wo / Tente au Sophora* »<sup>n°24</sup> [fig. 43]. Sous son ombrage, une passerelle enjambe le cours d'eau. On passe la passerelle vers l'est, et aperçoit les bambous épais ainsi que les ormes et les sophoras qui voilent le ciel ; là-bas s'érige vers l'ouest sur l'eau un kiosque dont le toit s'étale comme des ailes : voilà bien le *Huaiyu ting / Kiosque de la Pluie de Sophora*<sup>n°25</sup> [fig. 44 et 45]. Derrière le kiosque c'est le *Er'er xuan / Pavillon des Choses telles qu'elles sont*<sup>n°26</sup> [fig. 46 et 47] ; à gauche de celui-là c'est le *Bajiao jiam / Belvédère de Bananiers*<sup>n°27</sup> [fig. 48]. Toutes les constructions, tels que *ting* [kiosque], *jiam* [belvédères]<sup>452</sup>, *tai* [terrasse] et *xie* [belvédères sur l'eau], donnent sur la pièce d'eau. Depuis l'*Étang en forme de demi-lune aux Fleurs de pêcher*, le cours d'eau devient peu à peu étroit, puis il se dissimule sous terre vers le sud et apparaît environ plus de cent pas plus loin dans un bosquet de bambous – le cours d'eau est nommé « *Zhu jian / Ravine de Bambous* »<sup>n°28</sup> [fig. 49]. À l'est de la *Ravine de Bambous*, il y a cent abricotiers fluviatiles *mei*<sup>453</sup> ; quant ils fleurissent, il y a partout des flocons brillants de neige parfumée<sup>454</sup> et qui ressemblent à des jades – le verger est nommé « *Yao pu / Potager de Jades* »<sup>n°29</sup> [fig. 50 et 51]. Dans le potager, il y a un kiosque, nommé « *Jiashi ting / Kiosque de Beaux fruits* »<sup>n°30</sup> [fig. 52 et 53], ainsi qu'une source, nommée « *Yu quan / Source de Jade* »<sup>n°31</sup> [fig. 54].

---

450 Pour le pommier *laiqin*, cf. *infra* p. 244-245.

451 L'*arc* (弓) est une ancienne unité de longueur de la mesure agraire ; 1 *arc* soit environ 1,6m.

452 En pékinois moderne, le caractère 檻 (*belvédère*), avec sa transcription phonétique au pinyin « *jian* », est homonyme de 澗 (*torrent encaissé, ravine*). Ici, pour les distinguer, ce dernier reste en « *jian* » tandis que le premier est translittéré en « *jiam* » en référence à sa prononciation ancienne [k'am].

453 Pour l'abricotier *mei* fluviatile, cf. *infra* p. 247-252.

454 La « neige parfumée », expression qualifiant des fleurs blanches d'abricotiers *mei* fluviatiles lesquelles embaument.

« On y dispose une *tang*/salle, une *lou*/maison à étage et six *ting*/kiosques, ainsi que des autres genres [de constructions ou de scènes] [appelés] *xuan*/pavillon, *jiam*/belvédère, *chi*/étang, *tai*/terrasse, *wu*/crique et *jian*/ravine dont le compte est vingt-trois ; donc, au total [avec les huit précédentes], il y en a trente et une. Voici le jardin, nommé « *Zhuozhengyuan* / Jardin de l'Activité politique d'un Incapable ». »

槐雨先生王君敬止所居在郡城東北，界婁齊門之間。居多隙地，有積水互其中。稍加浚治，環以林木。爲重屋其陽，曰夢隱樓。爲堂其陰，曰若墅堂。堂之前爲繁香塢，其後爲倚玉軒。軒北直夢隱，絕水爲梁，曰小飛虹。逾小飛虹而北，循水西行，岸多木芙蓉，曰芙蓉隈。又西，中流爲榭，曰小滄浪亭。亭之南翳以脩竹。經竹而西出於水滢，有石可坐，可俯而濯，曰志清處。至是，水折而北，滉漾渺彌，望若湖泊，夾岸皆佳木。其西多柳，曰柳隩。東岸積土爲臺，曰意遠臺。臺之下植石爲磯，可坐而漁，曰釣磬。尊釣磬而北，地益迥，林木益深，水益清駛。水盡，別疏小沼，植蓮其中，曰水花池。池上美竹千挺，可以追涼，中爲亭，曰淨深。循淨深而東，柑橘數十本，亭曰待霜。又東出夢隱樓之後，長松數植，風至，泠然有聲，曰聽松風處。自此繞出夢隱之前，古木疎篁，可以憩息，曰怡顏處。又前，循水而東，果林彌望，曰來禽園。園縛盡<sup>455</sup>，四檜爲幄，曰得真亭。亭之後爲珍李坂，其前爲玫瑰柴，又前爲薔薇徑。至是水折而南，夾岸植桃，曰桃花汜。汜之南爲湘筠塢。又南，古槐一株，敷蔭數弓，曰槐幄。其下跨水爲杠。踰杠而東，篁竹蔭翳，榆檉蔽虧，有亭翼然西臨水上者，槐雨亭也。亭之後爲爾耳軒，左爲芭蕉檻。凡諸亭檻臺榭，皆因水爲面勢。自桃花汜而南，水流漸細，至是伏流而南，踰百武，出於別圃叢竹之間，是爲竹澗。竹澗之東，江梅百株，花時香雪燦然，望如瑤林玉樹，曰瑤圃。圃中有亭，曰嘉實亭。泉曰玉泉。凡爲堂一，樓一，爲亭六，軒檻池臺塢澗之屬二十有三，總三十有一，名曰拙政園。(fig. 55)<sup>456</sup>

Et les commentaires des poèmes offrent les informations supplémentaires :

- N°1 (fig. 7) Ruoshu tang / Salle semblant se trouver à la Campagne :  
« La Salle semblant se trouver à la Campagne se situe au milieu du jardin. »  
若墅堂在拙政園之中。
- N°2 (fig. 10) Mengyin lou / Maison à étage du Rêve indiquant une vie érémitique :  
« La Maison à étage du Rêve indiquant une vie érémitique s'érige sur l'étang des Vaguelettes verdâtres, et regarde tout droit vers le sud la Salle semblant se trouver à la Campagne. »  
夢隱樓在滄浪池之上，南直若墅堂。
- N°3 (fig. 12) Fanxiang wu / Crique aux fleurs Odorantes et Abondantes :  
« La Crique aux fleurs Odorantes et Abondantes se trouve devant la Salle semblant se trouver à la Campagne. »  
繁香塢在若墅堂之前。
- N°4 (fig. 13) Yiyu xuan / Pavillon à s'Appuyer sur les Jades :

455 Dans le *Recueil de Wen Zhengming* compilé par Zhou Daozhen, le caractère « 縛 *zhuàn* » (= « 卷 *juàn* », rouleau / enrouler / courber / courbement, ici voulant dire la clôture) est remplacé par « 縛 *fu* » (attacher) par méprise. – Cf. WEN Zhengming (文徵明), *op. cit.*, p. 1276.

456 Ponctué par l'auteur de la thèse. Ce texte est inséré dans *ibid.*, p. 1275-1276, avec des petites différences dans le texte et la ponctuation.

« Le Pavillon à s'Appuyer sur les Jades se trouve derrière la Salle semblant se trouver à la Campagne. »

倚玉軒在若墅堂後。

- N°5 (fig. 14) *Xiao Feibong* / *Petit Arc-en-ciel élevé* :  
« Le Petit Arc-en-ciel élevé se trouve devant la Maison à étage du Rêve indiquant une vie érémitique, et au nord de la Salle semblant se trouver à la Campagne. »  
小飛虹在夢隱樓之前，若墅堂北。
- N°6 (fig. 16) *Furong wei* / *Baie de Hibiscus mutabilis* :  
« La Baie de Hibiscus mutabilis est au coin *kun* [c.-à-d. coin sud-ouest] au bord de l'eau. »  
芙蓉隈在坤隅，臨水。
- N°7 (fig. 17) *Xiao Canglang ting* / *Kiosque des Vaguelettes verdâtres le Petit* :  
« Il y a dans le jardin une pièce d'eau s'étendant sur plusieurs *mu*, ressemblant à l'Étang des Vaguelettes verdâtres de Su Zimei [c.-à-d. 蘇舜欽 Su Shunqin<sup>457</sup>]; un kiosque est donc construit au milieu [de l'étang] et est nommé Vaguelettes verdâtres le Petit. »  
園有積水，橫互數畝，類蘇子美滄浪池。因築亭其中，曰小滄浪。
- N°8 (fig. 19) *Zhiqing chu* / *Lieu aux Goûts purs* :  
« Le Lieu aux Goûts purs est au sud légèrement ouest du Kiosque des Vaguelettes verdâtres. On y a le dos tourné à des bambous élancés. Il y a des marchepieds de pierre sur l'étang. »  
志清處在滄浪亭之南，稍西。背負修竹，有石磴，下瞰平池。
- N°9 (fig. 20) *Liu yu* / *Baie de Saules* :  
« La Baie de Saules se trouve au sud de l'Étang des Fleurs aquatiques. »  
柳隩在水花池南。
- N°10 (fig. 21) *Yiyuan tai* / *Terrasse aux Intentions au lointain* :  
« La Terrasse aux Intentions au lointain se trouve au nord de l'Étang des Vaguelettes verdâtres; elle est haute d'environ huit ou dix *pieds*. »  
意遠臺在滄浪池北，高可尋丈。
- N°11 (fig. 22) *Diao gong* / *Récif convenant à la Pêche à l'hameçon* :  
« Le Récif convenant à la Pêche à l'hameçon est au pied de la Terrasse aux Intentions au lointain. »  
釣砦在意遠臺下。
- N°12 (fig. 24) *Shuihua chi* / *Étang des Fleurs aquatiques* :  
« L'Étang des Fleurs aquatiques se situe au coin nord-ouest. »  
水華池在西北隅。
- N°13 (fig. 26) *Shenjing ting* / *Kiosque de la Profondeur et de la Pureté* :  
« Le Kiosque de la Profondeur et de la Pureté est face à l'Étang des Fleurs aquatiques. »  
深淨亭面水華池。
- N°14 (fig. 27) *Daishuang ting* / *Kiosque d'Attente pour le Givre* :  
« Le Kiosque d'Attente pour le Givre se situe au coin *kun* [c.-à-d. coin sud-ouest]. »  
待霜亭在坤隅。

---

457 Cf. *supra* note 327.

- N°15 (fig. 29) *Yìyan chu* / *Lieu qui Épanouit le Visage* :  
[Sans présentation de sa situation dans le commentaire.]
- N°16 (fig. 31) *Ting songfeng chu* / *Lieu à Écouter le Vent venant de la Pinatelle* :  
« Le *Lieu à Écouter le Vent venant de la Pinatelle* se trouve au nord de la *Maison à étage du Rêve indiquant une vie érémitique*. »  
聽松風處在夢隱樓北。
- N°17 (fig. 32) *Laiqin you* / *Parc des Pommiers laiqin* :  
« Au sud et au nord de l'*Étang des vaguelettes verdâtres*, c'est le *Parc des Pommiers laiqin*, où sont plantées plusieurs centaines de pommiers *linqin*<sup>458</sup>. »  
來禽園，滄浪池南北，雜植林檎數百本。
- N°18 (fig. 34) *Meiqin chai* / *Clôture aux Rosiers rugueux* :  
« La *Clôture aux Rosiers rugueux* entoure le *Kiosque de l'Acquisition de la Naïveté*. »  
玫瑰柴匝得真亭。
- N°19 (fig. 36) *Zhenli ban* / *Pente des Pruniers précieux* :  
« La *Pente des Pruniers précieux* est derrière le *Kiosque de l'Acquisition de la Naïveté*. »  
珍李坂在得真亭後。
- N°20 (fig. 37) *Dezhen ting* / *Kiosque de l'Acquisition de la Naïveté* :  
« Le *Kiosque de l'Acquisition de la Naïveté* se situe au coin *gen* [c.-à-d. coin nord-est] du jardin. »  
得真亭在園之艮隅。
- N°21 (fig. 38) *Qiangwei jing* / *Sentier des Rosiers multiflores* :  
« Le *Sentier des Rosiers multiflores* est devant le *Kiosque de l'Acquisition de la Naïveté*. »  
薔薇徑在得真亭前。
- N°22 (fig. 39) *Taobua pan* / *Étang en forme de demi-lune aux Fleurs de pêcher* :  
« L'*Étang en forme de demi-lune aux Fleurs de pêcher* se trouve à l'est de l'*Étang des Vaguelettes verdâtres* ; il tourne au sud avec les pêchers plantés sur les deux bords. »  
桃花汜在小滄浪東，折南，夾岸植桃。
- N°23 (fig. 41) *Xiangyun wu* / *Crique de Bambous tachetés* :  
« La *Crique de Bambous tachetés* est au sud de l'*Étang en forme de demi-lune aux Fleurs de pêcher* et au nord du *Kiosque de la Pluie de Sophora*. »  
湘筠塢在桃花汜之南，槐雨亭北。
- N°24 (fig. 43) *Huai wo* / *Tente au Sophora* :  
« La *Tente au Sophora* se trouve sur le bord ouest face au *Kiosque de la Pluie de Sophora* [sur le bord est]. »  
槐幄在槐雨亭西岸。
- N°25 (fig. 44) *Huaiyu ting* / *Kiosque de la Pluie de Sophora* :  
« Le *Kiosque de la Pluie de Sophora* se trouve au sud de l'*Étang en forme de demi-lune aux Fleurs de pêcher* et donne sur la *Ravine de Bambous* vers l'ouest. »  
槐雨亭在桃花汜之南，西臨竹澗。
- N°26 (fig. 46) *Er'er xuan* / *Pavillon des Choses telles qu'elles sont* :  
« Le *Pavillon des Choses telles qu'elles sont* est derrière le *Kiosque de la Pluie de Sophora*. »

458 Pommier *linqin*, c.-à-d. *laiqin*. Cf. *infra* p. 244-245.

爾耳軒在懷雨亭後。

- N°27 (fig. 48) *Bajiao jiam* / *Belvédère de Bananiers* :  
« Le *Belvédère de Bananiers* est à gauche du *Kiosque de la Pluie de Sophora*. »  
芭蕉檻在懷雨亭之左。
- N°28 (fig. 49) *Zhu jian* / *Ravine de Bambous* :  
« La *Ravine de Bambous* est à l'est du *Potager de Jades*. »  
竹澗在瑤圃東。
- N°29 (fig. 50) *Yao pu* / *Potager de Jades* :  
« Le *Potager de Jades* se situe au coin *xun* [c.-à-d. coin sud-est] du jardin. »  
瑤圃在園之巽隅。
- N°30 (fig. 52) *Jiashi ting* / *Kiosque de Beaux fruits* :  
« Le *Kiosque de Beaux fruits* se situe dans le *Potager de Jades*. »  
嘉實亭在瑤圃中。
- N°31 (fig. 54) *Yu quan* / *Source de Jade* :  
« On trouve une source au coin *xun* [c.-à-d. coin sud-est] du jardin. »  
得泉於園之巽隅。

Pour les termes concernant l'orientation, « à gauche de » veut dire « à l'est de », « devant » veut dire « au sud de » et « derrière » veut dire « au nord de ».

Peut-être nous perdons-nous dans ce « plan écrit » insipide ; mais il est sérieusement fait – « au sud », « au nord », « à gauche », « devant », « derrière », ... nous sommes guidés par un guide trop sérieux, qui s'enracine profondément dans la tradition du lettré, là où le *wen* (*veine/motif/écriture/écrit*) devient le meilleur moyen de savoir, et les autres moyens – notamment le dessin – sont assimilés par le *wen* (*écrit/écriture*) et son extension.

Par exemple, les lettrés chantent et font de la musique, mais la musique est entendue par le souffle poétique ou l'ensemble de nombreuses contraintes formelles de versifications alors que le mécanisme de la mélodie est impliqué par les tons de la langue chinoise même si cela ne couvre pas la réalité complète de la musique chinoise – c'est pourquoi souvent la théorie musicale traditionnelle chinoise ressemble plutôt à des discussions sur la phonétique et les notations musicales plutôt que sur les textes (exemples : fig. 256 et 257). Les lettrés peignent, et pourtant, même s'il existait en effet une école « académique », dit *yuanhua* (院畫, *peinture académique*) ou *yuanti* (院體, *style académique*)<sup>459</sup>, qui attache plus d'importance à la représentation mécanique de l'objet laquelle impliquant une objectivation du *monde physique* malgré l'ignorance

---

459 La *peinture académique* ou le *style académique*, cf. *supra* note 76. Après une interruption à cause de la conquête mongole (1279-1368), l'institution de l'*Académie de peinture* fut rétablie sous le règne Ming (1368-1644) et Qing (1644-1911), mais n'est jamais revenue à son apogée – cf. SHAN Guoqiang (單國強), *Ming dai huìhua shi* (《明代繪畫史》, *Histoire de la peinture de l'époque Ming*), Beijing (Pékin), Renmin meishu chubanshe (Éditions populaires des beaux-arts), 2000, p. 6-26 ; XUE Yongnian (薛永年), DU Juan (杜娟), *Qing dai huìhua shi* (《清代繪畫史》, *Histoire de la peinture de l'époque Qing*), Beijing (Pékin), Renmin meishu chubanshe (Éditions populaires des beaux-arts), 2000, p. 69-73, 83-97, – dans une certaine mesure, le *style académique* (professionnel) a perdu sa « légitimité » face à l'émergence de la peinture du lettré (peinture amateur) qui consiste à l'axiologie du *wen*, même s'il a été suivi par quelques peintres lettrés et que de grandes œuvres dans le *style académique* aient surgi à l'époque Qing pour les besoins de la politique impériale.



de la science de la perspective (exemple : fig. 258), la peinture chinoise a une forte tendance à être assimilée par la poésie et la calligraphie. Surtout dans les milieux de lettrés qui représentent l'élite culturelle chinoise, une peinture est souvent considérée comme l'acquisition de la vitalité de l'univers (exemple : fig. 259) ou le témoignage d'une série de tracés inspirés par le souffle poétique, c'est-à-dire la vitalité intérieure (comme la calligraphie chinoise) (exemple : fig. 260) ou, voire même, une extension de, ou un supplément à, un texte calligraphique (poème ou prose) (exemples : fig. 261). C'est pourquoi le *style académique*, qui est dépourvu du goût du *wen* (*écrit/écriture*), est souvent dédaigné et voire strictement critiqué par les peintres lettrés, tels que Zhan Jingfeng (詹景鳳, 1532-1602), Chen Jiru (陳繼儒, 1558-1639) et, surtout, Dong Qichang (董其昌, 1555-1636) qui propose l'opposition du *nanzong* (南宗, *courant méridional*) et du *beizong* (北宗, *courant septentrional*).<sup>460</sup>

En bref, si jamais une activité dont la nature se rapporte originellement au *monde physique* est devenue un art du lettré, elle est assimilée aux jeux du *wen*, et ceux-ci sont considérés supérieurs au travail consistant en procédés mécaniques. Cela rappelle l'indifférence à l'égard du *monde physique* chez les Chinois anciens que j'ai évoquée dans l'Introduction. Mais, il faut indiquer qu'il ne s'agit aucune conception ou préoccupation dans laquelle persistaient les Chinois anciens. Plus exactement, l'axiologie du *wen* (*écrit/écriture*) appartient vraiment à la conception chinoise alors que l'indifférence à l'égard du *monde physique* ne l'est pas – celle-ci est simplement impliqué par l'axiologie du *wen* et appartient à ce que l'on entend par l'inconscient collectif. Les intérêts pour le *monde physique* n'ont jamais délibérément exclus par l'*art* dans la conception chinoise (c.-à-d. l'art du lettré) ; au contraire, ils peuvent être de temps en temps constatés dans les œuvres artistiques du lettré, même s'ils ne sont souvent ni puissants ni durables – c'est pourquoi je les appelle *aspirations potentielles*.

Certes, conceptuellement, les peintres lettrés dédaignent le *style académique*, mais, dans l'ensemble ils n'ont jamais développé un style qui peut s'appeler « abstrait », tel que celui de Zao Wou-ki.<sup>461</sup> Les objets concrets dominent toujours les thèmes de la peinture du lettré, de « montagnes et eaux » (山水) à « fleurs et oiseaux » (花鳥), de « personnages » (人物) à « chevaux » (鞍馬), car se limitant au déterminisme chinois, implicitement, personne ne pense qu'un *tu* (圖, projet, peinture) peut se détacher des choses concrètes qui existent entre le Ciel

---

460 Dong Qichang établit cette opposition qui peut remonter à l'époque Tang (618-907) dans une narration historique. Il emploie les termes « *nanzong* (南宗, *courant méridional*) » et « *beizong* (北宗, *courant septentrional*) » s'inspirant du *chanzong* (禪宗, l'école du Zen, dérivée du mahāyāna), l'école bouddhiste sinisée essentiellement sous l'influence du taoïsme philosophique. En fait, l'opposition du *courant méridional* et du *courant septentrional* sont une projection de l'opposition des goûts esthétiques picturaux mise en relief par les peintres lettrés : le *courant septentrional* consiste à l'esthétique de l'ingéniosité (工) de la représentation mécanique alors que le *courant méridional* consiste à l'esthétique du trait (筆墨, *pinceau et encre*) représentant l'axiologie du *wen* ; celui-là est *art professionnel* (dit « 行家 *hangjia* ») alors que celui-ci *amateur* (dit « 逸家 *yijia* ») ; celui-là demande un travail pénible alors que celui-ci respecte la *Voie* de l'univers et favorise une longue vie ; dans leurs traits généraux, celui-là représente le *style académique* alors que celui-ci le *style lettré*. Ces oppositions ne se conforment pas forcément avec la réalité historique ; c'est juste une façon d'établir la domination de la peinture du lettré. – Cf. SHAN Guoqiang (單國強), *op. cit.*, p. 258-265.

461 L'art abstrait s'appuie surtout sur une opposition du sujet et de l'objet, de l'homme et de la nature, ainsi qu'un idéalisme ; tout ceci est bien ce dont est dépourvue la pensée chinoise.

et la Terre ; personne ne pense à une seule représentation abstraite d'une idée pure dans une peinture – même au sujet philosophique ; exemple : *Le chaos originel* (《渾淪圖卷》) de Zhu Derun (朱德潤, 1294-1365) (fig. 262). La représentation des choses concrètes reste toujours une des fonctions de la peinture du lettré, mais une fonction secondaire sous la dominance de l'axiologie du *wen* (écrit/écriture).

Donc, même si le *style académique* est axiologiquement dédaigné par les peintres lettrés, il ne dépérissait pas à l'époque impériale tardive de Chine. En revanche, il était populaire pour les thèmes vulgaires, notamment le *chungong* (春宮, *palais du printemps* c.-à-d. la peinture érotique) ; il était même exécuté par des peintres lettrés, tels que Tang Yin (唐寅, 1470-1523), Wang Hui (王翬, 1632-1717), Yun Shouping (惲壽平, 1633-1690), etc. Promu par la cour impériale de la dynastie Qing, il a même pris un essor prodigieux : enregistrer des événements importants ou représenter les grandes constructions de palais et de parcs impériaux, tout ceci a besoin du *style académique* dont les procédés sont assez mécaniques et dont les effets sont assez fidèles aux objets. Les artistes chinois, même les peintres lettrés n'ont jamais refusé la communication avec le *monde physique*, mais simplement sans insistance : quand ils ont des élans et s'y intéressent, ils l'essaient un peu avec plaisir – tel que Wen Zhengming qui l'essayait de temps en temps (exemple : fig. 263) ; quand ils sont sollicités par une possibilité commerciale ou sont chargés par la cour impériale, ils l'essaient pour en faire leurs profits ; sans élan ni profit, ils perdent patience dans ce travail mécanique même s'ils ont quand même plus ou moins envie de saisir les caractères physiques (exemple : fig. 264). Enfin, la peinture du lettré consiste avant tout à l'*art amateur* (dit « *逸家 yijia* ») contre l'*art professionnel* (dit « *行家 hangjia* »), c'est-à-dire, à l'art de récréation dans le but du détachement moral, en dépit du fait que les œuvres d'un tel art aient atteint une valeur marchande importante à l'époque impériale tardive chinoise<sup>462</sup>.

Donc, les procédés mécaniques n'ont pas été abandonnés, toutefois, ils n'ont pas non plus reçu de développement. Ils sont axiologiquement dédaignés à cause de la domination du *wen* (écrit/écriture). Celle-ci ne dépend d'aucun caractère mystérieux *a priori* qui peut s'appeler une certaine *essence* chinoise mais des conditions historiques concrètes.

Pour les besoins de la politique impériale, surtout à partir de l'époque Song (960-1279) depuis que le système d'examens impériaux couvrait tous les milieux éduqués, la nature d'un lettré est d'être fonctionnaire ou candidat fonctionnaire ; même si lui-même n'a point l'intention d'être fonctionnaire, il a été formé inévitablement pour être fonctionnaire pourvu qu'il ait été éduqué, car il n'y a pas d'autre programme. Outre les doctrines morales confucianistes, ce qui est indispensable pour un fonctionnaire impérial, ce sont les techniques de lecture et d'écriture. Des « chinoiseries administratives » occupent toute la vie d'un fonctionnaire ; c'est un travail ennuyeux, et pourtant, il faut le supporter tout en rechignant.

Et, les fonctionnaires en acquièrent enfin du plaisir – le jeu de composition de vers, c'est-à-dire la prose et la poésie, ainsi que le jeu de la graphie, c'est-à-dire ce que l'on entend

---

462 Muriel Peytavin explique la cause de la valeur marchande des peintures amateurs (peinture du lettré) à l'époque impériale tardive de Chine. – Cf. Peytavin, Muriel, « L'impact de la commande sur la pratique de l'artiste amateur dans la peinture chinoise », Blanchon, Flora, dir., *La question de l'art en Asie orientale*, Paris, Presse de l'Université Paris-Sorbonne, 2008, p. 183-208.

par « *shufa* » (書法, *lois d'écriture*, calligraphie chinoise), émergent bien dans la vie officielle insipide. À l'époque Han postérieure (25-220), il y avait des fonctionnaires qui étaient renommés pour leur art de la graphie – ce furent les premiers calligraphes postérieurement considérés comme *artistes*, et leurs « œuvres artistiques » étaient bien des documents et des correspondances officiels<sup>463</sup>. Mais la calligraphie en tant qu'*art* n'a vu le jour qu'à l'époque Wei-Jin (220-420), au moment où émergeait chez le lettré aristocrate ou non aristocrate un fanatisme esthétique pour la graphie de caractères<sup>464</sup>. En même temps, le poème en vers à cinq ou à sept caractères (五七言詩)<sup>465</sup>, la prose parallèle (駢文)<sup>466</sup> ainsi que la technique prosodique<sup>467</sup> se développaient et devenaient « sport de tous » pour les milieux de lettrés aristocrates ou non aristocrates – jusqu'au début de l'époque Song, la prose parallèle, le genre littéraire extrêmement formaliste et « artistique », a occupé les documents et les correspondances officiels dans la vie politique impériale.

Et puis, des activités qui ne consistent naturellement pas au *wen* (*écriture/écrit*), de la peinture à la musique, de la technique de gravure de sceau à l'aménagement de jardin, l'un après l'autre, soit plus tôt soit plus tard, ont été assimilées aux jeux du *wen* (*écrit/écriture*) dans diverses mesures et de diverses façons. Natalie Monnet indique avec une haute perspicacité dans *Chine : l'Empire du trait, Calligraphies et dessins du V<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle* que la calligraphie est « le premier des arts » de Chine<sup>468</sup>. En fait, si nous en parlons dans le cadre de l'*art* au sens chinois, ce sont la poésie et la calligraphie qui sont les premiers des arts chinois<sup>469</sup>. Elles sont « les premiers des arts » non seulement chronologiquement, mais surtout axiologiquement, parce que parmi tous les arts chinois, elles sont les deux seuls qui représentent le *wen* (*écrit/écriture*) lui-même, qui est symbole de civilisation, de prestige, d'élégance, de pouvoir, de privilèges, etc.

À partir de l'époque Song (960-1279), la société des lettrés non aristocrates a acquis une domination à peu près absolue sur la vie intellectuelle malgré son déclin court dans la vie politique pendant le règne des Mongols (la Chine du Nord : 1234-1368 ; la Chine du Sud :

463 Cf. HUA Rende (華人德), *Zhongguo shufa shi – Liang Han juan* (《中國書法史·兩漢卷》, *L'histoire de la calligraphie chinoise – L'époque des dynasties Han antérieure et postérieure*), Nanjing (Nankin), Jiangsu jiaoyu chubanshe (Éditions de l'éducation du Jiangsu), 1999, p. 177-193.

464 Pour les faits historiques de la calligraphie de cette époque, cf. LIU Tao (劉濤), *Zhongguo shufa shi – Wei Jin Nanbei chao juan* (《中國書法史·魏晉南北朝卷》, *L'histoire de la calligraphie chinoise – L'époque des dynasties Wei et Jin et des dynasties du Sud et du Nord*), Nanjing (Nankin), Jiangsu jiaoyu chubanshe (Éditions de l'éducation du Jiangsu), 2002.

465 Malgré une longue histoire de la poétique chinoise qui peut remonter au XI<sup>e</sup> siècle av. J.-C. et le premier poète qui a laissé son nom vivant aux IV<sup>e</sup> et III<sup>e</sup> siècles av. J.-C., c.-à-d. Qu Yuan (屈原, cf. *infra* note 774), le poème avec vers à cinq ou à sept caractères qui est le plus largement utilisé par les poètes chinois jusqu'à présent n'a vu le jour qu'à l'époque Han (206 av. J.-C. – 220 de l'ère chrétienne) et n'a donc été absorbé par les lettrés qu'au III<sup>e</sup> siècle.

466 Genre littéraire où des phrases de quatre caractères alternent avec des phrases de six caractères ; pour composer une prose parallèle, il faut composer par paire des phrases de même nombre de caractères avec sens et tons symétriques dans les premières et les secondes phrases.

467 La prosodie chinoise (聲律) fut élaborée aux IV<sup>e</sup>-V<sup>e</sup> siècles.

468 Monnet, Natalie, *Chine : l'Empire du trait, Calligraphies et dessins du V<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle*, cat. expo., (Paris, Bibliothèque nationale de France, 2004), Paris, BNP, 2004, p. 17.

469 Le poème n'est habituellement pas considéré comme un art de nos jours, c'est pourquoi Natalie Monnet ne l'évoque pas.

1279-1368). Effectivement, l'esthétique du trait en quoi consiste la peinture du lettré s'est formée juste à l'époque Yuan des Mongols à travers les grands maîtres, tels que Huang Gongwang (黃公望 1269-1354), Wu Zhen (吳鎮, 1280-1354), Ni Zan (倪瓚, 1301-1374) et Wang Meng (王蒙, ?-1385).<sup>470</sup> Notamment à l'époque Ming-Qing (1368-1644), les arts dans leur conception naturelle, y compris la musique et la peinture sans référence au *wen* (écriture/écrit), ne se trouvaient qu'au second plan et, dans quelque mesure, avaient perdu la « légitimité » d'être *art* : soit qu'ils fussent exécutés dans les milieux illettrés (artisans) avec des répétitions « primitives », soit qu'ils servissent directement la cour impériale et devinssent donc « arts de commande », sans liberté ni vitalité. Et quant aux arts du lettré, telles que la peinture et la musique assimilées aux jeux du *wen* (écriture/écrit) et jouissant donc de la « légitimité » d'être *art*, les artistes lettrés ont inventé des techniques hautement développées se rapportant aux principes du *wen* (écriture/écrit), tels que les procédés du trait dans la peinture, les principes de composition musicale en fonction de la prosodie, etc. ; mais d'autre part, avec peu de développement des procédés spécialistes concernant les natures de ces activités elles-mêmes, ces arts-là se limitent toujours à l'étroit champ du possible et se trouvaient souvent incapables de travailler les thèmes en dehors de la mesure du possible des techniques s'appuyant sur le *wen* (écriture/écrit), surtout envers le *monde physique*.

Toutefois, cette incapacité n'est pas du tout ce que les arts du lettré poursuivent délibérément. L'envie de saisir les caractères physiques de l'objet ne s'est jamais radicalement éteinte même dans les arts du lettré. La cause en est la méconnaissance des procédés spécialisés, et l'écriture – travail indispensable pour un lettré – ne peut que partiellement combler cette lacune. À partir du XI<sup>e</sup> siècle, les récits de jardin avec la localisation de *scènes* surgissaient l'un après l'autre.<sup>471</sup> Le *Récit* avec les poèmes et les commentaires de Wen Zhengming s'enracine bien dans une telle tradition.

Peut-être est-ce étrange pour nos contemporains : pourquoi Wen Zhengming, un grand peintre, n'a-t-il pas fait un panorama au lieu de tels textes qui sont difficiles à assimiler s'il s'intéressait vraiment à la disposition du *Zhuozhengyuan* ? Parce que les limites des procédés dont il disposait ne lui permettaient pas de représenter un panorama. Wen Zhengming a exécuté beaucoup de peintures ayant pour sujet le jardin ; et pourtant, aucune de ces œuvres n'est panoramique. En fait, jusqu'à son temps, presque toutes les peintures dont le sujet est le jardin restaient dans le cadre de la représentation d'une vue partielle sur laquelle peuvent s'appliquer la formule de composition picturale pour le thème « montagnes et eaux ». Dans l'ensemble, le langage panoramique, qui se développe depuis longtemps dans la tradition cartographique en Chine ancienne et qui était considéré comme procédé d'artisan, n'a pas encore été utilisé dans ces peintures-là, malgré une seule exception : *Jardin du Plaisir de la Solitude de Sima Guang* (《司馬光獨樂園圖》) d'un anonyme de l'époque Song (fig. 265). Une absorption générale du langage panoramique dans les peintures ayant pour sujet le jardin ne s'est développée qu'à partir des essais dans les œuvres de Qian Gu (錢穀, 1508-1578), disciple

470 DU Zhesen (杜哲森), *Yuan dai huihua shi* (《元代繪畫史》), *Histoire de la peinture de l'époque Yuan*, Beijing (Pékin), Renmin meishu chubanshe (Éditions populaires des beaux-arts), 2000, p. 155-198.

471 Cf. CHEN Zhi (陳植) et ZHANG Gongchi (張公弛), *op. cit.*

de Wen Zhengming – cette absorption s’accompagnait d’une transformation des « discours du jardin » en « art du jardin », laquelle a été effectuée au début de XVII<sup>e</sup> siècle<sup>472</sup>.

Les apparences des œuvres panoramiques de Qian Gu restaient grossières et naïves même s’il a recouru à la règle pour tirer les lignes droites. Par exemple, nous pouvons constater des confusions d’espace dans le panorama du Xiao Zhiyuan (小祇園, le *Petit Jetavana*<sup>473</sup>) dans son *Album de voyage* (《紀行圖冊》) fait en 1574 pour le grand littéraire Wang Shizhen<sup>474</sup>, notamment là où les constructions (maisons et ponts) contactent la montagne artificielle (fig. 266 et 267). Si nous le comparons avec des œuvres dans le *style académique*, par exemple, le *Suichuyuan* (遂初園, *Jardin de l’Origine de l’Univers*) à Mudu (木瀆, bourg relevant de Suzhou) représenté dans le long rouleau horizontal *Accroissement à l’époque de prospérité* (《盛世滋生圖》) fait en 1759 par Xu Yang (徐揚) (fig. 268 et 269), il est évident qu’il y a des défauts dans la peinture du lettré lorsqu’elle traite le thème du jardin ainsi que des espaces architecturaux.<sup>475</sup> Quant à d’autres panoramas de jardin dans le style lettré, tel que le panorama du Zhuozhengyuan à la période de l’ère Tongzhi (1851-1862) par Wang Yun (汪鋆), nous y constatons de plus graves confusions (fig. 77). Liu Dunzhen conjecture d’après ce panorama que la *Salle aux Parfums lointains*, la *Bibaceraie*, la *galerie couverte Chemin Sinueux à l’Ombre des Saules* et la *Maison à étage d’un Aperçu de la Montagne* se situaient déjà à leurs places actuelles, qu’une maison à étage était construite sur l’emplacement où s’érige aujourd’hui le *Kiosque des Neiges parfumées et des Nuages touffus*, que l’endroit où s’érige aujourd’hui le *Kiosque des Quatre Vents aux parfums des Lotus* était alors un terrain vague et qu’il y avait une galerie couverte sur l’eau, peut-être à l’ouest du *Pavillon à s’Appuyer sur les Jades (Pavillon méridional)* d’aujourd’hui<sup>476</sup>. Si la conjecture de Liu Dunzhen est proche de la réalité du Zhuozhengyuan dans les années 1850, le panorama de Wang Yun a gravement déformé l’espace du jardin (à le comparer avec la fig. 215). Si nous pouvons « reconstituer » un plan d’après ce panorama, c’est que nous s’appuyons sur la disposition du Zhuozhengyuan d’aujourd’hui ; mais d’après lui seul, nous ne pouvons même pas préciser les orientations de constructions. Face à un tel panorama, sans doute préférons-nous un « plan écrit » comme le *Récit du Zhuozhengyuan de Monsieur Wang* si nous avons envie de connaître la disposition du Zhuozhengyuan d’alors ...

---

472 Cf. *infra* p. 279-295.

473 Jetavana, c.-à-d. *Jetavana Anāthapindikārāma*, se situe à l’extérieur de la cité de Savatthi, un des monastères bouddhistes les plus célèbres en Inde, le deuxième monastère en tant que don à Bouddha, où Bouddha a donné de nombreux enseignements et discours. Il s’appelle en chinois « 祇園 Zhiyuan », la syllabe représentée par le caractère « 祇 » est équivalente à la syllabe « je- » de « Jetavana » ; et le Xiao Zhiyuan représenté par Qian Gu fut le jardin de Wang Shizhen (王世貞, 1526-1590) à Taicang, aussi nommé Yanshanyuan (弁山園). Le nom « Xiao Zhiyuan » est mal traduit en anglais par Craig Clunas « little Garden of the Earth Spirit (*Qi yuan*) » dans son texte ou « *The Small and Tranquil Garden* » dans la légende du panorama *Petit Jetavana* de Qian Gu – il semble que Craig Clunas les considère comme deux jardins différents. – Cf. Clunas, Craig, *op. cit. supra* note 39, p. 76, illus. 26.

474 Cet album de trente-deux pages peut être consulté sur ligne : [http://painting.npm.gov.tw/npm\\_public/System/Query\\_Basic.jsp](http://painting.npm.gov.tw/npm_public/System/Query_Basic.jsp) (site officiel du Musée national du Palais, Taipei).

475 Je n’ai pas l’intention de porter un jugement général sur les valeurs artistiques de la peinture du lettré et de celle dans le *style académique* ; la comparaison ici n’est établie que pour montrer la mesure du possible des procédés de la peinture du lettré.

476 Cf. LIU Dunzhen (劉敦楨), *op. cit. supra* note 16, p. 54.

#### 4. Le réalisme matérialiste

Les textes de Wen Zhengming cités ci-avant constituent la source primordiale pour la restitution imaginaire du *Zhuozhengyuan initial*. Les trente et une peintures ne sont pas négligeables ; néanmoins, par rapport aux images, les textes offrent des informations plus abondantes et plus précises. Lorsque nous constatons la différence entre le texte et la peinture, le texte est souvent plus crédible mais l'image est quand même compréhensible si nous effectuons des analyses picturales.

J'analyse ici les quatre peintures : I. n°5 (fig. 14) *Xiao Feibong / Petit Arc-en-ciel élevé* ; II. n°10 (fig. 21) *Yiyuan tai / Terrasse aux Intentions au lointain* ; III. n°24 (fig. 43) *Huai wo / Tente au Sophora* ; IV. n°26 (fig. 46) *Er'er xuan / Pavillon des Choses telles qu'elles sont*.

I. Peinture n°5 (fig. 14) *Xiao Feibong / Petit Arc-en-ciel élevé*. Dans la peinture, une chaumière se trouve en haut à droite et une maison à étage (on peut voir la balustrade qui entoure son premier étage) apparaît avec sa toiture à tuiles à gauche. La chaumière est bien la *Salle semblant se trouver à la Campagne*<sup>n°1</sup> (fig. 7) alors que la maison à étage est la *Maison à étage du Rêve indiquant une vie érémitique*<sup>n°2</sup> (fig. 10) – toutes ces deux sont évoquées dans le commentaire du poème *Petit Arc-en-ciel élevé* :

« Le *Petit Arc-en-ciel élevé* se trouve devant la *Maison à étage du Rêve indiquant une vie érémitique*, et au nord de la *Salle semblant se trouver à la Campagne*. »

小飛虹在夢隱樓之前，若墅堂北。(fig. 14)

Mais, d'après la peinture, le pont élevé, c'est-à-dire le *Petit Arc-en-ciel élevé*, conduit de la terrasse devant la maison à étage vers un endroit assez loin de la chaumière se trouvant en dehors de la peinture à droite et, donc, les orientations de la chaumière et de la maison à étage constituent un angle droit. Si la chaumière y montre son « dos » (c.-à-d. la façade nord), d'après la peinture, la maison à étage doit s'orienter à l'ouest et le pont élevé doit aller d'est en ouest ; et pourtant, d'après le *Récit*, le pont doit aller de sud en nord. Le *Récit* affirme que le *Pavillon à s'Appuyer sur les Jades*<sup>n°4</sup> (fig. 13) « regarde tout droit » la *Maison à étage du Rêve indiquant une vie érémitique*, donc, si l'orientation de la maison à étage représentée par la peinture reflète la réalité, le *Pavillon* doit se situer assez loin à l'ouest de la chaumière et la pièce d'eau doit s'étendre du nord au sud – mais, le *Récit* indique explicitement que le *Pavillon à s'Appuyer sur les Jades* « regarde tout droit vers le nord » la *Maison à étage du Rêve indiquant une vie érémitique*, cela implique que le *Pavillon* se trouve juste au sud de la maison à étage. D'ailleurs, dans la peinture, le bord à la côté de la chaumière est évidemment parallèle à la façade de la chaumière, cela implique que la pièce d'eau doit tourner à l'ouest (à droite dans la peinture) de la chaumière au dessous du pont élevé et qu'il doit exister une rive ouest qui reçoit le pont ... Si nous croyions à la vérité de tout ce que représentent les textes et l'image, il serait impossible de reconstituer un tel espace.

Comment expliquer ces contradictions entre les textes et l'image ? En fait, Wen Zhengming a déformé l'espace dans la peinture. Ce qui lui importe primordialement, c'est de pouvoir représenter ces trois *matières* (la chaumière, la maison à étage, le pont élevé) dans une même composition, car ces trois *matières* sont évoquées dans le commentaire du poème.

Ses textes (commentaire du poème et le *Récit*) montrent les rapports réels entre ces trois *matières*. Le commentaire dit : « Le *Petit Arc-en-ciel élevé* se trouve devant la *Maison à étage du Rêve*

*indiquant une vie érémitique, et au nord de la Salle semblant se trouver à la Campagne.* », et le *Récit* : « Le pavillon [c.-à-d. *Pavillon à s'Appuyer sur les Jades*] regarde tout droit vers le nord la *Maison à étage du Rêve indiquant une vie érémitique*, et la pièce d'eau est divisée par un pont, nommé « *Xiao Feihong / Petit Arc-en-ciel élevé* ». » – Le commentaire désigne la *Salle* (la chaumière) alors que le *Récit* désigne le *Pavillon* en tant que repère de la localisation de la maison à étage, ce qui signifie que la *Salle semblant se trouver à la Campagne* est toute proche du *Pavillon à s'Appuyer sur les Jades*. Donc, la maison à étage doit regarder tout droit le *Pavillon à s'Appuyer sur les Jades* comme le dos de la chaumière, c'est-à-dire la façade nord de la *Salle semblant se trouver à la Campagne*, et le pont doit conduire de la terrasse devant la maison à étage presque droit vers le sud aux alentours de la chaumière et du *Pavillon*.

Si Wen Zhengming respectait l'espace réel, il aurait trois choix de composition qui provoqueraient des problèmes épineux :

1. Si le pont s'étendait horizontalement dans la peinture et montrait son élégant contour tel qu'il est dans la peinture actuelle, la chaumière devrait donc se dissimuler derrière le *Pavillon à s'Appuyer sur les Jades*, qui n'est pas évoqué dans le commentaire du poème ; autrement dit, il ne pourrait pas représenter dans une même composition toutes les trois *matières* (la chaumière, la maison à étage, le pont élevé) qu'il a évoqué dans le commentaire du poème.
2. Si le pont s'étendait horizontalement dans la peinture et que le peintre l'observerait de l'autre côté, c'est-à-dire de l'est, la maison à étage se trouverait à droite alors que la chaumière serait à gauche dans la peinture ; donc, tous les trois pourraient être représentés, mais la chaumière ne montrerait que son profil peu caractéristique.
3. Si la chaumière montrait encore sa façade nord, tel qu'elle est représentée dans la peinture actuelle, la maison à étage et le pont devraient se tourner vers la chaumière et, cela provoquerait, premièrement, des problèmes se rapportant à la perspective de la vue semi-latérale d'un pont – ce serait des problèmes épineux pour le peintre lettré quoiqu'ils aient déjà été résolus dans les peintures académiques (fig. 270) ; deuxièmement, si, dans ce cas, toutes les trois *matières* devaient encore être représentées dans une même composition, cela impliquerait une vue aérienne, car, sinon, la chaumière et le pont pourraient être dissimulés par la maison à étage – mais s'il choisissait la vue aérienne, il risque de voir d'en haut la surface courbe de la toiture à tuiles de la maison à étage, et ce sera une question plus épineuse que la perspective de la vue semi-latérale d'un pont, car, en fait, même les artistes académiques n'ont pas touché cette question, et leurs panoramas sont toujours vus d'une hauteur assez modeste (fig. 268 et 269) afin d'éviter de représenter en même temps les quatre ou trois pentes courbes d'une toiture en forme *xieshan* (歇山), telle que celle de la *Maison à étage du Rêve indiquant une vie érémitique*<sup>477</sup>.

Et, tout simplement, Wen Zhengming esquivait tous ces problèmes. Il réfléchit peu à l'espace, ce n'est pas son objet. Il ne réfléchit qu'aux *matières* qu'il évoque dans le commentaire du poème. Il les représente sous l'angle le plus caractéristique : il prend donc les profils du pont et de la maison à étage ainsi que la façade nord de la chaumière ; il met simplement la chaumière

---

477 Voir de tels effets dans la fig. 271, panorama du *Zhuozhengyuan* d'aujourd'hui dessiné par Yang Hongxun.

et la maison à étage de chaque côté de l'eau ; le pont conduit donc à un endroit qui n'existe pas, et il recourt à des arbres et des bambous pour esquiver la question sur l'extrémité droite du pont ; aussi met-il les arbres à gauche, afin d'éviter de représenter au premier plan la maison à étage entière, qui a trop de détails ennuyeux et difficiles à tracer.

Ernst Gombrich analyse les personnages égyptiens :

« Chaque chose devait être représentée sous l'angle caractéristique. [...] La tête se voit mieux de profil, aussi est-elle dessinée de côté. Mais si nous pensons à l'œil, nous le voyons de face. Aussi un œil vu de face est-il inséré dans cette vue latérale du visage. La partie supérieure du corps, épaules et poitrine sont plus lisibles de face, puisqu'on voit ainsi comment les bras s'attachent au corps. Mais les bras eux-mêmes, et les jambes en mouvement, se voient beaucoup plus clairement de profil. C'est pourquoi les personnages égyptiens semblent si étrangement plats et tordus. Mieux encore, les artistes égyptiens, trouvant de la difficulté à représenter le pied vu de l'extérieur, préféraient le profil intérieur, plus facile, qui du gros orteil monte vers la jambe. Aussi les deux pieds sont-ils vus de l'intérieur et le personnage de notre bas-relief semble avoir deux pieds gauches. Il est hors de question que les artistes égyptiens aient vu ainsi le corps humain. Ils suivaient simplement une règle qui leur permettait de représenter tout ce qui, dans le corps, leur semble important, et peut-être cette stricte observation de la règle n'était-elle pas sans rapport avec le but magique de l'ouvrage. En effet, comment un homme pourrait-il apporter ou recevoir les offrandes prescrites avec un bras en raccourci ou un bras caché par le corps ? »<sup>478</sup>

Ces analyses sont aussi valables pour l'espace tordu dans la peinture *Petit Arc-en-ciel élevé*, sauf que « le but magique » du peintre lettré ne s'oriente pas du tout vers une cause religieuse mais s'associe avec le texte correspondant à la peinture. Chaque *matière* évoquée dans le commentaire du poème doit impérativement être représentée dans l'image qui est attachée à ce poème : il n'y a pas d'exception parmi toutes les trente et une peintures de l'*Album-A*<sup>479</sup>. C'est un réalisme consistant à récupérer les *matières* stipulées par le texte et à les réorganiser à travers l'image. Je l'appelle donc *réalisme matérialiste*. Comme le commentaire du poème *Petit Arc-en-ciel élevé* éclaire déjà le rapport d'espace des trois *matières* (chaumière, maison à étage et pont), la tâche de la peinture n'est que de les dessiner et de les mettre dans un même plan, avec la pièce d'eau qui les associe et les arbres qui les abritent. Ainsi une image agréable est faite. Quant à l'espace réel, « voir le commentaire du poème dans la page ci-contre, s'il vous plaît. » – jamais un tel rappel n'est explicité, mais il est supposé entendu par tous.

Des exemples similaires peuvent être trouvés dans d'autres peintures du même album. Par exemple, les montagnes imposantes dans la peinture *Mengyin lou / Maison à étage du Rêve indiquant une vie érémitique*<sup>n°2</sup> (fig. 10 et 11), lesquelles sont évidemment empruntées aux compositions traditionnelles du thème « montagnes et eaux ». Il est hors de question qu'un

---

478 Gombrich, Ernst, *Histoire de l'art*, traduit de l'anglais par J. Combe et C. Lauriol, Paris, Flammarion, 1990, p. 35-36.

479 Il y a un désordre des peintures dans la collotypie de l'album : les deux peintures sont interverties et erronément attachées à deux poèmes. Cette interversion provoque donc des désaccords entre les peintures et les poèmes. – Cf. *infra* p. 178-180. Si nous rétablissons l'ordre des peintures, toutes les peintures sont conformes aux commentaires des poèmes qui leur sont attachés sur le plan des *matières*.



jardin citadin enferme de telles montagnes. Si nous lisons le commentaire du poème qui est attachée à cette peinture, il est clair qu'elles représentent juste « les montagnes qui se situent à l'extérieur de la ville » (« 郭外諸山 ») évoquées dans le commentaire du poème, c'est-à-dire des *matières* qui sont stipulées par le texte et qui doivent être donc impérativement représentées dans la peinture.

II. Peinture n°10 (fig. 21) *Yiyuan tai* / *Terrasse aux Intentions au lointain* : d'après le commentaire, la *Terrasse* est haute d'un *xun* (尋=8 pieds chinois) ou d'un *zhang* (丈=10 pieds chinois). À l'époque Ming, 1 pied équivaut à 0,32m, donc, la hauteur de la *Terrasse* est entre 2,5m et 3,2m. Bien entendu, le terme « 尋丈 *xun zhang* » n'est pas une expression exacte sur la hauteur, mais il n'y a pas de grand problème si la *Terrasse* est haute de deux fois la taille d'un homme ordinaire au plus. Mais dans la peinture, la *Terrasse* est haute du triple ou du quadruple de la taille de l'homme qui se place sur la *Terrasse*. Donc, elle doit être haute de 2 *xun* (5m) au moins. Des disproportions dans les peintures chinoises sont largement constatées et cela n'est pas étrange pour les gens qui connaissent un peu les caractéristiques de l'art pictural chinois.

Or, la question ne se limite pas à la proportion. La composition de la peinture *Terrasse aux Intentions au lointain* emprunte celle de la peinture de son maître enseignant Shen Zhou, *Zhang li shu tiao* (《杖藜舒眺》), *Porter les regards au loin en s'appuyant sur une béquille*, qui est entendu en anglais dans beaucoup d'ouvrages par « *Poet on a mountain top* » en perdant le sens original) (fig. 272). La peinture de Shen Zhou représente un vieillard avec une béquille se plaçant sur un mont et portant ses regards au loin vers un autre mont qui est partiellement représenté dans la peinture ; derrière lui, des maisons sont enfouies dans le bois et sont abritées par le pied d'une montagne ; les nuages obstruent le bas de la peinture, cela montre que toute la scène représentée par la peinture se trouve très haut dans les montagnes. Et quand nous regardons la peinture *Terrasse aux Intentions au lointain* de Wen Zhengming, nous trouvons le mont où se place le vieillard dans *Porter les regards au loin en s'appuyant sur une béquille* devient donc la *Terrasse aux Intentions au lointain* du Zhuozhengyuan sur laquelle se place un homme avec les mains dans le dos ; devant cet homme au loin, ce sont les montages douces ; derrière lui, c'est le pied d'une montagne très abrupte (fig. 273).

Il est hors de question que le peintre lettré ait vu une telle scène. C'est juste une formule. Le *Récit* affirme que la *Terrasse* est de la terre entassée. Si elle était telle qu'elle est représentée dans la peinture, cette construction risquerait de s'effondrer peu après son achèvement – peut-être ne pourrait-elle jamais être achevée dans le climat humide du pays du Jiangnan, surtout ayant son pied dans l'eau. La forme de la *Terrasse* représentée dans la peinture est en fait celle d'un mont ou d'un rocher, tel que le mont représenté dans *Porter les regards au loin en s'appuyant sur une béquille* de Shen Zhou. La *Terrasse* réelle doit être un tas de terre en forme de trapèze, dont les quatre côtés ne sont pas trop abrupts – sinon il faudrait des murs de soutènement. Sans doute que Wen Zhengming trouve cette forme inesthétique, ou, plutôt, n'illustrant pas les « intentions au lointain » indiquées par le nom de la *scène*, et, donc, il emprunte simplement la composition de son maître enseignant laquelle représente le thème « regards au loin », et la terrasse est remplacée par un mont aux flancs abrupts, sans considération sur la possibilité de construction. Quant à la montagne derrière l'homme et le domestique ainsi que les montagnes douces au loin sur l'autre rive, elles sont ajoutées juste

pour les besoins de la composition picturale et sans nulle possibilité d'existence dans un jardin.

La *matière* stipulée par le texte doit être impérativement récupérée et représentée par l'image ; toutefois, il n'est pas nécessaire d'être fidèle à ses caractéristiques physiques à moins que le texte les décrive.

III. n°24 (fig. 43) *Huai wo / Tente au Sophora* : d'après le commentaire du poème, cette scène concerne « un sophora ancien qui serpente comme un dragon verdoyant » (« 古槐一株, 蟠屈如翠蛟 ») ; et pourtant, dans la peinture apparaissent trois sophoras. En réalité, ces trois arbres représentent un seul sophora vu sous trois angles différents.

La représentation du serpentement à trois dimensions n'est pas facile pour le peintre lettré même si ce n'est pas trop difficile pour des peintres académiques à l'époque Song, tel que Li Di (李迪, vivant entre le XII<sup>e</sup> siècle et le XIII<sup>e</sup> siècle), qui peint *Xue shu han qin* (« 雪樹寒禽 », *L'arbre vêtu de la neige et l'oiseau contre la froidure*) (fig. 274). Si c'était un arbre sans feuille ou un pin avec branches serpentine, Wen Zhengming pourrait le représenter par des traits vigoureux en esquivant la question de la perspective du tronc de l'arbre, tel qu'il l'a fait dans une feuille d'éventail *Shanshui tu* (« 山水圖 », *Montagnes et eaux*) (fig. 275). Toutefois, le commentaire et le *Récit* disent clairement : « son ombrage s'étend sur plusieurs arcs », c'est-à-dire que le sophora a une grande cime très touffue et, au lieu de griffonner des branches, le peintre doit représenter un serpentement strictement limité à un seul tronc. C'est difficile pour lui, et c'est d'autant plus épineux que le commentaire du poème n'évoque point d'autre *matière* qui puisse distraire l'attention. Juste un unique sophora serpentin avec la cime touffue, la difficulté est grave.

Wen Zhengming le représente donc en le regardant sous trois angles et met les trois vues d'un même arbre dans le même plan afin d'éviter une composition trop pauvre avec un seul sophora exposant « incomplètement » sa posture, puisqu'il ignore les procédés qui lui permettraient de saisir l'effet de perspective et les nuances d'un tronc serpentin à trois dimensions. Il semble que Wen Zhengming est très sérieux face à ce thème, car sinon, il pourrait mettre le sophora sur un arrière-plan du thème « montagnes et eaux » afin d'obtenir un effet agréable à bas prix ; et pourtant, étant fidèle au thème, il a une idée originale – il voit le problème de la représentation du volume et il n'a pas pu le résoudre, néanmoins, il n'esquive pas la question, et il s'en tient fermement à ce qu'il « édicte » dans son texte.

IV. n°26 (fig. 46) *Er'er xuan / Pavillon des Choses telles qu'elles sont* : d'après le commentaire du poème, Wang Xianchen pose « quelques pierres *shangshui shi*<sup>480</sup> dans de grands récipients où sont plantés des *changpu* [Calamus] et des *shuidongqing* [troènes de Chine, *Ligustrum sinense*] afin de mettre de l'entrain » (« 君特於盆盎置上水石, 植菖蒲、水冬青以適興 »), et le poème qualifie les pierres de « *quanshi* » (拳石, *pierres de la grandeur d'un poing*). Cependant, dans la peinture, la pierre avec creux et trous est très grande et elle est érigée à côté des (non pas « dans les ») récipients où il y a les petites plantes (fig. 47). Selon notre conception du « réalisme », le peintre déforme complètement les faits. Mais s'il respectait la réalité de l'espace

---

480 Ce sont des pierres avec des creux et des trous, servant de « montagnes » dans un *penjing* (盆景, c.-à-d. un *bonsaï*, paysages miniatures dans un pot). D'après le texte original du commentaire, ce n'est pas forcément « quelques pierres » mais peut-être une seule pierre – il n'existe pas de distinction entre le singulier et le pluriel en langue chinoise, et nous ne pouvons pas en connaître le nombre dans une telle phrase.

et de la proportion, il serait face à un thème qu'il n'avait jamais traité : vue de l'intérieur ou nature morte. Les pierres sont petites, habituellement, elles doivent être mises à l'intérieur du pavillon – cela constitue donc un thème concernant la vue de l'intérieur, un thème très étrange pour Wen Zhengming. Même si elles étaient posées à l'extérieur, par exemple dans une cour, ce ne serait pas facile de faire ressortir ces « pierres de la grandeur d'un poing » à l'extérieur, et il faudrait les traiter en nature morte – mais une peinture du thème nature morte ne montrerait pas la scène du pavillon, « *Pavillon des Choses telles qu'elles sont* ». Toujours fidèle aux *matières*, il peint une pierre de la grandeur du pavillon, laquelle sert de métamorphose des pierres (ou de la pierre) de la grandeur d'un poing ; et ayant ajouté les grands récipients où sont plantés des Calamus, tout est prêt : pavillon, pierre, récipients, Calamus, aucune *matière* n'est omise. Quant aux disproportions et aux rapports d'espace dénaturés, ce n'est pas ce qu'il prend en considération quand il conçoit la composition picturale.

Les analyses picturales de ces quatre peintures montrent que Wen Zhengming est un « réaliste » consistant à récupérer les *matières*, un *réaliste matérialiste*. Souvent (mais pas forcément), il est assez fidèle à certaines caractéristiques physiques d'une *matière*, car sinon, la *matière* serait difficile à identifier. Mais, si le texte omit de certaines caractéristiques d'une *matière*, le peintre peut, au besoin, la dénaturer tout en représentant le sens du texte ; exemple : sa représentation picturale de la *Terrasse aux Intentions au lointain*, par laquelle il dénature la terrasse en tant qu'existence physique mais représente le sens moral de l'expression « les intentions au lointain » à travers une imitation de *Porter les regards au loin en s'appuyant sur une béquille* de Shen Zhou. D'autre part, pour de certaines caractéristiques physiques « édictées » dans son texte (surtout dans le commentaire), il lui faut impérativement de leur être fidèle dans la peinture ; exemple : ses efforts sur le sophora. Toutefois, ce réalisme n'est pas envers la réalité de la proportion et de l'espace, c'est-à-dire le rapport entre les *matières* – ceci est bien présenté par le texte mais peu considéré dans la composition picturale.

Ayant compris un tel *réalisme matérialiste*, nous pouvons constater une évidente interversion dans la collotypie de l'album :

- N°18 (fig. 34) *Meigui chai / Clôture aux Rosiers rugueux* :  
« La Clôture aux Rosiers rugueux entoure le Kiosque de l'Acquisition de la Naïveté. Les rosiers rugueux y sont plantés. »  
玫瑰柴匝得真亭。植玫瑰花。
- N°20 (fig. 37) *Dezhen ting / Kiosque de l'Acquisition de la Naïveté* :  
« Le Kiosque de l'Acquisition de la Naïveté se situe au coin *gen* [c.-à-d. coin nord-est] du jardin. Quatre genévriers y sont plantés et ils se nouent en formant un kiosque. »  
得真亭在園之艮隅。植四檜結亭。

Dans la peinture qui est attachée au poème *Clôture aux Rosiers rugueux*, il n'y a ni rosiers rugueux ni clôture, mais uniquement quatre arbres formant un « kiosque » ; dans la peinture qui est attachée au poème *Kiosque de l'Acquisition de la Naïveté*, il y a trois genévriers et une maison avec une clôture couverte de fleurs. Si la peinture attachée au poème n° 19 *Kiosque de l'Acquisition de la Naïveté* représente les *matières* évoquées dans le commentaire du poème tant bien que mal (la maison peut être traitée de kiosque et les trois genévriers peuvent être considérés comme trois

des quatre évoqués dans le commentaire), la peinture attachée au poème n°18 *Clôture aux Rosiers rugueux* ne représente point ce qu'indique le commentaire du poème. C'est une interversion. Ces deux peintures doivent échanger leur place : la peinture qui représente la clôture couverte par des fleurs doit être attachée au poème n°18 *Clôture aux Rosiers rugueux* tandis que la peinture qui représente quatre arbres formant un « kiosque » doit être attachée au poème n° 19 *Kiosque de l'Acquisition de la Naïveté* – « l'acquisition de la naïveté », c'est bien l'idée représentée par ce « kiosque » à la forme insolite.

Cette interversion a dû avoir lieu avant l'édition de la collotypie, car les « Études » de Kate Kerby montrent que les places de ces deux peintures avaient déjà été inversées quand elle avait vu cet album.

Pour le n°18 (fig. 34) *Meigui chai / Clôture aux Rosiers rugueux*, dans la collotypie romanisée d'après la prononciation d'un certain dialecte chinois en « *Mei Kuei Chia* » est mal traduit en « *The Rosy Way* », Kate Kerby écrit :

« Des roses enlacent les troncs des grands arbres au milieu de l'image et bien d'autres variétés remplissent l'arrière-plan. Le propriétaire qui avait apporté ces roses d'une grande distance et les regardait avec un soin assidu est ici représenté parmi celles-ci dans la lumière brumeuse du petit matin.

« Le sol est rocailleux et inégal, s'élevant vers un monticule à la droite de l'image ; du pied de celui-ci, un grand arbre maigre et nu se dresse à une hauteur considérable, et un autre sur la gauche domine ceux qui sont au milieu. »

*Roses entwine the trunks of some large trees in the centre of the picture and many others of choice variety fill the background. The owner who had brought these roses from a great distance and watched them with assiduous care is here shown among them in the misty light of early morning.*

*The ground is rocky and uneven, rising to a mound at the right of the picture; from its foot a tall gaunt bare tree rises to a considerable height, and another at the left towers over those in the centre.*<sup>481</sup>

D'après la composition picturale décrite dans ce texte, celui-ci doit concerner la peinture qui représente quatre arbres formant un « kiosque » (fig. 34), dans la collotypie, il est effectivement attaché à cette peinture-là, c'est-à-dire que le désordre ne résulte pas d'une erreur d'édition. Ce qui est intéressant, c'est que « des roses » qui « enlacent les troncs des grands arbres au milieu de l'image » ainsi que les roses « apportées » par le propriétaire, indiquées par Kate Kerby, n'existent point dans l'image : les troncs des arbres au milieu de l'image sont nus et ce qui est tenu par le personnage a des contours flous mais ne ressemble point à des roses (fig. 35). Il semble que Kate Kerby se trouve quand même dans la confusion et elle ajoute après sa description de la composition picturale :

« Cette peinture relève de l'imagination, et peut-être de la nostalgie pour un peu plus de particularité, mais tout au long, c'est une étude poétique délicate. »

*This bit of painting leaves much to the imagination, and perhaps a longing for a little more detail, yet all through it is a tender poetic study.*<sup>482</sup>

Et pourtant, l'« étude poétique délicate » appartient à Kate Kerby elle-même, qui adoucit sa confusion provoquée par le désaccord entre l'image et le sujet.

---

481 Annexe II-1 : « Les « Études » sur l'*Album-A* par Kate Kerby et les textes traduit par Mo Zung Chung (1922) », p. 351.

482 *Ibid.*

Pour la peinture n°20 (fig. 37) *Dezhen ting* / *Kiosque de l'Acquisition de la Naïveté*, dans la collotypie romanisée en « *Teb Tsung Ting* » et traduit en anglais « *The Bower of Nature* », elle écrit :

« Ici sont plantés quatre genévriers chinois. Ils ont des rameaux bizarres s'orientant vers le bas, et sont placés au flanc d'une colline à la droite de l'image. Une petite maison est visible à travers leurs grands troncs, carrément construite contre le promontoire. Il y a un petit parterre de fleurs à proximité enclos par une bordure de lattes de bambou tissées serrées qui mettent une note joyeuse. »

*Planted here are four Chinese juniper trees. They have weird spiky boughs pointing downwards, and are set in the side of a hill at the right of the picture. A small house is visible through their tall trunks, built in firmly against the bluff. There is a small flower bed near by enclosed by a border of closely woven bamboo strips which supplies a cheerful note.*<sup>483</sup>

Évidemment, ce qu'elle décrit, c'est la peinture qui doit être attachée au poème *Clôture aux Rosiers rugueux*, et la « bordure de lattes de bambou tissées serrées qui mettent une note joyeuse » est bien la *Clôture aux Rosiers rugueux* ; et pourtant, elle est occupée par la prévention résultant du désordre des feuilles de l'album, de sorte qu'elle désigne la maison pour le *Kiosque de l'Acquisition de la Naïveté* et qu'elle traite les trois genévriers de « quatre », afin de répondre au commentaire du poème.

Ce n'est pas seulement Kate Kerby qui se trouve dans la confusion pour la peinture prétendue *Clôture aux Rosiers rugueux* (fig. 34), c'est-à-dire celle qui doit être titrée *Kiosque de l'Acquisition de la Naïveté*. Le chercheur taïwanais Chi I-Feng (紀逸鋒) explique l'absence des rosiers dans cette peinture dans son mémoire *The Study of Images of Cho-cheng-yuan Park from "Anthology of Poetry and Painting of Wen Heng-Shan"* (《〈文衡山拙政園詩畫冊〉的園林意境研究》) :

« Les roses rugueuses ne sont pas directement représentées dans *Clôture aux Rosiers rugueux* ; cependant, dans la peinture, le propriétaire qui met son bras sur le genou gauche plié jouit de l'air chargé du parfum de roses, étant heureux et sans souci. »

“玫瑰柴”並無直接畫出玫瑰花，但是畫中主人左腳屈膝，手臂擱置其上，一副悠然自得地正在享受飄過來的玫瑰芳香。<sup>484</sup>

En fait, il a confiance dans ses yeux et il affirme qu'il n'y a pas de roses représentées dans la peinture ; toutefois, il prétend que c'est le parfum des roses dont jouit le personnage – encore une « étude poétique délicate » se fondant sur l'illusion.

Les chercheurs modernes traitent souvent la peinture chinoise (notamment la peinture du lettré) comme quelque chose purement poétique sans communication avec le monde objectif ; c'est pourquoi les recherches sur l'*Album-A* sont toujours restées à un niveau superficiel et sont pleines d'« études poétiques » avec de vains propos. Par la prévention sur la peinture chinoise, on l'attribue à des œuvres romantiques pleines d'imagination et d'illusion, partiellement parce que trop de *scènes* représentées dans cet album ne ressemblent pas du tout à

483 *Ibid.*, p. 353.

484 CHI I-Feng (紀逸鋒), *The Study of Images of Cho-cheng-yuan Park from "Anthology of Poetry and Painting of Wen Heng-Shan"* (《〈文衡山拙政園詩畫冊〉的園林意境研究》), The Master's program in Arts and Environment Planning, Chiayi, Nanhua University, 2001, p. 63.

des scènes qu'un jardin citadin puisse posséder. Mais après les analyses picturales ci-dessus, il est clair que Wen Zhengming face à ce thème est un *réaliste matérialiste*. Il n'est pas réaliste dans notre conception, c'est-à-dire réaliste qui est fidèle à la réalité entière des caractéristiques physiques des objets, mais un réaliste strictement fidèle aux *matières* : il représente toutes les *matières* qu'il « édicte » dans les commentaires des poèmes, sans aucune ambiguïté. Si un commentaire est une « table des matières » d'une *scène*, la peinture qui lui est attachée doit être un ensemble de « chapitres » qui présentent respectivement toutes les *matières* ; quant aux questions sur l'espace et la proportion entre les *matières*, elles sont hors de sa vision ; sa tâche n'est pas de représenter la réalité de la *scène* entière, mais de composer une *scène* picturale comportant toutes les *matières* édictées. Les œuvres picturales de Wen Zhengming dans l'*Album-A* sont des études « scientifiques » plutôt que poétiques sur le jardin de son ami Wang Xianchen.

Or, même la poésie chinoise possède, ou est dominée par une forte tradition du *réalisme matérialiste*. La poésie en Chine ne se limitait pas à des sentiments romantiques ou à des rhétoriques exagérées de quelques génies, en revanche, elle s'associait avec la vie de presque tout le monde, des hommes aux femmes, des lettrés à des gens du peuple – même si ceux-ci étaient illettrés, ils pouvaient réciter des poèmes – et elle couvrait toutes les facettes de la vie entière, des sentiments aux affaires, de la gestion familiale à la politique impériale, des études historiques aux exposés philosophiques ou religieux ... Il y a dans la Chine ancienne bien entendu la tradition du lyrisme poétique purement subjectif, qui ne touche pas le monde objectif. Mais nous aurions tort si nous prenions un tel lyrisme pour l'essence des arts chinois ou, voire même, que nous en déduisions que les artistes chinois refusent la communication avec le monde objectif. Le peuple chinois est utilitaire et matérialiste, sans idée de transcendance. Les Chinois n'ont jamais été un peuple plein de sages désirant le détachement du monde réel, tel que les saints chrétiens qui aspiraient à l'autre monde. La morale chinoise, tant confucianiste que taoïste, en fin de compte, s'oriente vers des causes matérielles : la hiérarchie représentée par le nombre des *matières*<sup>485</sup>, le confort du corps, la longévité, etc. L'esthétique poétique chinoise consiste aussi en *matières* : en bref, un poème ne doit pas être de vains propos et il faut impliquer des *matières* réelles (言之有物) ; et pourtant, la *matière* ne doit pas être directement formulée, et il faut la présenter sous forme d'allusions ... En tous cas, un poème doit s'appuyer enfin sur les *matières* et les événements de la vie réelle. Cette forte tradition poétique peut être représentée par Du Fu (杜甫, 712-770), le *shisheng* (詩聖, le prince

---

485 La hiérarchie dans l'institution chinoise ancienne est souvent représentée par le nombre (ou les dimensions) des *matières*. Ce peut être constaté dans le chapitre *Wang zhi* (〈王制〉), *Wang Tcheu* ou *Règlements impériaux* du *Liji* (《禮記》), *Li Ki* ou *Livre des rites* ou *Mémorial des rites*, un des cinq classiques confucianistes compilé au I<sup>er</sup> siècle av. J.-C.). – Cf. ZHENG Xuan (鄭玄), annotateur, KONG Yingda (孔穎達), commentateur, *op. cit.*, p. 211-276. Même si ce qui est stipulé dans les *Règlements impériaux* du *Livre des rites* ne représente que l'idéale confucianiste, ce principe, c.-à-d. le rang représenté par le nombre des *matières*, est du moins théoriquement respecté à toutes les époques par toutes les dynasties chinoises. À prendre le bâtiment pour exemple, à l'époque Ming, les maisons de largeur de trois travées (三間) ou plus et de cinq couches de poutres (五架) ou plus sont interdites aux gens du peuple ; d'ailleurs, en principe, sur un bâtiment impérial ou religieux (théoriquement, les gens du peuple n'ont pas de droit d'utiliser les « consoles » sur leurs bâtiments), le nombre de « couches » des *dougong* (« consoles ») doit dépendre du rang de ce bâtiment dans la hiérarchie impériale.

des poètes), dont les œuvres, postérieurement appelées « *shishi* » (詩史, *histoire poétique*), peuvent servir de sources aux recherches sur l'histoire politico-sociale de la Chine au milieu du VIII<sup>e</sup> siècle. Cette tradition est toujours très vivante jusqu'à la fin de l'époque impériale chinoise. Entre des vers semblant romantiques, les poètes aiment insérer les mots qui donnent des informations importantes concernant les faits proprement dits, de sorte que les lecteurs peuvent prendre conscience de la réalité d'alors par une lecture sérieuse s'ils sont assez érudits ; exemple : les recherches sur Liu Rushi (柳如是, 1618-1664) par Chen Yinke (陳寅恪, 1890-1969) – cet historien distingué démêle de nombreux faits historiques à la période entre les dynasties Ming et Qing au travers des recherches sur la vie de Liu Rushi, la célèbre prostituée, et les poèmes écrits à cette période-là constituent la plupart des sources de ses recherches<sup>486</sup>. Cette tradition ne couvre pas l'ensemble des poèmes chinois, mais les lettrés, surtout de l'époque impériale tardive, en faisait grand cas. C'est pourquoi, depuis l'époque Song, les lettrés avaient la plus grande estime pour les poèmes de Du Fu, « l'histoire poétique ».

Le lyrisme poétique et le *réalisme matérialiste* ne s'excluent pas. Ce premier représente le « repos » alors que ce dernier le « travail ». Comme les arts dans la conception chinoise sont destinés à la récréation (peut-être la poésie est-elle la seule exception car elle fait à la fois partie du travail d'un lettré), un *réalisme matérialiste* trop rigoureux et trop mécanique, qui porte la couleur « professionnelle », est axiologiquement dédaigné dans les divers domaines artistiques chinois, sauf la poésie. Cette opposition entre l'amateur et le professionnel est manifestée dans le domaine de la peinture ; et de telles oppositions existent aussi dans d'autres domaines, tels que la musique et l'art théâtral. Or, tout comme dans le domaine de peinture, le *réalisme matérialiste* n'a jamais été exclu d'aucun domaine artistique, et aussi le lyrisme à la chinoise doit-il recourir à la récupération des *matières*, même souvent exagérées – car même l'exagération rhétorique doit se fonder sur des *matières* réelles et le lyrisme purement subjectif ne possède qu'une position secondaire dans la tradition poétique chinoise<sup>487</sup>. La musique, qui par nature est plus abstraite, dans la Chine pré-moderne, ne se détache pas non plus des objets concrets ou, plutôt, des *matières* – les mélodies traditionnelles chinoises sont pleines d'imitations de sons provenant de la nature, du chant des oiseaux aux bruits de l'eau, ou dépendent des « tons » (四聲) et de la « ponctuation » (句讀) de la langue chinoise. En outre, les arts qui s'orientent exclusivement vers l'interprétation des formes traditionnelles (qui se lient souvent étroitement avec l'écriture ou la langue), tels que la calligraphie, la gravure de sceau, le chant, etc., semblent se détacher du *monde des matières* ; néanmoins, les pratiques de ces arts consistent primordialement à imiter les œuvres exemplaires précédentes, c'est-à-dire à s'approcher de ces *matières*. En bref, dans une l'atmosphère déterministe et matérialiste qui domine la pensée chinoise, les arts chinois ne sont jamais des activités créatives déterminées par le libre arbitre mais des activités dépendent du *monde des matières*, des activités qui sont en

486 Cf. CHEN Yinke (陳寅恪), *Chen Yinke ji – Liu Rushi biezhuàn* (《陳寅恪集·柳如是別傳》), *Recueil de Chen Yinke – Biographie particulière de Liu Rushi*, Beijing (Pékin), Sanlian shudian (Joint Publishing), 2001.

487 D'après la théorie classique de la poésie chinoise, les trois méthodes poétiques fondamentales sont le *fu* (賦, étalage des *matières*), le *bi* (比, *métaphore*, comparaison entre les *matières*) et le *xing* (興, *allégorie*, faire allusion à quelque chose ou quelqu'un par d'autres *matières*), qui s'associent sans exception avec les *matières*.

vue d'assimiler l'homme à la *matière*.<sup>488</sup>

Dans ce contexte, le *réalisme matérialiste* (qu'il soit rigoureux ou pas) est l'approche indispensable de tous les arts chinois. C'est pourquoi même les artistes lettrés s'intéressent parfois aux procédés professionnels (qui sont plus mécaniques et plus *réalistes*). Le *réalisme matérialiste* constitue une tradition importante qui sert de moyen de communications avec le monde objectif, plus précisément, le *monde des matières*, dont les problèmes touchent parfois ceux du *monde physique*.

Dans les arts du lettré, ce *réalisme* axe toujours les mots qui représentent les *matières*. Ce sont finalement les mots, ou le *wen* (*écriture/écrit*) qui assume les fonctions de la communication avec le monde objectif ou le *monde des matières*. Cela entraîne une moindre efficacité et, surtout, une faible perception des caractéristiques physiques. D'autre part, dépourvus de connaissances géométriques et physiques et, surtout, dépourvus de l'esprit inventif qui dépend de l'esprit libre, les artistes académiques (professionnels), en tant qu'outils de la cour impériale, n'ont guère l'intention de perfectionner leurs procédés mécaniques par leurs propres observations du monde objectif, et se limitent donc souvent à des répétitions des formules traditionnelles. Le mépris à l'égard des arts professionnels dans le contexte théorique ou discursif chinois peut être partiellement attribué à leurs stéréotypes monotones qui ne suffissent pas pour répondre aux besoins potentiels de scruter la nature chez les Chinois. Nous se rappelons que c'était juste la *vraisemblance* des œuvres picturales européennes qui a laissé une forte impression aux premiers intellectuels chinois qui s'imprégnait du goût artistique lettré, tel que Kang Youwei, et puis, l'art est rattaché à la nature et à la science par Liang Qichao ... car la *vraisemblance* était toujours ce à quoi les Chinois potentiellement aspiraient mais qu'ils ont rarement réalisée.

Cette *aspiration potentielle* peut être également constatée dans les peintures de Wen Zhengming analysées précédemment, surtout dans ses efforts pour représenter le serpente-ment du sophora. Wen Zhengming, ainsi que d'autres peintres chinois, ne sont pas des personnes comme Léonard de Vinci qui a la *volonté* d'explorer les mystères du monde réel, ils ne sont pas non plus comme Vassily Kandinsky qui a la *volonté* de détacher la peinture des choses concrètes – sur les caractéristiques physiques, ils n'ont pas de *volonté* forte mais seulement une *aspiration potentielle* et ils ne payeront pas le prix fort pour la réalisation des idéaux sur les caractéristiques physiques de l'objet, sauf si les mots qui représentent les *matières* les y obligent. L'existence d'une telle *aspiration potentielle* est bien la cause d'un rapprochement entre les lettrés et les artistes professionnels (artisans, acteurs, etc.), et le sens artistique donné à l'aménagement du jardin en est bien le résultat<sup>489</sup>. D'autre part, encore à cause d'une telle *aspiration potentielle*, ce rapprochement ne provoque pas de rupture du type de la Renaissance mais simplement une assimilation favorisant les arts du lettré, c'est-à-dire les arts de récréation. C'est pourquoi en Chine ancienne cette évolution de l'aménagement du jardin n'a pas pu servir d'occasion à la naissance d'un art en tant que discipline telle que l'architecture en Occident<sup>490</sup>. Les lettrés ont peu de connaissances pratiques concernant les caractéristiques physiques de l'objet, et ils ne se consacrent guère à développer de nouveaux procédés, car ils tiennent la clé

---

488 Cf. *infra* p. 272-283.

489 Cf. *infra* p. 294-295.

490 Cf. *infra* p. 306-314.



prétendue omnipotente, le *wen* (écrit/écriture). Et les récits de jardin sont bien les procédés par lesquels les lettrés saisissent les *matières* enfermées par un jardin – dans ce travail, ils sont sérieux malgré le peu d'efficacité.

## 5. *Restitution imaginaire*

Wen Zhengming est sérieux dans ses représentations du *Zhuozhengyuan* ; ainsi que le propriétaire du jardin comme de l'album, Wang Xianchen. Et pourtant, il semble que les générations suivantes ne les considèrent que comme un des chefs-d'œuvre de Wen Zhengming – à emprunter l'expression de Qian Yong, c'est considéré comme un « triple chef-d'œuvre » (« 三絕 ») qui comprend les œuvres poétiques, calligraphiques et picturales. Et pour ce que le triple chef-d'œuvre représente, c'est-à-dire le jardin, soit ils n'en tiennent pas compte, soit ils aiment simplement proposer que ces peintures peuvent clairement témoigner la disposition d'alors – tel que ce que Wu Qian écrit dans son colophon (« 幸留斯圖，猶可徵當日之經營位置，歷歷眉睫 » – fig. 60).

Seul Dai Xi, le partisan fanatique de l'art pictural de Wen Zhengming, a contribué en 1836 à restituer un panorama du jardin (fig. 57 et 58). Il paraît qu'il a fait des recherches sur la disposition du jardin d'après le *Récit* et les commentaires des poèmes, car il a contesté la situation de la scène n°14 le *Daishuang ting / Kiosque d'Attente pour le Givre* (fig. 27 et 28) dans son deuxième commentaire du panorama ; néanmoins, l'album n'était pas le sien, c'était son propriétaire Zhu Zhonghan qui l'avait apporté de Haining à Hangzhou pour le montrer à Dai Xi ainsi qu'à d'autres personnes. D'après le premier commentaire du panorama de Dai Xi, celui-ci n'a eu qu'une nuit pour étudier l'album et faire le panorama ; peut-être à cause d'un trop bref délai, il n'a pas pu correctement intégrer ce qui est représenté par le « plan écrit » de Wen Zhengming. Il a assemblé les images des scènes dans un même plan, et quant à l'espace, il ne lui était pas complètement indifférent, mais, n'est pas non plus sérieusement étudié par lui d'après les textes de Wen Zhengming. Donc, il y a dans son panorama beaucoup d'erreurs sur la localisation des scènes, dont la plus évidente concerne le *Petit Arc-en-ciel élevé*<sup>n°5</sup> (fig. 14) : le *Récit* ainsi que le commentaire définissent sans aucune ambiguïté que ce pont se construit du nord au sud entre la *Maison à étage du Rêve indiquant une vie érémitique*<sup>n°2</sup> (fig. 10) et la *Salle semblant se trouver à la Campagne*<sup>n°1</sup> (fig. 7) ou le *Pavillon à s'Appuyer sur les Jades*<sup>n°4</sup> (fig. 13), et dans le panorama de Dai Xi, le pont est d'est en ouest (fig. 58). Ce peut être simplement une négligence dans sa lecture, mais il est plus probable que le peintre voulait esquiver la question de la vue semi-latérale (ou frontale) du pont. Et pour les détails architecturaux, il n'a pas non plus été strictement fidèle aux œuvres de Wen Zhengming ; exemple : la *Maison à étage du Rêve indiquant une vie érémitique*<sup>n°2</sup> (fig. 10) qui doit avoir une toiture en tuiles devient dans le panorama une chaumière à étage (fig. 58). Or, ces erreurs sont compréhensibles pour un travail fait dans une nuit.

Quant aux chercheurs modernes chinois, qui s'intéressent aux exemplaires actuels des jardins historiques, il paraît qu'ils n'ont jamais eu l'intention de faire des recherches radicales sur l'*Album-A* et le *Zhuozhengyuan initial*.

Tong Jun, l'initiateur des recherches sur les jardins du Jiangnan, évoque l'album de Wen Zhengming et le panorama de Dai Xi dans sa *Notice des jardins du Jiangnan* :

« La douzième année de l'ère Jiajing, Wen Zhengming fit l'*Album du Zhuozhengyuan*, qui comprend au total trente et une scènes. La seizième année de l'ère Daoguang, Dai Xi assembla les scènes de l'*Album* de Wen dans une même peinture, dont la disposition n'est pas tellement différente de celle du jardin d'aujourd'hui. Il paraît que la disposition originale du jardin n'a pas été radicalement changée malgré les multiples changements de propriétaires. »

按嘉靖十二年，文徵明曾作《拙政園圖》，共三十一景。道光十六年，戴熙復將文圖各景，收歸一幅，其大體與今日猶未多乖。斯園雖屢易主，意者舊制尚不盡失也。<sup>491</sup>

Il semble qu'il fait trop confiance au travail de Dai Xi et qu'il a fait peu de recherches sur les œuvres de Wen Zhengming.

Yang Zongrong (楊宗榮) publia en 1957 un bref article « L'histoire du Zhuozhengyuan et l'*Album du Zhuozhengyuan* » (〈拙政園沿革與拙政園圖冊〉) dans le périodique *Références des reliques culturelles* (《文物參考資料》), dans lequel il indiqua qu'il n'y avait que six noms de scènes qui sont communs au *Zhuozhengyuan initial* et au *Zhuozhengyuan* d'alors<sup>492</sup>. Cette thèse a indiqué que c'était le résultat des nominations pendant les restaurations dans les années 1950 et qu'il ne s'agit pas de la disposition du *Zhuozhengyuan initial*.

Liu Dunzhen a grosso modo conjecturé dans *Les jardins classiques de Suzhou* la disposition du *Zhuozhengyuan initial* :

« D'après le *Récit du Zhuozhengyuan de Monsieur Wang*, les peintures du Zhuozhengyuan ainsi que des poèmes, originellement, la *Salle semblant se trouver à la Campagne* se trouve à la place où se trouve aujourd'hui la *Salle aux Parfums lointains* ; et le *Pavillon à s'Appuyer sur les Jades* de l'époque Ming se situait bien à proximité du *Pavillon à s'Appuyer sur les Jades* d'aujourd'hui ; le *Pavillon* d'alors regardait vers le nord la *Maison à étage du Rêve indiquant une vie érémitique* qui se situait sur la rive opposée, et ces deux communiquaient à travers le pont *Petit Arc-en-ciel élevé* ; les deux monticules dans l'étang ainsi que la pièce d'eau au nord des monticules n'étaient pas encore formés ; à l'ouest de la *Maison à étage du Rêve indiquant une vie érémitique*, c'est-à-dire à proximité du *Chemin Sinueux à l'Ombre des Saules*, de la *Maison à étage d'un Aperçu de la Montagne* ainsi que de la *Partie de l'Ouest* d'aujourd'hui, c'était un paysage naturel avec les bambous et le bois épais, ainsi que la vaste étendue d'eau ; il y avait des pins au nord de la *Maison à étage du Rêve indiquant une vie érémitique* et, vers l'est, il y avaient des vergers, des clos de fleurs et des bosquets de bambous. Quant au nombre des bâtiments dans tout le jardin, il n'y a qu'une maison à étage, une salle ainsi que huit pavillons ou kiosques. »

據《王氏拙政園記》、《拙政園圖》及題詠所記，今日遠香堂位置原為若墅堂，倚玉軒一帶明時亦有此軒，軒北隔水和夢隱樓相對，二者之間有小飛虹橋相通，現有池中兩座土山及山北水面，當時尚未形成，而夢隱樓之西，今日之柳蔭路曲、見山樓及此園西部一帶，都是竹樹翳邃水色渺瀰的自然風光，夢隱樓北面

491 TONG Jun (童嵩), *op. cit. supra* note 211, p. 29.

492 YANG Zongrong (楊宗榮), « *Zhuozhengyuan yange he Zhuozhengyuan tuce* » (〈拙政園沿革與拙政園圖冊〉), « L'histoire du Zhuozhengyuan et l'*Album du Zhuozhengyuan* », *Wenwu cankao ziliao* (《文物參考資料》, *Références des reliques culturelles*), Pékin, Wenwu chubanshe (Culture Relics Publishing House), 1957, n°6, p. 56-57.

是松林，向東則是果園、花圃和竹林，全園建築僅樓一、堂一及亭軒八處而已。

493

Liu Dunzhen s'était bien approché de la réalité ; et pourtant, il s'est arrêté. Il a laissé de côté toutes les autres vingt-sept *scènes* et, notamment, d'après son « plan écrit » simplifié, la disposition du jardin reste nébuleuse. Sa langue est ambiguë : « les deux monticules dans l'étang ainsi que la pièce d'eau au nord des monticules n'étaient pas encore formés », cela veut dire que les deux îlots d'aujourd'hui dans l'étang étaient alors rattachés à la rive du nord d'aujourd'hui, mais son expression donne l'impression qu'il voulût dire « les deux îlots n'existaient pas dans l'étang » ou que « la situation des deux îlots restait alors dans l'eau tandis que l'eau au nord était alors la terre » ; et quant à la phrase « à proximité du *Chemin Sinueux à l'Ombre des Saules*, de la *Maison à étage d'un Aperçu de la Montagne* ainsi que de la *Partie de l'Ouest* d'aujourd'hui, c'était un paysage naturel avec les bambous et le bois épais, ainsi que la vaste étendue d'eau », c'est plus ambigu – où sont les bambous et le bois épais et où est la « vaste étendue d'eau » (« 水色渺瀰 ») ? Comment s'étendait-elle l'eau ? Ce sont des questions nécessaires pour des recherches sur un jardin, mais Liu Dunzhen les a laissées dans l'ombre.

L'ambiguïté de la langue reflète celle de la connaissance. Si Liu Dunzhen et son équipe avait essayé de dessiner d'après l'*Album-A* un plan imaginaire – même un plan schématique – du *Zhuozhengyuan initial*, le contour de la réalité aurait été plus clair. En effet, ce n'était pas difficile pour Liu Dunzhen et son équipe de le faire. S'ils ne l'ont pas fait, c'est qu'ils ne s'y intéressaient pas. Leur travail est toujours axé sur les exemplaires actuels, d'où ils peuvent tirer des lois artistiques afin de valoriser l'art du jardin et qu'il puisse être qualifié d'« art national chinoise » et rivaliser au rang mondial avec le jardin japonais, le jardin français et le jardin anglais, etc. Un jardin écrit et peint, sans le goût du jardin chinois stéréotypé, tel que le *Zhuozhengyuan initial* qui est, à emprunter l'expression de Craig Clunas, « visuellement très différent de n'importe quel jardin visible dans la Chine d'aujourd'hui »<sup>494</sup>, ne favorisera point le rapprochement de ce but.

Gu Gongren (顧公任) proposa en 1943 dans sa « Dissertation sur les jardins célèbres de Suzhou » (〈吳下名園論〉) :

« Cette dissertation ne se consacrera pas à des critiques historiques ou à la littérature, parce qu'un tel travail a déjà été pleinement fait par d'autres personnes. Dans cette dissertation, je suivrai trois principes :

« Le premier principe : j'espère analyser les jardins actuels par mes propres observations sous l'angle de l'art du jardin. C'est pourquoi ma dissertation est très différente de celles des personnes qui s'adonnent à des critiques historiques.

« Le deuxième : il faut absolument respecter les exemplaires actuels. Je pense qu'aujourd'hui, le *Récit du Zhuozhengyuan* par M. Wen Zhengming ne sert à rien – voire même par rapport aux monticules de terre dans le jardin, le *Récit* ne mérite aucune dissertation, car l'écrit de M. Wen, en dépit de sa beauté, ne sert qu'à rêver mais pas à servir de source pour des recherches. [...]

« Le troisième : les jardins sont des œuvres artistiques très difficiles à conserver. Une

493 LIU Dunzhen (劉敦楨), *op. cit. supra* note 16, p. 53.

494 Texte original : « *very different visually from any garden visible in China today* » – Clunas, Craig, *op. cit. supra* note 39, p. 39.

fois qu'un jardin a été reconstruit, forcément il perd son apparence originelle. De plus, même la croissance ou la mort des plantes peuvent faire perdre l'esprit original d'un jardin. La plupart des jardins de Suzhou ont de longues histoires et ont connu trop de mutations, surtout des changements de propriétaire ; chaque fois qu'un jardin reçoit un nouveau propriétaire, il est certain qu'il sera arbitrairement modifié. Donc, il faut laisser dans l'avenir les recherches chronologiques sur les constructions de jardins et il n'est pas prudent d'émettre maintenant des affirmations. »

本文並不想對這些名園，再從考據和文字上做功夫，因為這種工作，別人做得很多。在這篇論文裏，我抱有基本態度三。

第一，我想全用造園學的眼光，把當前的名園，自出手眼，做一番分析、研究、詳論的功夫。故我的議論，是與一般有歷史癖、考據癖的人，相當不同的。

第二，絕對尊重實物資料。我認為文徵明先生的一篇《拙政園記》，在現在已毫無用處，反不如園內的一些土山，有評論價值。因文先生文字雖美，只能供人夢想，不能供人研究。[……]

第三，庭園本來是很難保存的藝術品，凡名園經一番改建，一定會使他面目全非。不甯惟是，即造園植物的成長和枯死，也足使原來精神全失。而吳下名園，類多歷史悠久，飽經滄桑，易一新主，自然會任意改築。故對庭園的築造時代的研究，願俟異日，現在不敢作貿然確言也。<sup>495</sup>

Pour donner une « légitimité » à la négligence délibérée à l'égard de l'*Album du Zhuozhengyuan* par Wen Zhengming, Gu Gongren prend tout d'abord une manière qui peut être qualifiée d'une tromperie : il déclare que les critiques historiques sur le Zhuozhengyuan a déjà été « pleinement faites par d'autres personnes » (« 這種工作，別人做得很多 »). Pourtant, ce n'est qu'une astuce rhétorique. En fait, il n'a énuméré aucun ouvrage au sujet des critiques historiques sur le Zhuozhengyuan, parce qu'en réalité, il n'y en avait pas. Il prend pour cible les inexistantes critiques historiques « pleinement faites » juste pour défendre son intérêt personnel.

Gu Gongren est une personne rarement évoquée, peut-être à cause de sa relation avec le régime fantoche pro-japonais – la « Dissertation sur les jardins célèbres de Suzhou » fut bien écrite à la période de l'occupation japonaise, le moment où le Zhuozhengyuan servait de siège au gouvernement provincial du régime fantoche (1938-1945). Et pourtant, ses propos (à l'exclusion de sa « tromperie ») reflètent une mentalité commune à presque tous les chercheurs chinois qui s'intéressent à l'art du jardin. Notamment « le deuxième principe », qui représente aussi l'attitude de Tong Jun ou de Liu Dunzhen, etc., – cette attitude est restée implicite chez ceux-ci, et seul Gu Gongren l'a exprimée de façon claire, voilà tout.

En tous cas, tous les chercheurs chinois ne pensent pas particulièrement que, d'après l'*Album-A*, le *Zhuozhengyuan initial* soit inimaginable ; ils laissent cette question de côté seulement parce qu'elle les intéresse peu – or, au moins, Liu Dunzhen a fait un « plan écrit » simplifié d'après les œuvres de Wen Zhengming. Cependant, Craig Clunas formule une proposition originale dans son *Fruitful Sites : Garden Culture in Ming Dynasty China* : le plan du *Zhuozhengyuan initial* ne peut pas être reconstitué d'après les textes de Wen Zhengming, car

---

495 Équipe de la rédaction des *Annales du Zhuozhengyuan* (《拙政園志》編寫組), *op. cit.*, p. 86.

ceux-ci sont plutôt des pratiques discursives et ne peuvent pas être entendus dans le cadre des épistémologies empirico-rationalistes occidentales.

Dans le chapitre *The represented garden*, s'inspirant de la théorie de *The Practice of Everyday Life* (c.-à-d. la version anglaise de *L'invention du quotidien, tome 1 : Arts de faire*) de Michel de Certeau, Craig Clunas résume :

« De Certeau fait valoir en outre pour « voir » et « faire » comme « deux langages symboliques et anthropologiques de l'espace », parmi lesquels le premier agit surtout dans le discours scientifique, avec son observateur neutre et sa vision totalisante, tandis que ce dernier est plus caractéristique de la culture « ordinaire », de la « vie quotidienne » qu'il tente de théoriser. »<sup>496</sup>

*De Certeau further argues for 'seeing' and 'acting' as 'two symbolic and anthropological languages of space', the former acting out chiefly in scientific discourse, with its neutral observer and totalizing vision, while the latter is more characteristic of 'ordinary' culture, the 'everyday life' he is attempting to theorize.*<sup>497</sup>

Ensuite, après une lecture du *Récit*, il propose :

« Ainsi, rhétoriquement, ni le « parcours » ni la « carte » ne prédomine, mais il y a l'effet de rase-mottes permanent en formant un point de vue qui se déplace dans l'espace, puis de remonter pour jouir d'un regard qui voit tout simultanément. »

*Thus, rhetorically neither the 'tour' nor the 'map' predominates, but instead there is the effect of constantly swooping in from a vantage-point to move through the space, then rising again to enjoy a gaze that sees all simultaneously.*<sup>498</sup>

L'alternance de vue et de mouvement qu'il indique apparaît souvent dans des peintures chinoises du thème « montagnes et eaux ». D'après Michel de Certeau, cela doit être simplement une « combinaison des « parcours » et des « cartes » dans les récits quotidiens avec la manière dont ils sont »<sup>499</sup> ou, d'après la définition des « deux langues symboliques et

---

496 Ce résumé fait par Craig Clunas concerne le texte original dans *L'invention du quotidien* : « Quelle est la coordination entre un *faire* et un *voir*, dans ce langage ordinaire où le premier domine si manifestement ? La question concerne finalement, sur la base de ces narrations quotidiennes, la relation entre l'itinéraire (une série discursive d'opérations), c'est-à-dire entre deux langages symboliques et anthropologiques de l'espace. Deux pôles de l'expérience. Il semble que, de la culture « ordinaire » au discours scientifique, on passe l'un à l'autre. » – De Certeau, Michel, *L'invention du quotidien, tome 1 : Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990, p. 176.

497 Clunas, Craig, *op. cit. supra* note 39, p. 141

498 Voilà le texte complet de sa lecture du « plan écrit » de Wen Zhengming : « *The space of Wang Xianchen's garden is in the first place created by himself: 'He built a hall on the south side. ... In front of the hall he built the many fragrances bank' (always remembering, of course, that the pronouns necessary to make sense in English are not present in the Chinese text). Verbs of action and of motion are pervasive in the following account: 'Crossing Little Flying Rainbow and going north, the following the water and going west, the bank has many lotuses...'; 'Following the pier and going north the area is more remote...'; 'Again going east you emerge at the rear of the dreaming in the Seclusion Tower...'; 'Following the water and carrying on to the east fruit orchards fill the view...'. 'Map'-like sittings of individual features, which serve to direct the gaze of a viewer rather than the feet of a walker, are also present in some numbers: 'Further to the west and in the middle of the stream is a gazebo...'; 'On the east bank earth has been piled up to form a terrace...'; 'To the east of Bamboo Torrent are a hundred flowering plum trees...'; 'In the middle of the patch is a pavilion...'. » – *Ibid*, p. 141-142.*

499 De Certeau, Michel, *op. cit.*, p. 177.

anthropologiques de l'espace », une alternance entre le *voir* et le *faire* ou, symboliquement, entre le « discours scientifique » et la culture « ordinaire », la « vie quotidienne ». Cette observation sous l'angle de la pratique de la « vie quotidienne » est en adéquation avec les analyses de la peinture chinoise (lettrée comme académique) de cette thèse : les peintres chinois aspirent potentiellement à représenter le monde réel mais ils n'ont guère la volonté de le réaliser, c'est-à-dire qu'ils aspirent potentiellement au « discours scientifique » mais, s'ils rencontrent des difficultés hors de leurs limites, ils reculent et toujours recourent à leur outil prétendu omnipotent, le *wen* (*écrit/écriture*), c'est-à-dire un outil qui est, par nature, plus applicable à la « vie quotidienne ». Le problème est que les peintres chinois ne se contentent effectivement pas de rester dans l'état du *faire* mais aspirent aussi à *voir*. L'aspiration potentielle avec l'incapacité à l'égard du *monde physique*, ceci entraîne dans la peinture chinoise l'alternance de vue et de mouvement – qui résulte du *réalisme matérialiste* – ainsi qu'un mécanisme insipide dans la prose, tel que le mécanisme dans le *Récit* et les commentaires des poèmes de Wen Zhengming.

Le *voir* et le *faire*, le « discours scientifique » et la culture « ordinaire », tout ceci est ce dont ont besoin les êtres humains et appartient à l'humanité. Et pourtant, le *faire* ou la culture « ordinaire » appartient à l'humanité au sens « ensemble des caractères communs à tous les hommes, y compris la vie, l'animalité, etc. »<sup>500</sup> tandis que le *voir* ou le « discours scientifique » appartient à l'*humanité* au sens « ensemble des caractères constituant la différence spécifique de l'espèce humaine par rapport aux espèces voisines »<sup>501</sup>, y compris ceux qui concernent la pensée, l'art, la science, ainsi que la conscience du droit de l'homme (qui est hors du cadre de cette thèse), etc. D'une part, la catégorie représentée par le *voir* ou le « discours scientifique » est effectivement ce en quoi consistent les valeurs de la « Renaissance » et des « Lumières », ou, la *modernité*, qui est aujourd'hui pratiquement recherchée par toutes les nations même si elle est souvent théoriquement critiquée sous différents angles depuis plusieurs dizaines d'années, surtout par les théoriciens occidentaux ; d'autre part, les valeurs de la catégorie représentée par le *faire* ou la « vie quotidienne » sont réellement partagées par tout le monde depuis toujours. Il n'y a en effet pas de différence de valeur « supérieure/inférieure » entre ces deux catégories, elles ne se situent pas sur une échelle où l'on ne pourrait simultanément se placer que sur une position, haute ou basse. L'homme « voit » tout en « faisant », et « fait » tout en « voyant ». Il n'est pas possible de séparer l'un de l'autre : d'une part, même la critique sur la valeur du « discours scientifique » ou la théorisation des *arts de faire* constituent par elles-mêmes des « discours scientifiques », et d'autre part, les recherches scientifiques semblant neutres ne se détachent jamais de la position du chercheur s'enracinant dans sa propre « vie quotidienne », la position qui détermine souvent son intérêt et son questionnement. La différence ne consiste pas en « supérieur/inférieur » mais en « rare / ordinaire » : si une valeur est une réalité pour tout le monde, elle reste valeur humaine indispensable mais n'est pas celle que l'homme poursuit particulièrement – les valeurs du *faire*, de la « vie quotidienne », de la culture « ordinaire », de l'humanité au premier sens, sont bien de telles valeurs indispensables et ordinaires ; et pourtant, l'homme ne s'en contente pas, et il a tendance à faire ressortir les

---

500 Lalande, André, *op. cit.*, p. 424.

501 *Ibid.* Je mets ici « *humanité* » en italique pour distinguer les deux sens que je donne à ce mot – cf. *supra* note 44.

valeur du *voir*, du « discours scientifique », etc., c'est-à-dire, de faire ressortir les valeurs de l'*humanité* au deuxième sens par rapport aux valeurs ordinaires, c'est-à-dire les valeurs de l'*humanité* au premier sens. Ces valeurs ont émergé à l'époque de la Renaissance et au siècle des Lumières, et elles restent ce que l'homme poursuit, car, par rapport aux valeurs de l'*humanité* au premier sens, les valeurs de l'*humanité* au deuxième sens peut-être ne deviendront-elles jamais valeurs ordinaires – elles sont « valeurs universelles » car elles ne sont pas universellement réalisées.

Même l'expérience des arts du lettré dominés par l'axiologie du *wen* a bien révélé une *aspiration potentielle* au *voir*, qui peuvent être conventionnellement considérées comme « valeurs universelles ». Or, l'alternance de vue et de mouvement dans les peintures chinoises ainsi que le mécanisme narratif dans la tradition littéraire chinoise représentent bien un opportunisme résultant d'un embarras sur le chemin d'approche de l'*humanité* au deuxième sens. Cet embarras doit être attribué au déterminisme chinois, à l'absence de la conceptualisation de l'*humanité*, à la domination de l'axiologie du *wen* ... ; et, restreint au sujet de l'art du lettré, nous pouvons l'attribuer à la nature récréative des arts du lettré<sup>502</sup> qui sont dans le contexte chinois axiologiquement « supérieurs » aux arts professionnels. D'une telle alternance de vue et de mouvement ainsi que d'un tel mécanisme narratif, nous ne pouvons pas tirer de valeur neuve qui se détacherait des valeurs du *faire* comme de celles du *voir*, du discours scientifique comme de la « vie quotidienne » – c'est juste une oscillation opportuniste entre les deux, voilà tout.

Et pourtant, Craig Clunas commente cet opportunisme par une série de questions :

« L'alternance de vue et de mouvement donne une sorte d'instabilité au texte laquelle rend l'espace très difficile à saisir. S'il y a un regard, si nous imaginons le jardin étalé devant un observateur qui le regarde d'un point de vue, où se place-t-il cet observateur, et comment le jardin s'oriente-il ? Est-il face au sud, de sorte que, vers cette direction, le propriétaire peut y occuper la position correcte d'un hôte ? Ou sommes-nous en train de regarder une carte, où la convention cartographique a généralement décrété que le « sud » devrait être en haut de la carte ? Cette instabilité est encore aggravée par les divers mécanismes de localisation ou de direction localisée employés dans le texte. Il y a des marqueurs de direction, tels que le nord, le sud, l'est et l'ouest, avec des combinaisons, comme le nord-est. Il y a l'emploi de « en avant » ou « devant » (*qian*), et de « derrière » (*hou*), en collaboration avec « gauche » et « droite ». Parfois Wen Zhengming emploie « yang » et « yin », littéralement « ensoleillé » et « ombragé », termes qui peuvent se référer à la rive nord d'une rivière, mais au versant sud d'une colline ; compte tenu de la présence de l'eau sur le site, il n'est pas toujours clair de savoir lequel des deux est concernée. Superficiellement, cela donne une impression de précision topographique, mais en fait ce n'est pas le cas, et c'est, au contraire, difficile de reconstruire un plan du *Garden of the Unsuccessful Politician*<sup>503</sup> seulement d'après le *Récit* de Wen. Partiellement c'est à faire avec le manque d'études de

---

502 Plus précisément, les arts du lettré consistent en un détachement temporaire de l'*humanité* au deuxième sens. – Cf. *infra* p. 272-283.

503 « *Garden of the Unsuccessful Politician* », c.-à-d. le Zhuozhengyuan, le *Jardin de l'Activité politique d'un Incapable*, traduction anglaise par Craig Clunas ; je la respecte dans la traduction en français.

définition des frontières. Il y a un sens distinct que le narrateur est à l'intérieur (socialement et physiquement), mais aucune idée de la différence entre l'intérieur et l'extérieur. »

*The alternation of seeing and moving imparts a sort of instability to the text that makes the space very hard to grasp. If there is a gaze, if we imagine the garden spread out before an observer who views it from a vantage-point, where is that observer positioned, and how is the garden oriented? Does it face south, so that the owner in it may occupy the correct position of a host towards that direction? Or are we looking at a map, where cartographic convention generally decreed that 'south' should be at the top of the sheet? This instability is only exacerbated by the several mechanisms of locating place or direction employed within the text. There are the directional markers, of north, south east and west, along with combinations such as north-east. There is the use of 'ahead' or 'in front' (qian), and behind (hou), together with 'left' and 'right'. Occasionally Wen Zhengming employs yang and yin, literally 'sunny' and 'shady', terms that can refer to the north side of a river but to the south side of a hill; given the presence of following water on the site it is not always clear which of the pair is referred to. The surface impression is of topographical precision, but in fact this is not the case, and it is, on the contrary, difficult to reconstruct a ground-plan of the Garden of the Unsuccessful Politician on the basis of Wen's 'Record' alone. Partly this is to do with the studied lack of definition of boundaries. There is a distinct sense that the narrator is on the inside (socially as well as physically), but no sense of where inside and outside are differentiated.<sup>504</sup>*

Nous pouvons nous demander s'il a l'entendement suffisant pour comprendre le texte du *Récit* de Wen Zhengming : dans la négative, tous ses commentaires et toute son argumentation sur cette question ne servent à rien ; dans l'affirmative, il a mystifié les personnes qui n'ont pas lu le *Récit*.

Peut-être prend-il des airs ignorants, car son ouvrage, d'après Mark Jackson, « détourne l'attention de l'analyse au discours sur les jardins, et va à l'encontre des approches plus classiques de l'histoire de jardin lesquelles ont généralement acceptées la donnée empirique du jardin en tant que référence pour l'analyse. »<sup>505</sup> Certes, il a droit de choisir le type de recherches qu'il préfère. Mais, si ce qu'il ignore, ou ce qu'il prétend qu'il ignore est de notoriété, quelle est la légitimité de négliger ou de refuser une telle « donnée empirique » dans son argument ? Il pose des questions sur l'orientation du jardin. C'est plus ou moins étrange. Si Wen Zhengming ne la dit pas, c'est que tous les jardins résidentiels chinois, d'après leurs salles principales, s'orientent toujours au sud, sauf de rares exceptions – quel mystère y a-t-il vu ? Il affirme que c'est difficile de reconstruire un plan du jardin seulement d'après le *Récit*. Il fabrique un mythe – « ce n'est pas le cas. » Pour reconstruire un plan avec les localisations relatives d'après le *Récit*, il ne faut que connaître les relations de situation entre les scènes – A se situe à l'est de B, et B se situe au nord-est de C ... – ce sont bien ce que le *Récit* nous dit, et il ne s'agit pas de question sur l'orientation du jardin ou le point de vue de l'« observateur ». Il prétend que les termes *yang* et *yin* employé par Wen Zhengming ont des sens ambigus – « ce n'est pas le cas. » Tous les termes qui désignent l'orientation ou la situation employés par Wen Zhengming ont des sens précis si nous en tenons compte dans le contexte. Si Craig Clunas les

---

504 Clunas, Craig, *op. cit. supra* note 39, p. 142.

505 Texte original : « *It shifts the focus of analysis to discourse on gardens, and run against the grain of more conventional approaches to garden history that have generally accepted the empirical givenness of the garden as datum for analysis.* » – Jackson, Mark, *op. cit.*, p. 303.



trouve ambigus, c'est qu'il lui manque la capacité de lecture en chinois classique, ou qu'*a priori*, il ne les a pas sérieusement traités – il n'a même pas donné une traduction entière du « plan écrit » de Wen Zhengming et, en fait, il n'a indiqué aucune question concrète (contradiction ou confusion) dans le texte original ; mais il ose dire que ces termes en vue de localiser les *scènes* sont insaisissables. Afin de renforcer ce mythe, il invoque le manque d'études de définition des « frontières » (sociales comme physiques). Et pourtant, il ne s'agit pas non plus de question sur les « frontières » pour la reconstruction d'un plan d'après le *Récit* – sans compter que, quand il faisait une lecture agronomique du *Récit* dans le chapitre *The Fruitful Garden* du même ouvrage, il a explicitement évoqué « *Wang Xianchen's 62 mu* »<sup>506</sup>, et cela révèle qu'alors, il prétendait connaître du moins la circonscription *physique* du jardin bien que le chiffre qu'il a adopté soit erroné<sup>507</sup> ; et quand il s'étend sur *The represented garden*, soudain, les « frontières » deviennent un mythe qui soutient un plus grand mythe – quelle légitimité a-t-il en tenant un tel opportunisme ?

Ce qu'il veut faire dans le chapitre *The represented garden*, c'est mettre les recherches de la culture de jardin dans le cadre théorique foucauldien de « pratiques discursives »<sup>508</sup>, c'est-à-dire qu'il s'intéresse plutôt à ce que l'on dit et à ce que l'on ne dit pas, car d'après la théorie foucauldienne où il se tient, les choses dans le monde sont constituées par des déclarations dans les formations discursives, et ce sont les pratiques discursives qui inventent les choses. C'est pourquoi c'est important de différencier « ce que l'on dit » de « ce que l'on ne dit pas ». En principe, je ne m'oppose pas à un tel angle de vue et, en fait, cette thèse s'inspire bien de la théorie de « pratiques discursives » ; mais pourtant, je ne suis pas d'accord avec la fabrication d'un mythe résultant d'un abus de la théorie foucauldienne. « Ce que l'on ne dit pas » n'implique pas forcément l'inexistence ou l'absence de la « chose » au sens foucauldien – cela peut être aussi, de notoriété, proprement dite, une « chose » qui est trop largement connue de tout le monde et qui a été tellement dite qu'habituellement l'on ne la dit plus ; exemple : l'orientation d'un jardin résidentiel chinois. En résumé, il faut voir le cas concret et éviter de confondre les deux genres de « silence » : l'un est ce qui attend pour être « inventé » et l'autre est ce qui est déjà « inventé » et trop généralisé. D'ailleurs, les pratiques discursives ne peuvent pas être considérées comme des actions sans communication avec le monde objectif, en revanche, elles renferment souvent une *aspiration potentielle* à « voir » le monde et au « discours scientifique », bien qu'elle ne soit pas forte et que ces pratiques ne comportent pas la qualité nettement scientifique.

Craig Clunas tente de tirer quelque nouveauté du *Récit* avec l'« instabilité » de narration et des « silences » sur certains caractères du jardin, et juste pour prévenir son extension

---

506 Cf. Clunas, Craig, *op. cit. supra* note 39, p. 40.

507 Cf. *supra* p. 110-111.

508 Craig Clunas déclare dans son Introduction : « Ce livre ne présente pas une histoire du « jardin chinois ». Il est écrit par la méfiance qu'une telle chose existe. Ce que je tente de faire est de rendre compte de certaines pratiques discursives autour de l'idée d'un jardin entre la société dominante chinoise, dans une zone géographique restreinte entre les années 1450 et 1650. » (« *This book does not present a history of "the Chinese garden". It is written out of distrust that such a thing exists. What I attempt to do is give an account of some of the discursive practices surrounding the idea of a garden among the ruling society of China, in a restricted geographical area between c. 1450 and 1650.* ») – Clunas, Craig, *op. cit. supra* note 39, p. 9.

foucauldienne, il prétend que c'est difficile de reconstruire le plan du jardin et que le *Récit* ne va pas dans le sens de la précision topographique. Et pourtant, il n'en a rien tiré d'autre que la notion sur les « discours de jardins » ou la rhétorique, une vaine notion pour ce sujet en soi. Il n'a pas pu expliquer quel est le but de la narration mécanique du *Récit* ainsi que de nombreux récits de jardins, narration qui n'est pas du tout agréable pour leurs auteurs comme pour leurs lecteurs. À vrai dire, par rapport aux textes de Wen Zhengming, ce sont plutôt les vains arguments de Craig Clunas qui peuvent être considérés comme « pratiques discursives », des « pratiques discursives » n'ayant rien « inventé ». Les activités de Wang Xianchen et de Wen Zhengming autour de l'*Album-A* peuvent être appelées « discours de jardin », mais à la fois, elles révèlent leur *aspiration potentielle* à physiquement saisir le jardin. Cette thèse a prouvé, d'après l'album lui-même, un *réalisme matérialiste* dans les œuvres de Wen Zhengming au sujet du Zhuozhengyuan, et cela est bien le moyen de saisir le monde réel (principalement le *monde des matières* parfois en contact avec le *monde physique*) pour un lettré. Quand Wang Xianchen demande un album au sujet de son propre jardin en tant que témoignage, il est sérieux ; quand Wen Zhengming fait cet album, il est sérieux – ils sont sérieux non seulement comme témoignage de l'autorité de la société dominante (c'est ce de quoi Craig Clunas tient compte), mais aussi comme témoignage de l'existence physique de ce jardin ; et quant à l'inefficacité de ce moyen, c'est un autre problème.

Un plan imaginaire d'après le « plan écrit » de Wen Zhengming est tout à fait possible. Il ne s'agit ni de question de l'orientation du jardin ni de celle des « frontières ». Chi I-Feng l'a bien fait dans son mémoire *The Study of Images of Cho-cheng-yuan Park from "Anthology of Poetry and Painting of Wen Heng-Shan"* (fig. 276). Le plan schématique par Chi I-Feng ne tient compte ni de l'état actuel du Zhuozhengyuan ni de sa circonscription ni de la dimension, et il l'a fait en s'appuyant sur les seules œuvres, notamment les textes, au sujet du Zhuozhengyuan par Wen Zhengming.

Le seul problème est que l'auteur du plan a traité l'*Album-B* dont l'authenticité est contestable comme une source aussi importante que l'*Album-A*. Cela a provoqué des erreurs, notamment à proximité de la *Salle semblant se trouver à la Campagne*<sup>n°1</sup> (fig. 7 et 8) et de la *Crique aux fleurs Odorantes et Abondantes*<sup>n°3</sup> (fig. 12) : il a ajouté une crique étroite à l'est de la *Salle semblant se trouver à la Campagne*<sup>n°1</sup> parce que la peinture prétendue « *Crique aux fleurs Odorantes et Abondantes* » de l'*Album-B* (fig. 67) produit l'impression que la *Salle semblant se trouver à la Campagne*<sup>n°1</sup> et la *Crique aux fleurs Odorantes et Abondantes*<sup>n°3</sup> sont entourées d'eau sur trois côtés ; cependant, comme l'authenticité de l'*Album-B* est contestable, il ne faut pas en tenir compte, et d'après l'*Album-A*, il n'y a aucun témoignage de l'existence de la crique à l'est de la *Salle semblant se trouver à la Campagne*<sup>n°1</sup>. En outre, d'après le *Récit*, le *Yiyuan chu / Lieu qui Épanouit le Visage*<sup>n°15</sup> (fig. 29) se situe « devant » la *Maison à étage du Rêve indiquant une vie érémitique*<sup>n°2</sup>, littéralement, cela veut dire que le *Lieu qui Épanouit le Visage* est au sud (ou au sud-est) de la *Maison à étage du Rêve indiquant une vie érémitique* ; mais Chi I-Feng met celui-là au nord-est de celle-ci – ce doit être dû à une simple négligence.

En tous cas, le travail de Chi I-Feng prouve la possibilité de reconstruire un plan du jardin seulement d'après les œuvres – notamment les textes – de Wen Zhengming.

Toutefois, un tel plan schématique ne suffit pas aux besoins de la connaissance du *Zhuozhengyuan initial*. Si le *Zhuozhengyuan* avait déjà disparu, nous ne pourrions que nous en contenter ; cependant, physiquement il est là, apportant avec les documents historiques des informations héritées de cinq siècles. La circonscription du *Zhuozhengyuan initial* n'est pas complètement inconnaissable malgré la limite du nord encore floue (fig. 114) ; et si nous établissons une comparaison entre le plan du *Zhuozhengyuan* actuel (y compris le Foyer et le Buyuan) et le plan schématique de Chi I-Feng, les scènes du *Zhuozhengyuan initial* peuvent être localisées dans le quartier où se situe le *Zhuozhengyuan* depuis cinq cents ans, bien que ce ne soit que des localisations relativement précises.

Tout est prêt sauf une question. Il s'agit de la mesure des transformations causées par les mutations dans l'histoire.

D'après les enregistrements historiques, Liu Dunzhen indique que, malgré de nombreux changements de propriétaire, le *Zhuozhengyuan* (sans le parc de l'est d'aujourd'hui dont l'espace se détacha du *Zhuozhengyuan* à partir de 1631) n'a connu qu'une grande transformation – ce furent les travaux exécutés dans les années 1660 quand le *Zhuozhengyuan* était la propriété de Wang Yongning (王永寧, env. 1640-1673)<sup>509</sup>, gendre de Wu Sangui (吳三桂, 1612-1678) ; celui-ci fut l'ancien général de la dynastie Ming, personnage crucial qui a aidé les Mandchous à conquérir la Chine et, à la fin, a lancé en 1673 en Chine du Sud-ouest une grande révolte contre les Mandchous laquelle a finalement échoué. La révolte lancée par Wu Sangui entraîne la mort de Wang Yongning et la confiscation du *Zhuozhengyuan*<sup>510</sup>. En 1679, le *Zhuozhengyuan* commença à servir de siège à la Division de Su-Song-Chang (蘇松常道, couvrant les Préfectures de Suzhou, de Songjiang et de Changzhou).<sup>511</sup> Xu Qianxue (徐乾學, 1631-1694, fonctionnaire-lettré, historien et littéraire) évoqua les travaux par Wang Yongning dans son *Récit du nouveau siège de la Division de Su-Song-Chang* (《蘇松常道新署記》) :

« Jadis, tous les propriétaires avaient respecté l'ancien état du *Zhuozhengyuan* ; et ce fut Yongning qui changea de place les monticules contre les vallées, et a érigé des édifices élevés et somptueux, de sorte que l'apparence du jardin n'était plus celle que représentent les peintures et les poèmes [de Wen Zhengming]. »

凡前次數人居之者，皆仍拙政之舊，自永寧始易置邱壑，益以崇高雕鏤，蓋

---

509 Qian Yong raconte l'histoire de Wang Yongning dans son *Spicilege du maître du jardin de Lii* mais modifie le nom du personnage en « 王永康 Wang Yongkang » – Cf. QIAN Yong (錢泳), *Lüyuan conghua* (《履園叢話》), *Spicilege du maître du jardin de Lii*, ponctué et confronté par ZHANG Wei (張偉), Beijing (Pékin), Chung Hwa Book Company, 1959, (édition originale : Wuxi, Shude tang 述德堂, 1838), p. 11. Cette modification doit être attribuée à un usage dans la Chine ancienne, le *bi hui* (避諱), qui demande aux gens d'éviter d'écrire les caractères employés dans les noms de leurs aînés et de leurs supérieurs. L'Empereur Qing Xuan Zong, plus connu en tant que « l'Empereur Daoguang », avait son propre prénom « 旻寧 Mínníng », si bien que lorsqu'il est monté sur le trône, tout le monde dans l'empire devait éviter d'écrire ces deux caractères employés dans le prénom de cet *Extrême-supérieur* et devait employer d'autres caractères (souvent les homonymes ou les analogues choisis par la cour impériale à l'époque Qing) afin de les remplacer quand cela était nécessaire ; exemple : « 康 kang » pour « 寧 ning » (analogues).

510 Cf. Équipe de la rédaction des *Annales du Zhuozhengyuan* (《拙政園志》編寫組), *op. cit.*, p. 4.

511 Cf. *ibid.*

非復圖記詩賦之云云矣。<sup>512</sup>

Les mots importants sont « changer de place les monticules contre les vallées » (« 易置邱壑 »), qui montre un grand remodelage de la configuration, lequel a des influences décisives sur les caractéristiques physiques d'un jardin. Pour un jardin résidentiel privé, les réaménagements, dont nous pouvons souvent entendre parler dans de nombreuses sources historiques, se limitent habituellement à des bâtiments – les salles, les pavillons, les kiosques, les ponts, ainsi que les rocailles – et ne touchent guère le remodelage de la configuration. Ce n'est pas seulement parce que le remodelage de la configuration coûte trop cher et produit peu d'effet évident qui puisse témoigner de la richesse du propriétaire, mais aussi parce que la raison de l'achat d'un ancien jardin consiste généralement bien en son aspect originel – les monticules, les eaux, les arbres anciens, tout ceci est ce dont l'acheteur veut profiter, et un remodelage de la configuration détruira tous ces éléments : ce serait stupide. D'autre part, un ancien jardin à vendre a souvent des bâtiments délabrés ; c'est pourquoi les nouveaux propriétaires lancent toujours des reconstructions de bâtiments. Ces reconstructions n'appartiennent point à la catégorie des restaurations patrimoniales, et sans nul doute, les bâtiments d'un jardin ayant une longue histoire doivent connaître de nombreux changements : leur nombre, leur situation, leur apparence, tout ceci est très variable. De plus, les bâtiments impressionnent directement les visiteurs, et les propriétaires veulent bien y mettre un certain prix – notamment la rocaille avec les grottes, c'est en un sens un genre de bâtiment en pierres, qui peut manifester la richesse d'un propriétaire de jardin. Quant au remodelage de la configuration, c'est plutôt un travail ingrat pour l'acheteur d'un ancien jardin.

Cependant, il y a des exceptions. Les travaux par Wang Yongning en ont constitué une. Pour la restitution imaginaire de la disposition du *Zhuozhengyuan initial*, la question est : où a-t-il fait le remodelage de la configuration ? Et quant à de nombreuses reconstructions de bâtiments pendant les cinq siècles, c'est difficile à savoir et c'est sans importance pour la restitution d'un plan général.

La pièce d'eau du *Zhuozhengyuan* actuel, y compris l'ancien jardin du Foyer et l'ancien Buyuan, a deux bords qui sont singulièrement droits et longs. Il s'agit de l'ancien jardin du Foyer : l'un est le bord sud, du *Pavillon méridional* (renommé « *Pavillon à s'Appuyer sur les Jades* ») au *Pont à s'Appuyer sur l'Arc-en-ciel* ; le deuxième est le bord nord, du nord de la *Maison à étage d'un Aperçu de la Montagne* au *Kiosque des Rides vertes à la surface de l'eau* (fig. 95). Ces deux bords droits et longs, qui sont rarement vus dans des jardins résidentiels, doivent être résultats des excavations. Peut-être ces excavations faisaient-elles partie des travaux de remodelage de la configuration par Wang Yongning.

D'autre part, d'après le *Récit*, le *Zhuozhengyuan initial* avait une pièce d'eau très étendue vers l'ouest : « Les vaguelettes s'étendent au loin et la pièce d'eau devient vaste, ressemblant à un lac » (« 滉漾渺彌，望若湖泊 »). Suivant la configuration de l'ensemble du jardin du Foyer et du Buyuan, cette pièce d'eau se situait le plus probablement entre le Buyuan et le *Kiosque des Quatre Vents aux parfums des Lotus* du jardin du Foyer – c'est-à-dire que la grande péninsule entre le Buyuan et le jardin du Foyer devait alors ne pas exister (fig. 278 et 279).

Si toutes ces suppositions s'approchent de la réalité historique, la grande péninsule doit

---

512 *Ibid.*, p. 78.

résulter des excavations le long des deux rives exécutées par Wang Yongning : à l'origine, les deux îlots devaient se joindre à la rive nord actuelle et, naturellement, ils ne s'étaient pas formés en îlots ; les excavations ont formé la pièce d'eau au nord ainsi que ces deux îlots ; la plupart de la terre curée a donc été tassée au milieu de la pièce d'eau étendue à l'ouest, et la grande péninsule s'est donc formée (fig. 278 et 279). Peut-être la grande péninsule était-elle à l'origine un îlot et a postérieurement été jointe à la rive sud, car si c'était un îlot, cet îlot et les deux autres constituent bien le thème « Trois montagnes sur un plan d'eau » (一池三山), qui symbolise les trois montagnes légendaires des Immortels dans la mer et qui représente le principe perpétuel des parcs impériaux chinois à partir du règne de Han Wu Di (漢武帝, 156-87 av. J.-C., règne 141-87 av. J.-C.), qui construisit vers 104 av. J.-C. les trois îles dans un grand étang nommé *Tai ye chi* (太液池, *Étang des Grandes Eaux*).<sup>513</sup> Le principe de ce thème « Trois montagnes sur un plan d'eau » a été transmis jusqu'à l'époque Ming-Qing (1368-1911), et le Qingyi yuan (清漪園, *Jardin des Vaguelettes limpides*), créé de 1750 à 1764 et réaménagé de 1886 à 1895 et renommé en 1888 « *Yihe yuan* » (頤和園, *Jardin de l'Entretien de l'Harmonie*), connu en Occident comme le « Nouveau Palais d'été », reste un modèle typique (fig. 277). L'utilisation de ce thème « Trois montagnes sur un plan d'eau » est donc interdite dans les jardins privés. D'après Xu Qianxue, Wang Yongning, le gendre de Wu Sanguï, alors le « *Pingxi wang* » (平西王, *Prince Pacificateur de l'Ouest*) qui régnait sur les Provinces du Yunnan et du Guizhou, a utilisé des éléments réservés à la cour impériale en outrepassant ses droits, tels que les bases de piliers lesquelles portaient les reliefs des dragons ascendants<sup>514</sup>. Donc, si son remodelage de la configuration était dans le but de former un mini parc impérial avec « Trois montagnes sur un plan d'eau », c'était tout-à-fait imaginable. Mais quand le jardin a été confisqué par les autorités Qing, le thème « Trois montagnes sur un plan d'eau » ne pouvait plus être conservé ; c'est pourquoi l'îlot entre le Buyuan et le jardin du Foyer a été joint à la rive sud et est donc devenu la grande péninsule<sup>515</sup>. Cette péninsule a procuré la possibilité d'une division du Zhuozhengyuan, qui s'est passée après que le siège de la Division de Su-Song (蘇松道, c.-à-d. l'ancienne Division de Su-Song-Chang) fut déplacé à Shanghai en 1730<sup>516</sup>.

Donc, la configuration du *Zhuozhengyuan initial*, notamment la forme de la pièce d'eau peut être partiellement définie dans ses traits généraux ; ce qui reste inconnu, c'est la configuration dans le parc de l'est d'aujourd'hui et l'habitation d'aujourd'hui à côté de lui

513 ZHOU Weiquan (周維權), *op. cit.*, p. 61-62.

514 Cf. Équipe de la rédaction des *Annales du Zhuozhengyuan* (《拙政園志》編寫組), *op. cit.*, p. 78.

515 La *Peinture du Zhuozhengyuan* fait en 1732 par Fang Shishu (方士庶), dont le cliché est inséré dans *Les jardins classiques de Suzhou* de Liu Dunzhen, représente probablement la grande péninsule d'alors (fig. 76) malgré l'espace illisible.

516 Équipe de la rédaction des *Annales du Zhuozhengyuan* (《拙政園志》編寫組), *op. cit.*, p. 4. Le *Brouillon* indique que le Zhuozhengyuan fut divisé en deux « après la suppression de la Division Su-Song-Tai » et n'a pas précisé la date ; d'après *La Suite du Recueil de références pour les recherches sur Shanghai* (1939), la Division de Su-Song-Chang fut réorganisée et devint en 1724 la Division Su-Song (couvrant les Préfectures de Suzhou et de Songjiang), en 1730, son siège fut déplacé à Shanghai. – Cf. Société pour les recherches sur Shanghai (上海通社), éd., *Shanghai yanjiu ziliao xujì* (《上海研究資料續集》), *La Suite du Recueil de références pour les recherches sur Shanghai*, Shanghai, Shanghai, photocopié par Shanghai shudian (Librairie de Shanghai), 1984, (édition originale : Shanghai, Chung Hwa Book Company, 1939), p. 62.

(c.-à-d. les *Parties III* et *IV* dans la fig. 111) – sans doute que cela restera à jamais inconnaisable parce que ces deux parties ont connu un remodelage en 1631, quand elles ont été détachées du *Zhuozhengyuan* et constituaient donc un autre jardin, le Demeure du Retour aux champs de Wang Xinyi (fig. 109 et 110) et, puis, ont été en friche à partir de 1863 jusqu'à ce que la *Partie III* devienne le parc public<sup>517</sup>. Donc, pour cet espace, nous ne pouvons que l'imaginer d'après les localisations relatives données par les textes de Wen Zhengming – heureusement, nous connaissons du moins sa circonscription.

Quant à la section correspondant à l'Ouest d'aujourd'hui (l'ancien Buyuan), c'est difficile d'affirmer s'il existait au temps de Wang Xianchen la pièce l'eau étroite au sud du *Behvédère* « *Avec qui je m'assois ?* » d'aujourd'hui. D'après le commentaire du poème *Kiosque d'Attente pour le Givre*<sup>n°14</sup> (fig. 27), ce kiosque se situe « au coin *kun* [c.-à-d. coin sud-ouest] ». D'après le *Récit*, il se trouvait « vers l'est » du *Kiosque de la Pureté et de la Profondeur*<sup>n°13</sup> (fig. 26) et de l'*Étang des Fleurs aquatiques*<sup>n°12</sup> (fig. 24 et 25), lesquels, d'après le commentaire du poème *Étang des Fleurs aquatiques*, se situaient effectivement « au coin nord-ouest » du jardin. Wen Zhengming n'a évoqué aucun pont entre l'*Étang des Fleurs aquatiques* et le *Kiosque d'Attente pour le Givre*. Donc, il semble que le *Kiosque d'Attente pour le Givre* se situait au sud-est (qui peut être entendu « vers l'est ») de l'*Étang des Fleurs aquatiques*, et entre eux, il n'y avait pas d'eau qui les séparait ; le bord devait aller de l'*Étang des Fleurs aquatiques* vers le sud-est ; et quant à l'expression « au coin *kun* (sud-ouest) » employée sur la situation du *Kiosque d'Attente pour le Givre*, ce peut être entendu « au coin sud-ouest de la pièce d'eau » (fig. 278 et 279).<sup>518</sup> La pièce d'eau au sud du *Behvédère* « *Avec qui je m'assois ?* » d'aujourd'hui doit résulter des réaménagements postérieurs – soit de celui qui fut lancé par Wang Yongning, soit de ceux qui furent exécutés après l'« indépendance » de l'ouest vers 1730.

La fig. 278 montre la disposition imaginaire du *Zhuozhengyuan initial*, et la fig. 279 représente la partie se trouvant dans l'ensemble du Buyuan et du jardin du Foyer, dans laquelle la forme de la pièce d'eau peut être relativement plus sûre. En un sens, ce travail est une continuation du « plan écrit » simplifié par Liu Dunzhen ainsi que du plan par Chi I-Feng.

---

517 Cf. *supra* p. 117-118.

518 Dai Xi commente son *Panorama* : « Le *Kiosque d'Attente pour le Givre*, d'après l'ordre présenté par le *Récit* et les peintures, il paraît qu'il ne devait pas se situer au coin *kun* ; mon *Panorama* ne le respecte donc pas. » (« 惟待霜亭，繹其文勢畫序，似不當在坤隅，遂不從也。 ») (fig. 57) Dai Xi avait dû supposer par prévention que le bord sud de l'*Étang des Fleurs aquatiques* allait du nord au sud et, donc, si le *Kiosque d'Attente pour le Givre* se situait au coin *kun* (coin sud-ouest), il devrait se situer au sud de l'*Étang des Fleurs aquatiques* ainsi que du *Kiosque de la Pureté et de la Profondeur*, et ce ne serait pas le cas d'après ce que Wen Zhengming a évoqué dans le *Récit* : « On passe [le kiosque] *la Pureté et la Profondeur* et **marche vers l'est**, et on trouve plusieurs dizaine de mandariniers et un kiosque nommé « *Daishuang / Attente pour le Givre* ». » Donc, dans son *Panorama*, il a mis le *Kiosque d'Attente pour le Givre* au nord-est de l'*Étang des Fleurs aquatiques* et au nord-ouest de la pièce d'eau afin de respecter ce que le *Récit* dit – « marche » du *Kiosque de la Pureté et de la Profondeur* « vers l'est » et « on trouve plusieurs dizaine de mandariniers et un kiosque nommé « *Daishuang / Attente pour le Givre* » » ; mais dans ce cas, le *Kiosque d'Attente pour le Givre* ne se situerait pas au « coin *kun* (sud-ouest) » tel que présenté dans le commentaire du poème – et, donc, Dai Xi déclare qu'il ne respecte pas ce que le commentaire dit. En fait, peut-être à cause d'une précipitation, il n'a pas pu reconstruire un panorama qui se conforme aux textes de Wen Zhengming ; il existe dans son *Panorama* beaucoup de questions dont seule celle de la situation du *Kiosque d'Attente pour le Givre* a attiré son attention.

Ce qu'il faut commenter, c'est qu'il y a un désaccord évident entre le *Récit* et le commentaire du poème *Ravine de Bambous*. Ce désaccord doit résulter d'un lapsus : le *Récit* indique que le *Potager de Jades*<sup>n°29</sup> (fig. 50 et 51) se situe à l'est de la *Ravine de Bambous*<sup>n°28</sup> (fig. 49) tandis que le commentaire du poème *Ravine de Bambous* affirme que « la *Ravine de Bambous* est à l'est du *Potager de Jades* » ; très probablement il y a un lapsus dans le commentaire, car le commentaire du poème *Potager de Jades* dit : « Le *Potager de Jades* se situe au coin *xun* [c.-à-d. coin sud-est] du jardin. » - si la *Ravine de Bambous* était à l'est du *Potager de Jades*, ce serait elle qui pourrait être qualifiée « au coin sud-est du jardin ». Donc, je respecte le *Récit*. En outre, d'après le *Récit*, la *Baie de Hibiscus mutabilis*<sup>n°6</sup> (fig. 16) doit se situer à l'ouest du pont *Petit Arc-en-ciel élevé*<sup>n°5</sup> (fig. 14 et 15), mais d'après le commentaire du poème *La Baie de Hibiscus mutabilis*, cette scène doit être « au coin *ken* [c.-à-d. coin sud-ouest] au bord de l'eau » – si cette expression voulait dire « au coin sud-ouest du jardin », cela entraînerait une difficulté de compréhension, car le pont *Petit Arc-en-ciel élevé* se situe au milieu du jardin ; toutefois, cette expression peut vouloir dire « au coin sud-ouest de la pièce d'eau qui est dominée par le pont *Petit Arc-en-ciel élevé* » (fig. 279) ; et donc, il n'y a pas de désaccord entre le *Récit* et le commentaire.

D'après le plan restitué, le *Zhuozhengyuan initial* possède une disposition ressemblant à celles du « jardin à la promenade autour de l'étang » (池泉回遊式庭園, ちせんかいゆうしきていえん) du Japon aux XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles, tels que le Genkyu-en (玄宮園) à Hikone (彦根市) (fig. 280-283) et le Parc Ritsurin (栗林公園) à Takamatsu (高松市), etc. Le « jardin à la promenade autour de l'étang » a toujours une grande pièce d'eau au milieu, et toutes ses scènes – parmi lesquelles il n'y a pas beaucoup de bâtiments – sont organisées autour de l'étang et, à la fois, ne se joignent pas par des galeries couvertes ni ne constituent de cours. Par rapport aux jardins de Suzhou actuels, ce genre de jardin a plutôt recours à des plantes. Le *Récit* de Wen Zhengming représente bien une promenade autour de l'étang et le *Zhuozhengyuan initial* est bien un jardin plein de plantes ayant peu de bâtiments. Quant au style architectural des bâtiments, des similarités entre les bâtiments représentés par les peintures de Wen Zhengming et ceux de certains jardins japonais peuvent évidemment être constatées (fig. 284-287). Et si nous revoyons le *Zhuozhengyuan* actuel (le jardin du Foyer), nous trouvons de grands changements physiques sur un même terrain avec une pièce d'eau qui, en revanche, n'a pas été trop changée au milieu. Les galeries couvertes, les cours, ainsi que les décorations architecturales donnent au *Zhuozhengyuan* une apparence toute différente de son apparence initiale. C'est une évolution de cinq siècles, et sur le processus de cette évolution, nous savons peu de choses – il faudrait pour cela plus de sources d'images et, au moins, une version d'une très grande netteté de la *Peinture du Zhuozhengyuan* fait en 1732 par Fang Shishu (方士庶) (fig. 76).

## TROISIÈME PARTIE

### La vie de Wang Xianchen

#### et des multiples facettes de son jardin

On parle peu du créateur du Zhuozhengyuan, notamment de sa vie politique et de son rapport avec Wen Zhengming. Il paraît que ce sujet n'a pas d'intérêt pour les recherches modernes sur « l'art du jardin classique du Jiangnan » dans le cadre de *jingzao*, lesquelles tentent de définir les « lois artistiques » à partir des corps actuels de plusieurs dizaines de jardins traditionnels en tant que « reliques culturelles ».

Mais pour le Zhuozhengyuan, pour son histoire, la vie de son créateur n'est jamais un sujet indifférent, si nous sommes d'accord avec ce que dit Ernst Gombrich : « À la vérité « l'Art » n'a pas d'existence propre. Il n'y a que des artistes. »<sup>519</sup> Bien que Wang Xianchen, l'ancien censeur impérial, fût loin d'être un *artiste* au sens propre, il l'était en tant qu'« auteur d'une œuvre », c'est-à-dire l'auteur du Zhuozhengyuan, car on disait alors : « Trois dixièmes à l'artisan, sept dixièmes au maître. » (« 三分匠、七分主人。 »<sup>520</sup>) – Wang Xianchen était bien le *maître*, « maître de céans » comme « maître capable de diriger ». Depuis l'inscription des « Jardins classiques de Suzhou » sur la *Liste du patrimoine mondial* de l'UNESCO en 1997, de plus en plus de guides – dont beaucoup sont officiels – émettent l'opinion que c'était Wen Zhengming qui avait « conçu » (« 設計 ») le Zhuozhengyuan<sup>521</sup>, afin de le qualifier d'œuvre

---

519 Gombrich, Ernst, *op. cit.*, p. 3.

520 Ji Cheng (計成), *op. cit.*, p. 47 ; Ji, Cheng, *op. cit.*, p. 87. Cette diction populaire, citée par Ji Cheng, a acquis un nouveau sens au travers d'une redéfinition du terme « maître » (« 主人 ») : Ji Cheng le définit comme « le maître capable de diriger » (« 能主之人 ») au lieu du « maître de céans (propriétaire) » (« 主人 »), afin de mettre en relief l'importance du métier d'expert lettré en jardin, qui émergeait à la fin de la dynastie Ming (premier moitié du XVII<sup>e</sup> siècle), même si dans son discours, les « maître de céans » n'étaient pas exclus des « maîtres capables de diriger ». – Cf. *ibid.* Pourtant, la diction au sens propre voulait dire que la qualité d'une œuvre construite devait principalement être attribuée à son propriétaire et les artisans n'étaient que des exécutants de la conception de celui-là.

521 Par exemple, *Dictionnaire de guide pour les appréciations de jardins de Chine*, publié en 2001 par East China Normal University Press (ECNUP) et signé « sous la direction de Chen Congzhou », présente : « Comme Wen Zhengming, alors figure de peintres de l'école de Wu, étaient bon ami avec le propriétaire du jardin [Zhuozhengyuan], celui-ci l'invita donc à concevoir ensemble son jardin [...] » (« 園主與當時畫壇吳門派領袖文徵明是好朋友，故邀其共同進行規劃設計[……] ») – Cf. CHEN Congzhou (陳從周), dir., *Zhongguo yuanlin jianshang cidian* (《中國園林鑑賞辭典》), *Dictionnaire de guide pour les appréciations de jardins de Chine*, Shanghai, Huadong shifan daxue chubanshe (East China Normal University Press), 2001, p. 3. Il faut indiquer que Chen Congzhou n'a pas pu participer aux rédactions des articles de ce *Dictionnaire*, dont la liste des noms des auteurs est présentée avant la « Préface » par Chen Congzhou, datée de « l'année *jia-xu* » (1994) ; selon la « Préface », Chen Congzhou était très malade lorsqu'il fut invité par l'ECNUP à « présider le *Dictionnaire de guide pour les appréciations de jardins de Chine* », et il a donc convoqué ses « nombreux collègues » afin de l'achever ; et la publication de ce *Dictionnaire* est daté de 2001, donc un an après son décès. En somme, dans tous les ouvrages de Chen Congzhou lui-même, il n'y a aucune opinion qui soutienne l'histoire fabuleuse sur la participation de Wen Zhengming au projet du Zhuozhengyuan.



créée par un « grand artiste », ce qui comblerait plus l'attente des touristes modernes face à une « œuvre artistique ». Cette attribution récente ne se produit que par indifférence de la vérité historique, avec un goût pour les légendes, et, à la fois, c'est aussi une tactique commerciale. En bref, aucune source historique ne la soutient. Selon toutes les sources concernant le Zhuozhengyuan, Wang Xianchen, le premier « maître de céans » du Zhuozhengyuan, était lui-même aussi le « maître capable de diriger » au sujet de son propre jardin résidentiel. Dans ce sens, il était l'*artiste* qui mérite d'être connu, si nous voulons connaître le Zhuozhengyuan, son « œuvre artistique ».

## Chapitre Premier La carrière politique d'un « incapable »

### 1. Datation de la naissance de Wang Xianchen

Craig Clunas est probablement l'un des très rares chercheurs qui ont fait des recherches sur la vie de Wang Xianchen.<sup>522</sup> Dans son ouvrage *Fruitful Sites : Garden Culture in Ming Dynasty China*, il y a consacré un peu plus d'une page, en se référant à des sources historiques, tels que *Ming shi* (*Livre d'histoire de la dynastie Ming*), officiellement édité par les autorités de la dynastie Qing, et le *Recueil de Wen Zhengming*, compilé dans les années 1980 par Zhou Daozhen (周道振).<sup>523</sup> Cependant, ignorant les autres sources et dépourvu de connaissances sur l'institution politique de la dynastie Ming, et surtout à cause des difficultés de lecture des textes de style laconique du chinois classique et, en plus, d'un erratum dans le *Recueil de Wen Zhengming*, il a fabriqué à la légère pour Wang Xianchen un curriculum vitae fantaisiste.

*Ming shi* consacre dans le Vol. CLXXX un chapitre à une biographie collective des fonctionnaires impériaux qui furent intervenus dans la « cause de Zhang Tianxiang » (« 張天祥事 ») en 1504 : Wang Xianchen, Wu Yiguan (吳一貫) et Yu Lian (余濂), dont le premier joua le rôle principal.<sup>524</sup> Néanmoins, tout en présentant les détails de la cause judiciaire, la biographie néglige les autres détails de la vie personnelle de Wang Xianchen, notamment les dates de sa naissance et de sa mort.

Craig Clunas a, dans *Fruitful Sites : Garden Culture in Ming Dynasty China*, traité brièvement le problème de datation de la naissance de Wang Xianchen :

« Nous ne pouvons que déduire que Wang Xianchen était plus âgé que Wen

---

522 Wei Jiazan a fait une critique historique sur la vie de Wang Xianchen ainsi que l'histoire de la création du Zhuozhengyuan dans son ouvrage *L'histoire des jardins classiques de Suzhou*, et est arrivé à des résultats qui coïncident grosso modo avec ceux qui vont être présentés dans cette thèse. – Cf. WEI Jiazan (魏嘉瓚), *op. cit. supra* note 234, p. 217-222. Mais, sans références complètes, son argument semble parfois moins réfléchi et moins sérieux et contient des conjectures – le plus grave exemple est qu'il affirme que Wen Zhengming s'engagea dans la « conception » du projet du Zhuozhengyuan (« 文徵明參與了“拙政園”的設計和建造 ») sans en présenter de preuve. – Cf. *ibid.*, p. 219. Comme je n'ai pu voir cet ouvrage que vers la fin de la rédaction de cette thèse, je m'excuse de ne pas avoir pu établir dans cette thèse une comparaison minutieuse entre les résultats de Wei Jiazan et les miens – dans l'ensemble, il n'y a pas de divergence fondamentale entre lui et moi au sujet du curriculum vitae de Wang Xianchen en tant que fonctionnaire.

523 Clunas, Craig, *op. cit. supra* note 39, p. 23-24.

524 Cf. ZHANG Tingyu (張廷玉), éd., *op. cit.*, p. 504 (Vol. CLXXX).

Zhengming d'au moins dix ans. »

*We can infer only that Wang Xianchen was older than Wen Zhengming, by at least ten years.*<sup>525</sup>

Et l'annote-t-il :

« Charles O. Hucker, *The Censorial System of Ming China* (Stanford, 1966), p. 59, indique que, généralement, le poste de censeur n'étaient pas donné à un homme ayant une expérience de moins de trois ans à un poste inférieur et qu'on ne proposait pas non plus à un homme âgé de moins de trente ans d'être Secrétaire surveillant (*jishizhong* ; aussi du Rang 7a). Si Wang Xianchen avait trente ans en 1490 lors de sa première nomination en tant que censeur<sup>526</sup>, il naquit vers 1460. »

*Charles O. Hucker, The Censorial System of Ming China (Stanford, 1966), p. 59, points out that censorial jobs in general were not given to men with less than three years experience in a low post, and that Supervising secretaries (Ji shi zhong; also Rank 7a) were not supposed to be under thirty. If Wang Xianchen was thirty in 1490, when first a censor, he was born around 1460.*<sup>527</sup>

Encore dans son autre ouvrage, *Elegant Debts, The Social Art of Wen Zhengming, 1470-1559* :

« Wang Xianchen ne peut même pas être précisément daté, toutefois, d'après les fonctions qu'il a tenues, il est possible de calculer qu'il pourrait être plus âgé que Wen Zhengming d'au moins dix ans (sa date de naissance ne pouvant être après 1460). »

*Wang Xianchen cannot even be dated precisely, although on the basis of the offices he held it is possible to calculate that he cannot have been less than ten years older than Wen Zhengming (making his date of birth not after 1460).*<sup>528</sup>

Cependant, c'est une conjecture, sans preuve positive provenant de sources historiques. Prenant l'an 1490 comme jalon de la datation (« *If Wang Xianchen was thirty in 1490, when first a censor [...]* »), Craig Clunas a fait une série d'erreurs – je l'exposerai dans la suite du développement. Mais ici, il faut indiquer qu'il n'existe aucune source historique concernant Wang Xianchen qui montre que cet homme a été nommé *jishizhong* (給事中), dit « *Supervising secretary* » en anglais et « censeur ministériel » en français<sup>529</sup> ; et la condition d'être *jishizhong* citée par Craig Clunas – avoir au moins trente ans – n'était point applicable pour le cas de Wang Xianchen, qui a été effectivement nommé *yushi* (御史, *censeur impérial*)<sup>530</sup> en tant que

---

525 Clunas, Craig, *op. cit. supra* note 39, p. 24.

526 L'an 1490 est un jalon pris par Craig Clunas se référant à un texte de Wen Zhengming, *Adieux à Monsieur Censeur impérial Wang qui, ayant été relégué, part pour accéder à la fonction de vice-magistrat du District de Shanghang*. Mais c'est un jalon faux issu d'une erreur, peut-être un erratum d'impression, de sorte que se produisent une série d'erreurs dans les déductions de Craig Clunas, y compris sa prétendue « première fois d'être censeur » – en réalité, Wang Xianchen n'a été censeur impérial qu'une seule fois.  
– Cf. *infra* p. 206-208.

527 Clunas, Craig, *op. cit. supra* note 39, p. 210.

528 Clunas, Craig, *op. cit. supra* note 42, p. 46.

529 Cette traduction est donnée par *Aperçus de civilisation chinoise*, plus propre que « *Supervising secretary* » en anglais cité par Craig Clunas. – Instituts Ricci et Desclée de Brouwer, éd., *op. cit.*, p. 398.

530 Le *yushi* (御史), « censeur impérial », officiellement appelé *jiancha yushi* (監察御史, *censeur surveillant impérial*), fonctionnaire au rang sept de classe supérieure (正七品) dans le système de neuf rangs de la hiérarchie administrative impériale, appartient au *duchayuan* (都察院, Cour des censeurs) et se charge de contrôler les fonctionnaires et de mettre en accusation des fonctionnaires ayant des pratiques illicites. Il y a 110 censeurs impériaux envoyés dans les treize divisions de surveillance (十

*xun'an* (巡按, *inspecteur régional*).<sup>531</sup> Peut-être Craig Clunas a-t-il confondu le *yushi* et le *jishizhong* à cause de leurs fonctions similaires, c'est-à-dire, la surveillance et la censure à l'égard des autorités administratives. Mais le *jishizhong* (censeur ministériel), appartenant aux Six départements censoriaux (六科), était seulement pour l'un des Six ministères (六部) du gouvernement central, tandis que le *yushi* (censeur impérial), appartenant au *duchayuan* (都察院, *Cour des censeurs*), l'était pour les Deux régions capitales (兩京, c.-à-d. les Régions de Pékin et de Nankin) ainsi que les Treize divisions censoriales (十三道) correspondant aux treize provinces de l'empire (fig. 288). Ce sont deux postes différents, et pour celui de *yushi* (*censeur impérial*), il n'y avait pas de limite d'âge. La déduction de Craig Clunas s'appuyant sur la limite d'âge pour le poste de *jishizhong* (*censeur ministériel*) n'est pas soutenable.

Si nous combinons les informations offertes par *Ming shi* avec celles que donnent les écrits de Wang Chong (王寵, 1494-1533)<sup>532</sup>, lettré célèbre de Suzhou et ami de Wang Xianchen retraité, nous pouvons approcher d'une datation assez précise de la naissance du créateur du Zhuozhengyuan.

Pour l'origine et le début de la vie politique de Wang Xianchen, la biographie de *Ming shi* présente :

« Wang Xianchen, *zi* [deuxième prénom] Jingzhi, dont les ancêtres furent originaires du Wu<sup>533</sup>, ayant leurs états civils appartenant au *Jinyi wei* [*Garnison des Gardes vêtus de brocart*]<sup>534</sup>, il réussit la sixième année de l'ère Hongzhi<sup>535</sup> à devenir *jinshi* [*lettré en tant que*

---

三道) de l'Empire Ming, dont 21 ont le titre de « *xun'an* » (巡按, *inspecteur régional*). – Cf. ZHANG Tingyu (張廷玉), éd., *op. cit.*, p. 193-194 (Vol. LXXIII). Dans des ouvrages de sinologie en langues occidentales, chaque rang de la hiérarchie administrative de la Chine impériale est habituellement indiqué par un chiffre désignant le rang et par une lettre minuscule pour le degré, tels que « 7a » pour le rang sept de classe supérieure (正七品) alors que « 7b » pour le rang sept de classe inférieure (從七品), etc. ; et cette thèse le respectera ci-après. – Cf. Instituts Ricci et Desclée de Brouwer, éd., *op. cit.*, p. 385.

531 Cf. *infra* p. 206-208.

532 Wang Chong (王寵, 1494-1533), *zi* (deuxième prénom) Lüji (履吉), *hao* Yayi Shanren (雅宜山人, Ermite montagnard Élégant et Agréé), né dans le District de Chaangzhou (relevant de la Préfecture de Suzhou), lettré renommé notamment pour sa calligraphie et sa peinture. Il fut un membre important du groupe de lettrés de Suzhou, dont Wen Zhengming, Lu Shidao (陸師道), Chen Daofu (陳道復), etc. – Cf. ZHANG Tingyu (張廷玉), éd., *op. cit.*, p. 802 (Vol. CCLXXXVII).

533 Craig Clunas prend le « Wu » dans ce texte pour le « District de Wu (吳縣) » et affirme : « *He* [Wang Xianchen] was registered in *Wu county*, the western of the two counties between which the *Suzhou urban area* was divided. » – Clunas, Craig, *op. cit. supra* note 39, p. 23. Mais selon le contexte de *Ming shi* ainsi que la présentation similaire de Wang Chong (cf. *infra* p. 202-204), le terme « Wu » ici n'est pas un nom propre d'un territoire politique mais une appellation usuelle pour Suzhou et sa proximité.

534 Le *Jinyi wei* (錦衣衛), la « Garnison des Gardes vêtus de brocart », est une unité spéciale de l'armée de la dynastie Ming, laquelle stationnait principalement à Pékin (mais aussi avec des succursales en province) et se chargeait surtout d'enquêtes, d'arrestations, d'interrogatoires secrets à l'égard des fonctionnaires suspects, et également de châtiments (souvent corporels cruels), tels que des tortures affreuses et des emprisonnements secrets. Établie tout au début de la dynastie Ming hors du système judiciaire normal, elle était en effet une organisation d'agents secrets impériaux en vue de surveiller les fonctionnaires. C'étaient toujours des parents de dignitaires de la cour impériale qui étaient choisis pour servir de « Gardes vêtus de brocart », et leur uniforme en brocart était le symbole de leur position élevée et spéciale. – Cf. ZHANG Tingyu (張廷玉), éd., *op. cit.*, p. 204-205 (Vol. LXXVI) ; Gernet, Jacques, *op. cit.*, p. 344.

535 L'ère Hongzhi (弘治), de 1488 à 1505. La sixième année de l'ère Hongzhi soit l'an 1493 de l'ère chrétienne.

tribut (payé à l'empereur)]<sup>536</sup> et fut nommé *xingren* [coursier]<sup>537</sup>. [Puis,] il fut promu *yushi* [censeur impérial]. »

王獻臣，字敬止。其先吳人，隸籍錦衣衛。弘治六年舉進士。授行人，擢御史。<sup>538</sup>

Les informations offertes par *Ming shi* ne sont pas complètes. Heureusement, Wang Chong a donné d'autres détails dans le *Commentaire* de son poème *Au Censeur impérial Wang Jingshi* (《寄王侍御敬止》) :

« Le censeur impérial, natif du Wu, fut né au Yan.<sup>539</sup> »

---

536 Le *jinsbi* (進士), littéralement « lettré en tant que tribut (payé à l'empereur) », est le grade le plus haut dans le système du *keju* (科舉, système des examens impériaux). À l'époque Ming (1368-1644), un lettré qui veut être fonctionnaire doit passer les divers examens impériaux qui leur attribuent les qualités aux divers échelons. Tous les hommes lettrés (sauf les criminels ou les hommes des métiers humbles comme acteur ou musicien, mendiant, soldat, etc.) ont naturellement la qualité pré-requise pour être *shidafu* (士大夫, fonctionnaires ainsi que lettrés en tant que candidats fonctionnaires), et ils s'appellent *tongsheng* (童生, élèves enfants) ; les *tongsheng* qui réussissent à passer le *xianshi* (縣試, examen à l'échelon du district), le *fushi* (府試, examen à l'échelon de la préfecture) et le *yuanshi* (院試, examen à l'échelon de la division scolaire) s'appellent *shengyuan* (生員, étudiants) ou, vulgairement, *xiucai* (秀才, hommes marquants), et ils composent le grade le plus bas de l'état *shidafu* ; les *shengyuan* qui réussissent à passer le *xiangshi* (鄉試, examen à l'échelon de la province) s'appellent *juren* (舉人, hommes sélectionnés), et un *juren* possède la qualité élémentaire de servir de fonctionnaire bien que l'occasion soit très rare ; les *juren* qui réussissent à passer le *huishi* (會試, examen d'ensemble, soit examen à l'échelon de l'État, tenu à la capitale par le Ministère des Rites) s'appellent *gongshi* (貢士, lettrés en tant que tributs [payés à l'empereur]) ; tous les *gongshi* doivent encore passer le *dianshi* (殿試, examen tenu dans le palais impérial) qui, au nom de l'empereur, fixe le classement final des « lettrés en tant que tributs » – les *gongshi* ayant passé le *dianshi* s'appellent *jinsbi*, synonyme de *gongshi*, mais possédant en plus différentes identités nominalement jugées et accordées par l'empereur. Sauf les examens aux échelons du district, de la préfecture et de la division, dont l'ensemble s'appelle *tongshi* (童試, examens à l'égard d'élèves enfants), qui sont passés deux fois tous les trois ans, les autres examens aux échelons plus hauts sont passés avec des étalements tous les trois ans. – Cf. ZHANG Tingyu (張廷玉), éd., *op. cit.*, p. 185 (Vol. LXX) ; Comité de rédaction de *Zhongguo lishi da cidian* (中國歷史大辭典編纂委員會), *Zhongguo lishi da cidian* (《中國歷史大辭典》, *Grand dictionnaire de l'histoire chinoise*), Shanghai, Shanghai cishu chubanshe (Éditions des dictionnaires de Shanghai), 2000, p. 2943 (pour *童試 tongshi*), p. 797-798 (pour *生員 shengyuan*), p. 1480-1481 (pour *秀才 xiucai*), p. 2294 (pour *舉人 juren*), p. 1111 (pour *會試 huishi*), p. 1297 (pour *貢士 gongshi*), p. 3096 (pour *殿試 dianshi*), p. 1294 (pour *進士科 jinsbike*).

537 Les *xingren* (行人), « coursiers (de l'empereur) », sont les fonctionnaires qui se chargent de transmettre des ordres de l'empereur à des princes, à des fonctionnaires à Pékin ou en province, à des pays tributaires, etc., ainsi que de témoigner à l'armée la sympathie de l'empereur et d'inviter les hommes de talent à la cour impérial. Les « coursiers » appartiennent au *xingrensi* (行人司, Bureau des coursiers), qui est composé d'un directeur (司正 *sizheng*), de deux vice-directeurs (司副 *sifu*) et de trente-sept coursiers. À partir de la vingt-septième année de l'ère Hongwu (1394), les postes des coursiers sont exclusivement réservés aux lettrés avec la qualité de *jinsbi* (lettré en tant que tribut), malgré les rangs très bas de ces postes dans le système des neuf rangs de la hiérarchie administrative impériale : le poste de directeur est fixé au rang 7a ; celui de vice-directeur au rang 7b ; et celui de coursier au rang 8a (正八品). – Cf. ZHANG Tingyu (張廷玉), éd., *op. cit.*, p. 198 (Vol. LXXIV) ; Instituts Ricci et Desclée de Brouwer, éd., *op. cit.*, p. 385.

538 ZHANG Tingyu (張廷玉), éd., *op. cit.*, p. 504 (Vol. CLXXX).

539 Le Yan (燕) fut une principauté antique se situant en Chine du Nord du XI<sup>e</sup> siècle à 222 av. J.-C., avec sa capitale près du Pékin moderne (c.-à-d. Pékin à partir de la dynastie Yuan des Mongols). C'est pourquoi, chez les lettrés, le nom « Yan » était souvent employé pour désigner Pékin et ses environs.

侍御吳人，產于燕。<sup>540</sup>

Nous savons donc exactement que le censeur impérial est né à Pékin. Et de plus, dans l'*Avant-propos* de son *Prose rimée du Zhuozhengyuan* (《拙政園賦》), qui a raconté en bref la vie politique de Wang Xianchen, Wang Chong présente :

« Vénérable Monsieur Censeur impérial Wang Jingzhi, dont la famille – d'ancêtre en ancêtre – est originaire du Wu, ayant leurs états civils s'inscrivant dans les registres du Yan, il devint *jinsbi* à l'âge *ruoguan* [l'âge dit *faible avec bonnet viril*]<sup>541</sup> ; et il fut nommé censeur impérial. »

侍御王公敬止，卅吳人也，寓籍于燕。弱冠登進士。官侍御史。<sup>542</sup>

Ce que présentent Wang Chong et *Ming shi* est similaire : Wang Xianchen fut, d'après l'origine de ses ancêtres, considéré comme natif de Suzhou mais, d'autre part, Pékinois d'après son lieu de naissance et l'appartenance de son état civil ; il devint *jinsbi* et fut nommé censeur impérial ... et le texte de Wang Chong peut servir de supplément à celui de *Ming shi* sur le problème de la date de naissance de Wang Xianchen : selon *Ming shi*, il devint *jinsbi* en 1493 alors que, selon Wang Chong, il le devint à l'âge d'environ dix-neuf ans ou, au plus, de vingt-trois ans (« l'âge dit *faible avec bonnet viril* »), ainsi donc, il devait naître dans les années 1471-1474.

Et une autre source offerte par Wen Zhengming, *Récit du Zhuozhengyuan de Monsieur Wang*, écrit en 1533, précise la date de naissance de Wang Xianchen :

« Cela fait vingt ans que monsieur [Wang Xianchen] demeure ici chez lui après avoir quitté les milieux officiels dès l'âge *qiangshi* [l'âge dit *robuste en charge*]<sup>543</sup>, afin de construire les maisons et de planter les arbres, d'arroser son clos et de vendre des légumes, étant libre sans souci et jouissant d'une vie oisive. »

君甫及強仕，卽解官家處，所謂築室種樹、灌園鬻蔬，逍遙自得，享閒居之

---

540 WANG Chong (王寵), *Yayi Shanren ji* (《雅宜山人集》), *Recueil de l'Ermitte montagnard Éléphant et Agréé*, Taipei, édité et photocopié par la Bibliothèque centrale nationale (國立中央圖書館), 1968, (édition originale : Suzhou, 1537), p. 280.

541 L'âge *ruoguan*, l'âge dit *faible avec bonnet viril*, cela veut dire l'âge de dix-neuf ans (et deux ou trois ans de plus), en référence au chapitre *Qiyuli* (《曲禮》), *K'iu li* ou *Petites règles de bienséance* du *Liji* (*Livre des rites*, un des classiques confucianistes) : « L'âge du vingtième an de la vie s'appelle « *ruo* » [c.-à-d. *faible*], et il faut être *guan* [c.-à-d. *recevoir le bonnet viril*]. » (« 人生……二十曰弱，冠。 ») – d'où vient la locution « *ruoguan* / *faible avec bonnet viril* » pour qualifier l'âge de dix-neuf ans (dite « vingt ans » à l'habitude chinoise) et deux ou trois ans de plus. Selon les mœurs antiques chinoises, la cérémonie de *guan* (*recevoir le bonnet viril*) est pour un homme le symbole de sa majorité. – Cf. ZHENG Xuan (鄭玄), annotateur, KONG Yingda (孔穎達), commentateur, *op. cit.*, p. 17 ; Couvreur, Séraphin, trad., *Li Ki ou Mémoires sur les bienséances et les cérémonies. Texte chinois avec une double traduction en français et en latin*, Ho Kien Fou, Imprimerie de la mission catholique, 1899, Tome premier, p. 8.

542 WANG Chong (王寵), *op. cit.*, p. 382-383.

543 L'âge *qiangshi*, l'âge dit *robuste en charge*, cela veut dire l'âge de trente-neuf ans (et deux ou trois ans de plus), en référence au chapitre *Qiyuli* (《曲禮》), *K'iu li* ou *Petites règles de bienséance* du *Liji* (*Livre des rites*, un des classiques confucianistes) : « L'âge de la quarantième année de la vie s'appelle « *qiang* » [c.-à-d. *robuste*], et il faut *shi* [c.-à-d. *entrer en charge* ou être *en charge*]. » (« 人生……四十曰強，而仕。 ») – d'où vient la locution « *qiangshi* / *robuste en charge* » pour qualifier l'âge de trente-neuf ans (dite « quarante ans » à l'habitude chinoise) et deux ou trois ans de plus. – Cf. ZHENG Xuan (鄭玄), annotateur, KONG Yingda (孔穎達), commentateur, *op. cit.*, p. 17 ; Couvreur, Séraphin, trad., *op. cit.*, Tome premier, p. 8-9.

樂者，二十年於此矣。(Fig. 55)<sup>544</sup>

D'après les recherches de cette thèse, Wang Xianchen prit officiellement sa retraite en 1513<sup>545</sup> ; et, ici, Wen Zhengming emploie le mot « 甫及 *fujī* » (« dès »), cela veut dire que Wang Xianchen avait alors bien trente-neuf ans (dits « quarante ans » selon la coutume chinoise) ; donc, il naquit exactement en 1474, c'est-à-dire qu'il était moins âgé que Wen Zhengming de quatre ans.

## 2. Début de la carrière officielle

C'était vraiment un succès quasiment rare à l'époque Ming qu'un lettré remportât la qualité de *jinsbi* à dix-neuf ans, surtout en contraste avec son ami Wen Zhengming – celui-ci n'avait jamais réussi à passer l'examen à l'échelon de la province et restait toujours *shengyuan* (生員, *étudiant*, le grade le plus bas du système du *keju*<sup>546</sup>) jusqu'à l'âge de cinquante-deux ans<sup>547</sup> et, après avoir été recommandé à la cour impériale pour l'année suivante, abandonna pour toujours ses efforts pour obtenir les plus hauts grades du *keju*. Or, même dans *Ming shi*, nous pouvons trouver des exemples de *jinsbi* à l'âge dit *faible avec bonnet viril*, tels que Wan Guan (萬觀, ?-?, *jinsbi* de l'an 1421)<sup>548</sup>, Fang Xianfu (方獻夫, ?-1544, *jinsbi* de l'an 1505)<sup>549</sup>, Zheng Luoshu (鄭洛書, 1498-1536, *jinsbi* avant 1525)<sup>550</sup>, Li Weizhen (李維楨, 1547-1626, *jinsbi* de l'an 1568)<sup>551</sup>, Cao Xuequan (曹學佺, 1573-1646, *jinsbi* de l'an 1595)<sup>552</sup>, Qi Biaoja (祁彪佳, 1602-1645, *jinsbi* de l'an 1622)<sup>553</sup> – pour tous ces chanceux du *keju*, *Ming shi* emploie effectivement le terme « âge dit *faible avec bonnet viril* » pour qualifier leur âge lorsqu'ils devinrent *jinsbi*. Le succès de Wang Xianchen fut précieux, mais il ne fut pas le seul.

En tout cas, Wang Xianchen a eu un bon début pour sa vie politique. D'après *Ming shi*, il fut nommé *xingren* (*coursier*), dont la fonction était assez importante malgré son rang très bas dans la hiérarchie administrative impériale<sup>554</sup>. Wang Chong, dans le *Commentaire* de son poème

---

544 Voir aussi : WEN Zhengming (文徵明), *op. cit.*, p. 1277.

545 Cf. *infra* p. 221-222.

546 Cf. *supra* note 536.

547 À l'âge de cinquante-deux ans (en 1522), Wen Zhengming se présenta pour la dernière fois – ce fut aussi son neuvième coup d'essai, le premier datant de 1495 – à l'examen à l'échelon de la province tenu à Nankin, et échoua encore. Selon la coutume chinoise, on compte la date de naissance pour l'âge d'un an, c'est pourquoi les documents en langue chinoise, tel que *Chronologie de la vie de Wen Zhengming* éditée par Zhou Daozhen, disent que ce fut à l'âge de « cinquante-trois ans » que Wen Zhengming se présenta pour la dernière fois à l'examen à l'échelon de la province. – Cf. WEN Zhengming (文徵明), *op. cit.*, p. 1641-1645. Dans cette thèse, sans commentaire spécial, tous les chiffres des âges des personnages évoqués sont présentés à l'habitude occidentale, c'est-à-dire, la date de naissance est comptée pour l'âge zéro.

548 Cf. ZHANG Tingyu (張廷玉), éd., *op. cit.*, p. 784 (Vol. CCLXXXI).

549 Cf. *ibid.*, p. 549 (Vol. CXCVI).

550 Cf. *ibid.*, p. 580 (Vol. CCVI).

551 Cf. *ibid.*, p. 805 (Vol. CCLXXXVIII).

552 Cf. *ibid.*, p. 807 (Vol. CCLXXXVIII).

553 Cf. *ibid.*, p. 767 (Vol. CCLXXVI).

554 Cf. *supra* note 537.

Au Censeur impérial Wang Jingzhi, évoque que Wang Xianchen avait été envoyé en mission diplomatique au Chosŏn (la Corée), royaume tributaire de l'Empire Ming (fig. 288).<sup>555</sup> Cela doit s'être passé dans l'exercice de ses fonctions de coursier, car c'était alors bien son travail de transmettre des décrets de l'empereur à des pays tributaires.

Et puis, il fut promu *yushi* (censeur impérial). Ni *Ming shi* ni Wang Chong n'ont daté cette promotion. Toutefois, cette date est impliquée dans *Inscription lapidaire sur le dos de la Stèle à la mémoire du Décret général de décerner la dignité honorifique à Monsieur Wang* (《王氏救命碑陰記》, dit en abrégé *Inscription lapidaire pour Wang Jin* ci-après) de Wen Zhengming, un texte fait en 1513 et dédié au père de Wang Xianchen, Wang Jin (王瑾), qui mourut en 1510 :

« Vénérable Monsieur Wang Jin, ayant la dignité honorifique de Censeur surveillant impérial, décéda chez lui à Wumen<sup>556</sup> en l'an *geng-wu* de l'ère Zhengde<sup>557</sup>, c'est-à-dire la dixième année depuis qu'il reçut son titre honorifique. »

封監察御史王公瑾，受命之十年，正德庚午卒於吳門里第。<sup>558</sup>

La « dignité honorifique de Censeur surveillant impérial » se rapporte au système de *fengdian* (封典, grâces de décerner [des dignités honorifiques]), c'est-à-dire le système de dignités honorifiques pour les fonctionnaires excellents ainsi que leurs parents. Le système de dignités honorifiques pour les parents des fonctionnaires excellents, dit *tui'en* (推恩, extension des grâces impériales), n'était applicable que pour les fonctionnaires ayant un rang supérieur ou égal au rang 7. Les titres honorifiques étaient précédés par des qualificatifs différents afin de distinguer leurs natures et rangs : *gaofeng* (誥封, décerné par le décret majestueux) et *chifeng* (敕封, décerné par le décret général) pour les vivants ou *gaozeng* (誥贈, offert par le décret majestueux) et *chizeng* (敕贈, offert par le décret général) pour les morts – les qualificatifs avec « par le décret majestueux » étaient applicables pour les fonctionnaires du rang 1 au rang 5 tandis que les « par le décret général » pour ceux du rang 6 au rang 9.<sup>559</sup> À l'époque Ming, ce système était lié au système d'évaluation de fonctionnaires. Les évaluations étaient tenues tous les trois ans d'exercice de chaque fonctionnaire et, parmi les fonctionnaires dont le poste était de même nature et de même rang, le meilleur pouvait recevoir une dignité honorifique ou jouir de la « grâce impériale extensive » et recevoir les dignités honorifiques applicables pour ses parents et son épouse légale, s'il n'était pas du rang inférieur au rang 7.<sup>560</sup> Selon ces systèmes, la dignité honorifique de Censeur surveillant impérial de Wang Jin devait être décernée en 1501 par le décret général à la fin d'une certaine période de trois ans d'exercice de la fonction de censeur impérial de son fils Wang Xianchen.<sup>561</sup>

555 Cf. WANG Chong (王寵), *op. cit.*, p. 280.

556 Wumen (吳門), appellation de Suzhou et ses environs.

557 L'an *geng-wu* de l'ère Zhengde (正德庚午), c.-à-d. la cinquième année de l'ère Zhengde (1506-1521), l'an 1510 de l'ère chrétienne. Le terme *geng-wu* vient du système des « dix troncs célestes » (*jia, yi, bing, ding, wu, ji, geng, xin, ren, gui*) et des « douze rameaux terrestres » (*zi, chou, yin, mao, chen, si, wu, wei, shen, you, xu, hai*). – Cf. *supra* note 405.

558 WEN Zhengming (文徵明), *op. cit.*, p. 488.

559 Cf. ZHANG Tingyu (張廷玉), éd., *op. cit.*, p. 190 (Vol. LXXII).

560 Cf. *ibid.*, p. 190-191 (Vol. LXXII).

561 Craig Clunas traite « la dignité Censeur surveillant impérial décernée » de Wang Jin comme poste réel en ignorant le système de dignités honorifiques ainsi que l'extension des grâces impériales : « One of these documents is an epitaph for Wang Xianchen's father, Wang Jin, who died in 1510 holding the position of Investigating Censor (jian cha yu shi), a relatively junior if prestigious post in the supervisory

L'*Inscription lapidaire pour Wang Jin* de Wen Zhengming citée ci-dessus était écrite pour être inscrite au dos de la stèle de Wang Jin, laquelle portait au recto le texte du décret général au sujet de sa dignité honorifique. En adoptant par la suite le ton de Wang Xianchen<sup>562</sup>, Wen Zhengming a révélé la date négligée par Wang Chong et *Ming shi* :

« Moi Xianchen, superficiel, faux et présomptueux, en tant que sujet de votre Majesté, je suis heureusement monté au rang de censeur grâce à la promotion de l'empereur défunt<sup>563</sup>. Malgré mon indignité, l'évaluation après trois ans a donné les grâces impériales extensives à mes parents, dont le sujet de votre Majesté, mon défunt père, Jin. »

臣獻臣鄙謬弗率，荷蒙先皇帝拔擢，參聯諫列。三載考績，不以獻臣無似，俾得推恩其親，而先臣瑾寔與賜焉。<sup>564</sup>

D'où nous savons exactement que Wang Xianchen avait été promu censeur impérial trois ans avant que son père ne reçût son titre honorifique, c'est-à-dire, en 1498, cinq ans après qu'il devint *jinsbi*.

Dans l'exercice de sa fonction de censeur impérial, il fut envoyé en tant que *xun'an* (巡按, inspecteur)<sup>565</sup> dans la région de Datong (大同), officiellement appelée Région de la Commission militaire spéciale du Shanxi (山西行都指揮使司), une région frontalière à l'ouest de Pékin (fig. 288) et étant l'une des régions défensives contre l'empire dayanide des Mongols orientaux, alors appelés par les Chinois « 韃靼 *Dada* » (Tartares, qui sont différents des Tartares en Russie d'origine turque)<sup>566</sup>. Là, Wang Xianchen semblait très compétent tenant le rôle d'inspecteur : mettre en accusation des généraux défaits ou timorés ; proposer de faire remise des impôts de quelques régions sinistrées ... La plupart de ses conseils avaient été acceptés par l'empereur.<sup>567</sup> En dépit du rang encore très bas (7a), la fonction de censeur impérial en tant qu'inspecteur, dit « les oreilles et les yeux de la cour impériale » (« 朝廷耳目 »<sup>568</sup>) ou « inspecteur représentant le Fils du Ciel<sup>569</sup> » (« 代天子巡狩 »<sup>570</sup>), lui permettait des communications directes avec l'empereur. Cela favoriserait son avenir politique, s'il pouvait être apprécié par l'empereur. Peu après – probablement dès l'évaluation à la fin de la première période de trois ans (vers 1501) – il fut muté dans la Région de la Commission militaire du Liaodong (遼東都指揮使司), dont la circonscription correspondait grossièrement à celle de la Province du Liaoning actuelle (fig.

---

*bureaucracy.* » – Clunas, Craig, *op. cit. supra* note 39, p. 23.

562 *Inscription lapidaire pour Wang Jin*, édité par Wen Zhengming, comprend un paragraphe sur un ton humble du compte rendu adressé par Wang Xianchen à l'Empereur Ming Wu Zong (明武宗, 1491-1521, règne 1505-1521).

563 L'« empereur défunt » veut dire l'Empereur Ming Xiao Zong (明孝宗, 1470-1505, règne 1487-1505).

564 WEN Zhengming (文徵明), *op. cit.*, p. 488.

565 Cf. *supra* note 530.

566 Cf. Gernet, Jacques, *op. cit.*, p. 346 ; Grousset, René, *L'empire des steppes, Attila. Gengis-khan. Tamerlan*, Paris, Payot, 1939, p. 587-594.

567 Cf. ZHANG Tingyu (張廷玉), éd., *op. cit.*, p. 504 (Vol. CLXXX).

568 *Ibid.*, p. 505 (Vol. CLXXX).

569 « Fils du Ciel », titre qui était porté par les souverains de la dynastie Zhou (XI<sup>e</sup> siècle – 256 av. J.-C.) et, puis, par la plupart des empereurs chinois à partir de la dynastie Han (206 av. J.-C. – 220 de l'ère chrétienne).

570 ZHANG Tingyu (張廷玉), éd., *op. cit.*, p. 194 (Vol. LXXIII).



288). Se situant à la région frontalière du nord-est de l'empire, c'est aussi une des régions défensives contre les nomades du nord.

### 3. Ses malchances et sa relation avec Wen Zhengming

Mais des malchances lui étaient infligées. Dénoncé par un agent du Dongchang (東廠, *Dépôt de l'Est*)<sup>571</sup> qu'il avait utilisé une troupe de l'armée pour lui servir de suite lors de son inspection dans les montagnes, il fut accusé d'« avoir utilisé sans permission les officiers militaires » (« 擅委軍政官 »). Il fut arrêté et escorté à Pékin et fut détenu dans la prison impériale dit *zhaoyu* (詔獄, prison spéciale impériale, dont toutes les actions sont effectuées directement sous les décrets de l'empereur lui-même). Il fut obligé de payer un somme pour expier son crime (« 罪當輸贖 ») mais ne réussit pas à échapper au châtement corporel insultant : il a subi trente coups de bâton devant la Porte Méridionale (午門, entrée principale de la Cité Interdite) ; en plus, ayant été relégué, il devait partir pour le District de Shanghang (上杭縣) de la Province du Fujian et accéder à la fonction de *xiancheng* (縣丞, vice-magistrat du district)<sup>572</sup> – il y a plus de 1800 km de voyage depuis Pékin jusqu'à cette région montagneuse éloignée en Chine du Sud (fig. 288).

Ce voyage lui a donné l'occasion de passer à Suzhou, la ville natale de sa famille. Cette visite l'a fait connaître au milieu de lettrés locaux. Là, il fut chaleureusement accueilli ; des poèmes lui furent dédiés<sup>573</sup>. Wen Zhengming fut désigné par les autres lettrés pour faire un article dans la forme littéraire dite « *xu* » (敘, propos dédiés à quelqu'un), lequel fut intitulé *Adieux à Monsieur Censeur impérial Wang qui, relégué, part pour accéder à la fonction de vice-magistrat du District de Shanghang* (《送侍御王君左遷上杭丞敘》), dit en abrégé « *Adieux à Monsieur Wang* » ci-après). Cet article fut le premier témoignage de la relation entre Wen Zhengming et Wang

---

571 Le Dongchang (東廠, Dépôt de l'Est), dont le nom complet fut « 東緝事廠 *Dong jishi chang* », *Dépôt de l'Est des investigations*, service secret institué en 1420 par l'Empereur Ming Cheng Zu (明成祖, 1360-1424, règne 1402-1424). Avec les eunuques à sa tête et des Gardes vêtus de brocart sélectionnés en tant qu'agents, chargé d'investigations, d'arrestations, d'interrogatoires secrets, de châtements à l'égard des fonctionnaires suspects (y compris des Gardes vêtus de brocart), il fut un établissement similaire et parallèle à la Garnison des Gardes vêtus de brocart (cf. *supra* note 534) mais joua un rôle plus terrible, puisqu'avec les eunuques à sa tête et, donc, complètement en dehors du système administratif impérial, il fut en effet une organisation de laquais privée de l'empereur seul et aucun pouvoir public (sauf celui de l'empereur lui-même) ne put l'équilibrer ou le contenir. Durant toute l'époque Ming, le Dépôt de l'Est a rendu de nombreux verdicts injustes et il s'est acquis une réputation détestable. Il est toujours pris pour un des symboles du despotisme du règne Ming (1368-1644). – Cf. ZHANG Tingyu (張廷玉), éd., *op. cit.*, p. 24 (Vol. VII), p. 200 (Vol. LXXIV), p. 259, 260 (Vol. XCV) ; DING Yi (丁易), *Ming dai tewu zhengzhi* (《明代特務政治》), *Les services secrets de la dynastie Ming*, Pékin, Qunzhong chubanshe (Éditions des masses), 1983, (édition originale : Nankin, Zhong wai chubanshe 中外出版社, 1950), p. 21-25, 35-37. Dans *Le Monde chinois* de Jacques Gernet, « Dongchang » est par erreur traduit en « Esplanade de l'Est » à cause d'une confusion entre les mots « 廠 » (*dépôt, magasin*, ou, en chinois moderne, *usine*) et « 場 » (*esplanade*), homonymes en *pinyin* « chang » selon leur prononciation en mandarin moderne. – Cf. Gernet, Jacques, *op. cit.*, p. 356, 669.

572 Cf. ZHANG Tingyu (張廷玉), éd., *op. cit.*, p. 504 (Vol. CLXXX). La fonction de *xiancheng* (vice-magistrat du district) fut fixée au rang 8a. – Cf. *ibid.*, p. 203 (Vol. LXXV).

573 Cf. WEN Zhengming (文徵明), *op. cit.*, 1987, p. 440.

Xianchen et il fut inséré dans le Vol. XVI de *Futian ji* (《甫田集》, *Recueil des Grands champs*), recueil de textes de Wen Zhengming publié après sa mort.<sup>574</sup>

Dans *Adieux à Monsieur Wang*, Wen Zhengming a présenté que, par l'introduction de Pan Chen (潘辰, ? - après 1502)<sup>575</sup>, ami de son père Wen Lin (文林, 1445-1499)<sup>576</sup>, il avait fait la connaissance de Wang Xianchen – qualifié par l'introducteur d'« homme extraordinaire » (« 奇士 »<sup>577</sup>) – lors d'un retour de Wang Xianchen à Suzhou avant que ce dernier n'eût été promu censeur impérial<sup>578</sup>. Et puis, ayant évoqué de façon ambiguë les malchances de son ami, il les a attribuées à l'intégrité de cet homme, laquelle, d'après les dogmes confucianistes, était précieuse pour l'État et détestable pour « les gens qui exerçaient le pouvoir » (« 用事者 »<sup>579</sup>). Il a campé donc un personnage vertueux qui strictement respectait les lois (« 操切屏捍, 惟法之循 »<sup>580</sup>) en se consacrant à l'État au mépris de ses propres fortunes et de sa propre sécurité (« 其心誠不欲以一身之故, 而遺天下之憂 »<sup>581</sup>) et qui coïncidait très bien avec l'exemple moral idéal dans le contexte confucianiste.

Peut-être était-ce vrai ce que Wen Zhengming a décrit, peut-être était-ce seulement un stéréotype moral auquel étaient alors très habitués les lettrés ... C'est très compréhensible que Wen Zhengming utilise un tel stéréotype moral pour parler de Wang Xianchen, si nous considérons la politique du règne Ming, qui recourait notamment aux services secrets composés du Dépôt de l'Est et de la Garnison des Gardes vêtus de brocart, lesquels ont porté trop d'accusations injustes, dont beaucoup ont été subies par des fonctionnaires-lettrés et ont entraîné des résultats misérables. C'était bien le Dépôt de l'Est qui avait dénoncé Wang

---

574 *Recueil des Grands champs* (trente-cinq volumes) de l'époque Ming a été complètement inséré dans un nouveau recueil plus abondant – *ibid.*, Vols. I-XXXV ; l'ordre et la numérotation des volumes de l'ancien *Recueil* y sont respectés. Pour connaître les éditions différentes de *Recueil des Grands champs*, cf. *ibid.*, p. 3-4 ; et pour *Adieux à M. Wang*, cf. *ibid.*, p. 438-440.

575 Appelé par Wen Zhengming « Vénérable Monsieur *Jiantao* Pan appelé *Paravent du Sud* » (« 檢討南屏潘公 ») – Cf. *ibid.*, p. 439. Pan Chen (潘辰, ? - après 1502), avait alors le surnom « Monsieur *Paravent du Sud* ». – Cf. ZHANG Tingyu (張廷玉), éd., *op. cit.*, p. 437 (Vol. CLII). Le *jiantao* (檢討, Correcteur d'épreuves de l'Académie Hanlin), poste fixé au rang 7b de l'Académie Hanlin, institution qui devait effectuer des tâches littéraires et de secrétariat pour la cour impériale. – Cf. *ibid.*, p. 196 (Vol. LXXIV).

576 Wen Lin (文林, 1445-1499), père de Wen Zhengming. Il devint *jinsbi* en 1472 et a connu une longue expérience d'être fonctionnaire jusqu'à sa mort, le moment où il était dans ses exercices de la fonction du préfet de la Préfecture de Wenzhou (4a). Voir *Précis de la vie de mon père défunt* (《先君行略》) fait par Wen Jia (文嘉, 1501-1583, deuxième fils de Wen Zhengming) et inséré dans *Recueil de Wen Zhengming* et *Geng Ji bian* (《庚己編》, *Notes pendant de l'année geng à l'année ji*) de Lu Can (陸燾, 1494-1551). – Cf. WEN Zhengming (文徵明), *op. cit.*, p. 1619-1620 ; LU Can (陸燾), *Geng Ji bian* (《庚己編》, *Notes de l'année geng à l'année ji*), in LU Can (陸燾)/GU Qiyuan (顧起元), *Geng Ji bian Kezuo Zhuyi* (《庚己編 客座贅語》, *Notes de l'année geng à l'année ji / Des paroles superflues à des bêtes*), ponctué et confronté par TAN Dihua (譚棣華) et CHEN Jiahe (陳稼禾), Pékin, Chung Hwa Book Company, 1987, (édition originale : in SHEN Jiefu [沈節甫], comp., *Jilu huibian* [《紀錄匯編》, *Compilation des notes*], 1617), p. 72.

577 WEN Zhengming (文徵明), *op. cit.*, p. 439.

578 Cf. *ibid.*

579 *Ibid.*

580 *Ibid.*

581 *Ibid.*, p. 440.

Xianchen et lui avait amené une série de malheurs, surtout les coups de bâton devant le palais impérial (dit « 廷杖 *tingzhang* »), châtiment corporel insultant qui fut créé à l'époque Yuan des Mongols et hérité par Ming Tai Zu<sup>582</sup> dans le but de froisser la dignité de fonctionnaires-lettrés et qui, à la fois, blessait leurs corps et a souvent entraîné des difformités et, voire même, des morts.<sup>583</sup> Ainsi existait-il au milieu de lettrés sous le règne Ming une mentalité collective singulière : on prenait pour une gloire précieuse l'expérience d'être persécuté par les services secrets et, notamment, les personnes ayant subi des coups de bâton devant le palais impérial étaient souvent entourées d'un respect spécial comme s'ils étaient des héros<sup>584</sup>, puisque peu de personnes osaient blâmer les persécuteurs et, encore moins critiquer les institutions du régime Ming qui formaient les persécuteurs, grands ou petits, dont souvent des fonctionnaires-lettrés eux-mêmes ... Wang Xianchen retournant à Suzhou était bien un tel « triomphateur » grâce aux coups de bâton qu'il a subis.

Mais ce qui est plus intéressant dans ce texte est le problème de datation. Dans *Fruitful Sites : Garden Culture in Ming Dynasty China*, « l'année *geng-xu* de l'ère Hongzhi » (« 弘治庚戌 », c.-à-d. l'an 1490 de l'ère chrétienne) présentée dans *Adieux à Monsieur Wang* pour la date où Wang Xianchen avait subi les malheurs présentés ci-dessus<sup>585</sup>, est prise par Craig Clunas pour le jalon de son travail de datation de la vie de Wang Xianchen.<sup>586</sup> Pourtant cette date était impossible, car d'après ce que j'ai présenté selon les documents historiques, Wang Xianchen devint *jinsbi* en 1493 (Craig Clunas le voit bien<sup>587</sup>) et fut nommé coursier, le poste dont seuls les *jinsbi* pouvaient être chargés<sup>588</sup>, et puis, en 1498, il fut promu censeur impérial et subit les malheurs ... – en conséquence, il ne pouvait pas les avoir subis en 1490, sans compter qu'il n'y avait personne étant déjà censeur impérial qui participât à des examens impériaux (*keju*) dont le but était de sélectionner les candidats fonctionnaires parmi les lettrés communs ... Prenant l'an 1490 pour son jalon, Craig Clunas fabrique un curriculum vitae fantaisiste pour Wang Xianchen : il entra dans le système bureaucratique et fut nommé coursier (*xingren*, traduit en anglais « Messenger » par Craig Clunas dans son ouvrage) à une certaine date « non spécifiée » (« *some unspecified date* ») et, « par la suite » (« *subsequently* »), il fut promu censeur impérial ; puis, en 1490, il subit les persécutions ; relégué à Shanghang du Fujian, il reçut l'accueil des lettrés de Suzhou ; pourtant en 1493 il obtint le grade de *jinsbi* (mais, étant vice-magistrat du district dans cette région tellement éloignée, comment pouvait-il laisser son poste afin de se présenter à l'examen tenu dans la Cité interdite ? ... ) ; et étant resté quelques années en province en tant que fonctionnaire, il rejoignit la Cour des censeurs un jour pendant la dernière décennie (« *at some point over the next decade left the provincial bureaucracy to rejoin the Censorate* ») ; et puis, en 1504, à la période de la prétendue « seconde carrière en tant que « fonctionnaire qui parle » » (« *second*

582 Ming Tai Zu (明太祖, 1328-1398, règne 1368-1398), cf. *supra* note 1.

583 Cf. DING Yi (丁易), *op. cit.*, p. 353-363.

584 Cf. MENG Sen (孟森), *Ming shi jiangyi* (《明史講義》), *Cours de l'histoire de la dynastie Ming*, Shanghai, Shanghai guji chubanshe (Éditions de livres anciens de Shanghai), 2002, p. 81-82.

585 Cf. WEN Zhengming (文徵明), *op. cit.*, p. 439.

586 Cf. Clunas, Craig, *op. cit. supra* note 39, p. 23.

587 *Ibid.*, p. 24.

588 Cf. *supra* note 537.

*career as 'speaking official' »), il fut impliqué dans la « cause de Zhang Tianxiang » et, encore une fois, il fut relégué, etc.<sup>589</sup> Mais, la prétendue « seconde carrière » comme censeur impérial n'a jamais existé, car il n'y avait pas du tout de « première » qui aurait, prétendue par Craig Clunas, commencé avant 1490 ; et d'après *Ming shi*, Wang Xianchen n'était plus censeur impérial lorsqu'il fut impliqué dans la « cause de Zhang Tianxiang »<sup>590</sup>.*

Toutefois, le texte d'*Adieux à Monsieur Wang* de Wen Zhengming présente effectivement que Wang Xianchen subit les persécutions l'« année *geng-xu* de l'ère Hongzhi » (1490).<sup>591</sup> Ce doit être attribué à une erreur de texte, qui se serait produite pendant les transcriptions ou à la première impression. Et pourtant, nous ne pourrions jamais la corriger par la confrontation de diverses éditions. En réalité, Zhou Daozhen, compilateur moderne du nouveau *Recueil* de Wen Zhengming, a fait cette confrontation en couvrant toutes les éditions de *Futian ji* (*Recueil des Grands champs*, l'ancien *Recueil* de Wen Zhengming édité après sa mort), et il garde les mots « l'année *geng-xu* de l'ère Hongzhi » (« 弘治庚戌 ») puisqu'il n'existe pas de différence entre les diverses éditions.<sup>592</sup> Quand même, il semble que Zhou Daozhen trouve aussi cette date impossible, car, dans sa *Chronologie de la vie de Wen Zhengming*, il a relié « les relations par écrits avec Zhou Tingqi, Shen Yunhong et Wang Xianchen, etc. » (« 文字交往有周廷器、沈雲鴻、王獻臣等 ») à la « treizième année de l'ère Hongzhi, *geng-shen* » (« 弘治十三年庚申 », c.-à-d. l'an 1500), mais sans explication<sup>593</sup>. Comme *Adieux à Monsieur Wang* fut le premier témoignage de la « relation par écrits » entre Wen Zhengming et Wang Xianchen, ce que Zhou Daozhen fait pour sa rédaction de la *Chronologie* montre qu'il aurait considéré les mots « l'année *geng-xu* de l'ère Hongzhi » comme un erratum, et « l'année *geng-shen* de l'ère Hongzhi » comme la forme correcte même s'il ne trouvait pas d'autre preuve.

Sans nul doute « l'année *geng-xu* de l'ère Hongzhi » est un erratum et cela doit se produire sur le mot « *geng-xu* », expression de la numérotation des années du système du cycle sexagésimal issu de la combinaison entre les « dix troncs célestes » et les « douze rameaux terrestres »<sup>594</sup>. Mais, ce ne doit pas être « *geng-shen* », car l'année *geng-shen* de l'ère Hongzhi correspondait bien à l'an 1500 de l'ère chrétienne, juste avant que le père de Wang Xianchen n'eut reçu sa dignité – nous savons clairement que ceci s'est passé en 1501, alors que le censeur impérial Wang Xianchen était bien dans l'exercice de ses fonctions<sup>595</sup>. En conséquence, les malheurs de Wang Xianchen évoqués dans *Adieux à Monsieur Wang* devaient se passer après cette date.

Parmi les années de l'ère Hongzhi (1488-1505), il reste une autre année dont la forme de numérotation du système du cycle sexagésimal serait proche de celle de l'année *geng-xu* (庚戌), l'année *ren-xu* (壬戌), c'est-à-dire la quinzième année de l'ère Hongzhi (1502) – ce serait bien la date à laquelle Wang Xianchen aurait été dénoncé et détenu.

---

589 Clunas, Craig, *op. cit. supra* note 39, p. 23-24.

590 Cf. *infra* p. 214-215 ; voir aussi : ZHANG Tingyu (張廷玉), éd., *op. cit.*, p. 504 (Vol. CLXXX).

591 WEN Zhengming (文徵明), *op. cit.*, p. 439.

592 *Ibid.*, p. 3-4, 439.

593 Cf. *ibid.*, p. 1642.

594 Pour ce système, cf. *supra* note 405.

595 Cf. *supra* p. 206-207.

Il existe deux preuves qui peuvent soutenir cette supposition. La première est de l'ordre d'édition du *Recueil des Grands champs*. Ce recueil original, dont l'ordre a été gardé en tant que Vols. I-XXXV dans le nouveau *Recueil* compilé par Zhou Daozhen, trie les écrits de Wen Zhengming selon leurs genres littéraires et, dans chaque genre, en trie les pièces selon leurs dates, pourtant sans datation précise sauf pour les Vols. I-XV des « poèmes ». *Adieux à Monsieur Wang* est inséré dans le Vol. XVI en première partie du genre « xu » (敘, préface d'ouvrage ou propos dédiés à quelqu'un), dans la suite d'*Adieux à Monsieur Zhou qui va retourner à Jishui* (《送周君還吉水敘》), dit « *Adieux à Monsieur Zhou* » ci-après<sup>596</sup> et de la *Préface de « Recueil des poèmes touchants » de Monsieur le Commissaire judiciaire divisionnaire Yi* (《僉憲伊先生感事詩敘》), dit *Préface des poèmes de Monsieur Yi* ci-après<sup>597</sup>. Même sans date explicite, d'après leurs contenus, *Adieux à Monsieur Zhou* doit être daté de l'année *geng-shen* de l'ère Hongzhi (1500)<sup>598</sup> alors que la *Préface des poèmes de Monsieur Yi* ne peut pas être datée avant l'année *xin-you* de l'ère Hongzhi (1501)<sup>599</sup>. Suivant ces deux pièces, *Adieux à Monsieur Wang* n'a pas pu être écrit avant 1501. Cela s'accorde bien avec ce que nous avons compris en fonction de la date où fut décernée la dignité honorifique au père de Wang Xianchen.

La seconde, dans le Vol. XIV du *Recueil des Grands champs* (comme du *Recueil de Wen Zhengming*), il y a deux poèmes successivement dédiés à Wang Xianchen par Wen Zhengming,

---

596 Cf. WEN Zhengming (文徵明), *op. cit.*, p. 435-436.

597 Cf. *ibid.*, p. 436-438.

598 *Adieux à Monsieur Zhou* présente que, « l'année *ji-wei* de l'ère Hongzhi 弘治己未 » (1499), fut déclarée par un décret impérial la décision de construire à Suzhou un temple dédié à deux fonctionnaires défunts qui avaient administré Suzhou, Zhou Chen (周忱, 1381-1453, dit de façon respectueuse « 周文襄公 Zhou Wenxiang Gong » dans l'article) et Xia Yuanji (夏原吉, 1366-1430, dit de façon respectueuse « 夏忠靖公 Xia Zhongjing Gong » dans l'article) ; « l'année suivante » (« 明年 », c.-à-d. 1500), le temple fut achevé, où manquait la statue de Zhou Chen parce qu'avec le temps, les natifs de Suzhou avaient perdu la mémoire de son aspect ; on demanda donc à Zhou Tingqi (周廷器), petit-fils de Zhou Chen qui habitait à Jishui dans la Province du Jiangxi, d'apporter à Suzhou un portrait de son grand-père afin de faciliter le modelage de la statue ; après quoi, lors de son départ pour Jishui, on a désigné Wen Zhengming pour lui dédier des propos – voilà bien *Adieux à Monsieur Zhou*. Selon le ton de l'article, cet article fut bien fait « l'année suivant l'année *ji-wei* de l'ère Hongzhi », c.-à-d. l'année *geng-shen* de l'ère Hongzhi (1500). – Cf. *ibid.*, p. 435-436.

599 *Préface des poèmes de Monsieur Yi* présente que Yi Cheng (伊乘), auteur de *Recueil des poèmes touchants*, (qui, d'après les *Annales du District de Shangyuan, édition de l'ère Daoguang*, était alors commissaire judiciaire divisionnaire de la Province du Sichuan (四川按察僉事), appelé par Wen Zhengming de façon respectueuse « *qianxian* 僉憲 » dans la *Préface* et « *Shu nie* 蜀臬 » dans le texte), s'est rendu à Pékin à la fin de l'ère Chenghua (成化, 1465-1487) pour se présenter à la fête d'anniversaire de l'empereur Ming Xian Zong (明憲宗, 1447-1487, règne 1464-1487), qui est mort juste cette même année ; et puis, Yi Cheng est retourné à Suzhou pour vivre dans la retraite quatorze ans avant que cette *Préface* n'eût été faite. Donc, la *Préface des poèmes de Monsieur Yi* devait être datée au plus tôt de 1501, quatorze ans après la mort de Ming Xian Zong. – Cf. *ibid.*, p. 436-438 ; CHEN Shi (陳棻), WU Guangyu (伍光瑜), WANG Du (汪度), éd., *Daoguang Shangyuan xian zhi* (《道光上元縣志》, *Annales du District de Shangyuan, édition de l'ère Daoguang*) ; in *Zhongguo difangzhi jicheng, Jiangsu fu xian zhi ji 3* (《中國地方志集成 江蘇府縣志輯3》, *Collection des annales des contrées de Chine, Série des annales des préfectures et des districts du Jiangsu, tome 3*), Nanjing (Nankin), photocopié par Jiangsu guji chubanshe (Éditions de livres anciens du Jiangsu), 1991, (édition originale : Nankin, 1824), p. 270.

*Dédicace inscrite sur l'éventail de Censeur impérial Wang Jingzhi* (《書王侍御敬止扇》)<sup>600</sup> et *Encore : Dédicace inscrite sur la peinture « Cheval » de Zhongmu, collectionnée par Jingzhi* (《又題敬止所藏仲穆馬圖》)<sup>601</sup>. Ces deux poèmes sont datés de l'année *gui-hai* de l'ère Hongzhi (1503) et, surtout d'après le contenu du premier poème, il est évident qu'ils ont été faits en même temps quand Wang Xianchen passait à Suzhou et partait pour accéder à la fonction de vice-magistrat du District de Shanghang :

« *Dédicace inscrite sur l'éventail de Censeur impérial Wang Jingzhi*  
 « Les fleuves et les lacs, l'esquif les passant ...  
 « Quelle vice-magistrature !<sup>602</sup> ne dites pas qu'elle mérite vos talents.  
 « Sans jamais cesser de songer à Sa Majesté et à vos parents,  
 « Vous venez donc au Sud, ne voyant que des nuages flottants<sup>603</sup>. »

600 WEN Zhengming (文徵明), *op. cit.*, p. 392.

601 *Ibid.* Zhongmu (仲穆), soit Zhao Yong (趙雍, 1289- vers 1360), dont le *zi* (deuxième prénom) est Zhongmu, peintre à l'époque de la dynastie Yuan des Mongols. – Cf. Comité de rédaction de *Zhongguo meishu cidian* (中國美術辭典編輯委員會), *Zhongguo meishu cidian* (《中國美術詞典》, *Dictionary of Chinese Fine Arts*), Shanghai, Shanghai cishu chubanshe (Éditions des dictionnaires de Shanghai), 1987, p. 61.

602 Wen Zhengming employait ici la locution « 丞哉 » (« Quelle vice-magistrature ! ») en se référant à *Lantian xiancheng ting bi ji* (《藍田縣丞廳壁記》, *Inscription sur le mur de la salle du vice-magistrat du District de Lantian*) de Han Yu (韓愈, 768-824), grand maître de prose à l'époque de la dynastie Tang (618-907). Dédicé à Cui Lizhi (崔立之), vice-magistrat du District de Lantian, dont Han Yu considérait les talents mal employés, cette inscription contient un passage où Han Yu adopte le ton du de Cui Lizhi : « Quelle vice-magistrature ! Quelle vice-magistrature ! Je la mérite trop mais elle ne me mérite pas du tout ! » (« 丞哉, 丞哉 ! 余不負丞, 而丞負余. ») – Cf. HAN Yu (韓愈), *HanChangli wenji jiaozhu* (《韓昌黎文集校注》, *Recueil des proses de Han Changli, confronté et annoté*), confronté et annoté par MA Qichang (馬其昶), rangé et ponctué par MA Maoyuan (馬茂元), Shanghai, Shanghai guji chubanshe (Éditions de livres anciens de Shanghai), 1986, p. 90.

603 Dans la tradition littéraire chinoise, la locution « 浮雲 nuages flottants » porte divers sens symboliques selon le contexte : 1. quelque chose d'indifférent, voulant spécialement dire les richesses et les dignités, en référence au chapitre *Shu'er* de *Lunyu* (《論語·述而》, *Les entretiens de Confucius*, le VII.16) : « Les richesses et les dignités obtenues injustement me paraissent comme des nuages flottants. » (« 不義而富且貴, 於我如浮雲. ») ; 2.a. les hommes vils qui empêchent la communication entre l'empereur et les hommes sages, formant l'entourage de l'empereur lesquels sont jugés méprisables par les hommes de bien, en référence à *Bianhuo pian* de *Xinyu* (《新語·辨惑篇》, *Nouveaux propos*, Chapitre cinquième) attribué à Lu Gu (陸賈, env. 240 - env. 170 av. J.-C.) : « Les vassaux vils empêchent les hommes sages, comme si les nuages flottants cachent le soleil et la lune. » (« 故邪臣之蔽賢, 猶浮雲之蔽日月也. ») ; 2.b. quelques facteurs qui empêchent un voyageur de retourner, en référence à *Gushi shijiu shou zhi yi* (《古詩十九首之一》, *Dix-neuf poèmes anciens, le premier*) : « Les nuages flottants cachent le soleil, et le voyageur erre sans penser à retourner. » (« 浮雲蔽白日, 遊子不顧返. ») ; 3. qui est issu du sens 2.b mais y ajoutant un nouveau sens : nostalgie d'un voyageur, en référence à *Song youren* (《送友人》, *Adieux à un ami*) de Li Bai (李白, 701-762) : « Les nuages flottants portent la nostalgie du voyageur, tandis que le soleil couchant éclaire l'attachement de l'ancien ami. » (« 浮雲遊子意, 落日故人情. ») et au second poème de *Meng Libai ershou* (《夢李白二首》, *Deux poèmes : J'ai rêvé Li Bai*) de Du Fu (杜甫, 712-770) : « Les nuages flottants passent toujours, et le voyageur erre depuis longtemps. » (« 浮雲終日行, 遊子久不至. ») D'après le contexte de ce poème de Wen Zhengming, « nuages flottants » doit être employé au troisième sens symbolique. – Cf. LIU Baonan (劉寶楠), commentateur, *op. cit.*, p. 267 ; WANG Liqi (王利器), annotateur, *Xinyu jiaozhu* (《新語校注》, *Nouveaux propos, confronté et annoté*), Beijing (Pékin), Chung Hwa Book Company, 1986. p. 84 ; XIAO Tong (蕭統), comp., *op. cit.*, p. 401 ; LI Bai (李白), *op. cit.*, p. 837 ; DU Fu (杜甫), *Siku Tang ren wenji congkan : Du shi xiangzhu* (《四庫唐人文集叢刊 : 杜詩詳注》, *Collection des recueils*

書王侍御敬止扇

江湖去去扁舟遠，莫道丞哉不負君。戀闕懷親無限意，南來空得見浮雲。<sup>604</sup>

Employé dans la locution « 丞哉 » (« Quelle vice-magistrature ! »), évidemment, le mot « 丞 *cheng* » (*assister, seconder*, employé ici comme nom signifiant la position d'un adjoint ou d'un chef d'un certain service à un rang très bas dans la hiérarchie administrative impériale) désigne ici la vice-magistrature d'un district, bien qu'il existât alors d'autres postes titrés « 丞 *cheng* »<sup>605</sup>. Comme Wang Xianchen n'a été vice-magistrat de district que cette fois-là<sup>606</sup>, ces deux poèmes doivent partager une même datation avec *Adieux à Monsieur Wang*, fait au moment où Wang Xianchen passe à Suzhou pour accéder à la fonction de vice-magistrat du District de Shanghang. En conséquence, cette rencontre entre lui et Wen Zhengming devait se passer durant « l'année *gui-hai* de l'ère Hongzhi » (1503), juste l'année suivant « l'année *ren-xu* de l'ère Hongzhi » (1502), date supposée correcte ci-dessus, où Wang Xianchen a été dénoncé et détenu, et a subi le châtement de coups de bâton. Puisque « *ren-xu* » possède la forme proche de celle de « *geng-xu* », et puisque, chronologiquement, toutes les autres preuves favorisent cette datation, celle-ci est raisonnable et soutenable. Donc, en résumé, Wang Xianchen devait subir une série de malheurs en 1502 (au lieu de 1490 supposé par Craig Clunas ou de 1500 supposé par Zhou Daozhen) à cause d'une dénonciation du Dépôt de l'Est ; et l'année suivante (1503), relégué comme vice-magistrat du District de Shanghang, il est passé à Suzhou et a reçu un accueil chaleureux préparé par les lettrés locaux, dont notamment Wen Zhengming.

Aucune mention n'a été enregistrée à propos de l'exercice de ses fonctions de vice-magistrat du District de Shanghang. La dix-septième année de l'ère Hongzhi (1504), Wang Xianchen subit à nouveau un malheur. Encore le Dépôt de l'Est le dénonça rétroactivement, pour avoir, dans l'exercice de ses fonctions de censeur impérial au Liaodong, porté contre Zhang Tianxiang (張天祥), commissaire assistant de la Commission militaire du Liaodong, une accusation injuste qui finalement causa la mort de ce commissaire assistant en prison, bien que Wang Xianchen lui-même avait été révoqué et emprisonné dès qu'il avait accusé le commissaire assistant et, donc, qu'il n'avait pas participé aux interrogatoires. Voilà bien la « cause de Zhang Tianxiang », présentée en détail par la *Biographie de Wang Xianchen de Ming shi*<sup>607</sup> et qualifiée d'« imbroglio complexe » par Craig Clunas<sup>608</sup>. D'après le point de vue de *Ming shi*, l'accusation portée par Wang Xianchen était en effet juste ; ce qui était injuste, c'était bien celle qui avait été fabriquée par le Dépôt de l'Est contre Wang Xianchen ainsi que les autres fonctionnaires, tels que Wu Yiguan et Yu Lian, qui avaient fait subir des

---

*des lettrés de l'époque Tang dans La Bibliothèque complète aux quatre divisions : Recueil de Du Fu, minutieusement annoté et commenté*, annoté par QIU Zhao'ao (仇兆鰲), Shanghai, photocopié par Shanghai guji chubanshe (Éditions de livres anciens de Shanghai), 1992, (édition originale : Pékin, Siku quanshu guan 四庫全書館, 1773-1787), p. 224.

604 WEN Zhengming (文徵明), *op. cit.*, p. 392.

605 Pour la référence de la locution, cf. *supra* note 602. Il existait d'autres postes titrés « 丞 *cheng* » ; exemple : 驛丞 *yicheng*, chef de relais, fonction que Wang Xianchen aurait remplie. – Cf. ZHANG Tingyu (張廷玉), éd., *op. cit.*, p. 504 (Vol. CLXXX).

606 Cf. *ibid.*, p. 504 (Vol. CLXXX).

607 Cf. *ibid.*

608 Cf. Clunas, Craig, *op. cit. supra* note 39, p. 24.

interrogatoires à Zhang Tianxiang.<sup>609</sup> Cependant, sous l'influence du Dépôt de l'Est, l'Empereur Ming Xiao Zong était devenu furieux quand les Grands secrétaires Liu Jian (劉健, 1433-1526) et Xie Qian (謝遷, 1449-1531)<sup>610</sup> essayèrent à plusieurs reprises de le persuader de ne pas croire le rapport secret du Dépôt de l'Est et de respecter le système judiciaire normal qui se composait de fonctionnaires-lettrés intègres.<sup>611</sup> À la fin, les Grands secrétaires reculèrent, et l'empereur, montant en haut de la Porte Méridionale de la Cité Interdite, interrogea en personne Wu Yiguan escorté à Pékin et le condamna à mort.<sup>612</sup> Toutefois, le Ministre de la Justice (刑部尚書) Min Gui (閔珪, vers 1430-1511)<sup>613</sup> et le président de l'aile gauche de la Cour des Censeurs (左都御史) Dai Shan (戴珊, ?- ?)<sup>614</sup> le défendirent de toutes leurs forces, jusqu'au moment où l'empereur fit des concessions : Wu Yiguan ainsi que Yu Lian furent relégués dans la Province du Yunnan (région frontalière en Chine du Sud-ouest) ; ainsi Wang Xianchen, qui, ayant aussi arrêté, fut relégué encore une fois – cette fois dans le District de Yazhou (峽州) sur l'île de Hainan (actuellement la Province du Hainan), se situant à l'extrême-sud de l'Empire Ming et relevant alors de la Province du Guangdong (fig. 288), là, il devait servir de *yicheng* (驛丞, *chef de relais*) du Relais Duxuyi (都許驛)<sup>615</sup> ; dit « *wei ru liu* » (未入流, *sans accéder aux rangs*), le poste du chef de relais était si peu important qu'il n'était pas compté dans le système des neuf rangs de la hiérarchie administrative impériale<sup>616</sup>.

#### 4. Vers une vie érémitique

Nous ne savons rien sur sa vie sur l'île éloignée. En 1505, l'Empereur Ming Xiao Zong

609 Cf. ZHANG Tingyu (張廷玉), éd., *op. cit.*, p. 504 (Vol. CLXXX).

610 Les Grands secrétaires (大學士 *daxueshi*), dits aussi les *Assistants* (輔臣 *fuchen*), n'étant que du rang 5a (mais souvent portant les titres du rang 1 à partir du milieu de l'époque Ming) et se chargeant du *neige* (內閣, *Pavillon privé*, Secrétariat privé de l'empereur), jouaient peu à peu les rôles de Grands conseillers (丞相) des dynasties précédentes, mais possédaient moins de pouvoir et moins d'indépendance par rapport à des Grands conseillers, qui remplissaient le rôle de chef du système administratif. – Cf. TAN Tianxing (譚天星), *Ming dai neige zhengzhi* (《明代內閣政治》, *Le système du Pavillon privé de la dynastie Ming*), Pékin, Zhongguo shehui kexue chubanshe (Éditions des sciences sociales de Chine), 1996. Liu Jian (劉健, 1433-1526), Grand secrétaire dans les années 1491-1506, et Premier grand secrétaire (首輔) de 1498 à 1506 ; Xie Qian (謝遷, 1449-1531), Grand secrétaire dans les années 1495-1506. – Cf. ZHANG Tingyu (張廷玉), éd., *op. cit.*, p. 505-507 (Vol. CLXXXI).

611 Cf. *ibid.*, p. 504 (Vol. CLXXX).

612 Cf. *ibid.*

613 Min Gui (閔珪, vers 1430-1511) – cf. *ibid.*, p. 512 (Vol. CLXXXIII).

614 Dai Shan (戴珊, ?- ?) – cf. *ibid.* Le « président de l'aile gauche de la Cour des Censeurs » (左都御史), du rang 2a, était un des deux présidents de la Cour des Censeurs (都察院), dont l'autre s'appelait « président de l'aile droite de la Cour des Censeurs » (右都御史). – Cf. *ibid.*, p. 193 (Vol. LXXIII).

615 Cf. *ibid.*, p. 504 (Vol. CLXXX). Pourtant, *Ming shi* ne précise pas le lieu où Wang Xianchen servait de chef de relais. Il faut consulter l'*Avant-propos* de *Zhuozhengyuan fu* (《拙政園賦》, *Prose rimée du Zhuozhengyuan*) de Wang Chong : « il [Wang Xianchen] fut relégué à Shanghang servant de vice-magistrat du district ; et encore, au Relais Duxuyi de Yazhou en tant que chef du relais ; [...] » (« 謫上杭丞, 再丞峽之都許驛, [……] ») – Cf. WANG Chong (王寵), *op. cit.*, p. 383.

616 Cf. ZHANG Tingyu (張廷玉), éd., *op. cit.*, p. 203 (Vol. LXXV).



décéda. L'année suivante, c'est-à-dire la première année de l'ère Zhengde sous le règne de Ming Wu Zong, sa vie de chef de relais se termina : il fut promu magistrat du District de Yongjia (永嘉縣), chef-lieu de la Préfecture de Wenzhou (溫州府, relevant de la Province du Zhejiang) (fig. 288)<sup>617</sup>, en retournant au rang 7a<sup>618</sup>. Évidemment, ce grand bond n'était pas le fait d'une promotion de routine ; il semble que le groupe des fonctionnaires-lettrés voulait rectifier silencieusement le jugement sur la cause de Zhang Tianxiang énoncé par l'empereur défunt, en profitant du moment où le nouvel empereur venait de monter sur le trône.

Peut-être a-t-il joui à Yongjia de la période la plus agréable de sa vie politique. Se trouvant assez proche de Suzhou, il a repris contact avec Wen Zhengming, dont le père, Wen Lin, avait été le préfet du Wenzhou à partir de 1498 et y est décédé l'année suivante. Ayant visité Wenzhou pour préparer les funérailles de son père, Wen Zhengming connaissait bien les conditions et les mœurs locales. Dans le Vol. IX du *Recueil de Wen Zhengming* (comme du *Recueil des Grands champs*), il y a un poème daté de l'année *wu-chen* de l'ère Zhengde (1508) qui témoigne de la communication entre lui et le magistrat de district ainsi que de l'état d'esprit de celui-ci :

« *À expédier à Wang Yongjia* <sup>619</sup>  
 « J'ai été à Dong'ou<sup>620</sup> avec mes livres et, maintenant,  
 « Vous me rappelez cette contrée que j'ai visitée auparavant :  
 « Le couchant se serrait contre les buttes face à la muraille s'embrasant ;  
 « L'azur du ciel se mirait dans l'eau limpide parsemée d'îlots verdoyants.  
 « Je sais depuis lors que c'est un endroit réputé qui plaît aux gens,  
 « Et, récemment, on dit que votre probité le rend abondant.  
 « Mais montez au Pavillon de Monsieur Xie<sup>621</sup> si vous avez du temps,

617 Cf. *ibid.*, p. 504 (Vol. CLXXX).

618 Cf. *ibid.*, p. 203 (Vol. LXXV).

619 « Wang Yongjia », avec le nom de lieu que Wang Xianchen administrait, c'est une sorte d'appellation respectueuse. *Recueil de Wen Zhengming* donne une autre version de ce poème, provenant de *Shanbu wang shulu* (《珊瑚網書錄》, *Enregistrement des œuvres calligraphiques du Filet de corail*, compilé par Wang Keyu 汪珂玉 et publié en 1643) ; il existe entre les deux textes un peu de différences, dont l'une est sur le titre du poème : la version de *Filet de corail* est titrée *Zeng Huaiyu Xiansheng* (《贈槐雨先生》, *À dédier à Monsieur Pluie de sophora*), avec l'auto-appellation de Wang Xianchen, « Huaiyu Xiansheng » (*Monsieur Pluie de sophora*). – Cf. WEN Zhengming (文徵明), *op. cit.*, p. 195.

620 Dong'ou (東甌), appellation de Wenzhou avec ses environs. – Cf. Comité de rédaction de *Ci hai*, *op. cit.*, p. 56.

621 Le Pavillon de Monsieur Xie (謝公樓 *Xie Gong lou*), c.-à-d. la tour de guet sur la Porte Nord de la ville de Yongjia, établie par Xie Lingyun (謝靈運, 385-433, noble de la dynastie Jin de l'Est et grand poète qui inaugura le courant poétique dit *shanshui*, « montagnes et eaux ») dans l'exercice de ses fonctions de préfet de Yongjia ; le préfet Xie aimait souvent s'y reposer ; et malgré des reconstructions que la tour de guet a postérieurement connues, on l'appelle toujours « Xie Gong lou » (Pavillon de Monsieur Xie) à la mémoire de Xie Lingyun. – Cf. ZHANG Baolin (張寶琳), dir., WANG Fen (王棻) et SUN Yirang (孫詒讓), etc., éd., *[Guangxu] Yongjia Xian zhi (juan yi zhi juan ershiqi)* (《[光緒]永嘉縣志(卷一至卷二十七)》, *[L'ère Guangxu] Annales du District de Yongjia, vols. I-XXVII*), photocopié par Shanghai guji chubanshe (Éditions de livres anciens de Shanghai), édition originale : Yongjia, 1882, in Comité de compilation de *Xu xiu siku quanshu* (《續修四庫全書》), comp., *Xu xiu siku quanshu qilingba, shi bu, dili lei* (《續修四庫全書七〇八·史部·地理類》, *Suite de la Bibliothèque complète aux quatre divisions, livre 708 : Division d'« histoire » – Genre de la géographie*), Shanghai, Shanghai guji chubanshe (Éditions de livres

« Promenez vos regards vers le nord-ouest, où seraient des nuages flottants. »

寄王永嘉

曾攜書策到東甌，此際因君憶舊遊。落日亂山斜帶郭，碧天新水淨涵洲。從知地勝人偏樂，近說官清歲有秋。西北浮雲應在念，乘閒一上謝公樓。<sup>622</sup>

Nous pouvons imaginer à travers ce poème la vie agréable de Wang Xianchen à Yongjia, laquelle – très probablement – serait bien décrite dans ses lettres à Wen Zhengming. Ce qui est remarquable, ce sont les deux derniers vers, à travers lesquels Wen Zhengming conseillait à Wang Xianchen de monter à la Porte Nord de la ville et lui rappelaient les « nuages flottants » au « nord-ouest », c'est-à-dire, la nostalgie à propos de ses parents à Pékin, ou de Suzhou, la ville natale de sa famille. Car, généralement, c'est trop brusque de rappeler à un ami ses propres affaires familiales s'il ne le demandait pas, très probablement, le conseil de Wen Zhengming aurait été l'écho de celui de Wang Xianchen, qui aurait exprimé à Wen Zhengming le souhait de se réunir avec ses parents ou, voire même, de retourner avec toute sa famille à Suzhou.

Nous pouvons en trouver la preuve dans une petite histoire enregistrée par Lu Can (陸粲, 1494-1551). Dans *Geng Ji bian* (《庚己編》, *Notes de l'année geng à l'année ji*), son spicilège édité entre 1510 et 1519, il y a un chapitre comprenant six anecdotes au sujet des prophéties du temple le Lac des Neuf carpes (九鯉湖)<sup>623</sup>, dont l'une concerne Wang Xianchen. D'après Lu Can, Wang Xianchen songeait souvent à Suzhou, la ville natale de sa famille, et il avait fait deux vœux : l'un était de marier sa fille à Suzhou, l'autre d'y avoir une résidence et de s'y

---

anciens de Shanghai), 1995, p. 481.

622 WEN Zhengming (文徵明), *op. cit.*, p. 195.

623 Le Lac des Neuf carpes (九鯉湖, *Jiulihu*), se situant dans le District de Xianyou (仙游縣, relevant de la Préfecture de Xinghua, Fujian) (fig. 288), site du taoïsme religieux et renommé depuis la dynastie Tang (618-907) pour la légende taoïste des Neuf frères He : les Neuf frères He vinrent à la période de l'ère Yuanshou (元狩, 122-117 av. J.-C.) de la dynastie Han à Linru (臨汝, dans la Province du Jiangxi actuelle) et ont préparé les pilules d'immortalité à côté du lac montagnard ; et quand les pilules ont été prêtes, les Neuf frères montèrent les neuf carpes et, s'étant élevés en l'air, ils devinrent immortels et disparurent ; leur père, un préfet, qui les cherchait, enfin arrivé au lac, ne vit que le lac et la roche escarpée, et s'engagea à vivre en ermite. – Cf. LI Junfu (李俊甫), comp., *Puyang bishi* (《莆陽比事》, *Recueil des anecdotes de Puyang*), photocopié par Shanghai guji chubanshe (Éditions de livres anciens de Shanghai), édition originale : copie manuscrite d'une édition de l'année *yi-si* de l'ère Wanli (1605), faite à la période de l'ère Jiaqing (1796-1820), in Comité de compilation de *Xu xiu siku quanshu* (《續修四庫全書》), comp., *Xu xiu siku quanshu qisanshi, shi bu, dili lei* (《續修四庫全書七三四·史部·地理類》, *Suite de la Bibliothèque complète aux quatre divisions, livre 734 : Division d'« histoire » – Genre de la géographie*), Shanghai, Shanghai guji chubanshe (Éditions de livres anciens de Shanghai), 1995, p. 250 ; ZHAO Yumi (趙與泌), HUANG Yansun (黃巖孫), *[Baoyou] Xianxi Zhi* (《[寶祐]仙溪志》, *[L'ère Baoyou] Annales de Xianxi*), photocopié par Shanghai guji chubanshe (Éditions de livres anciens de Shanghai), édition originale : copie manuscrite de l'époque Qing (1644-1911), réserve de la Bibliothèque de l'Université de Pékin, in Comité de compilation de *Xu xiu siku quanshu* (《續修四庫全書》), comp., *Xu xiu siku quanshu liuliuling, shi bu, dili lei* (《續修四庫全書六六〇·史部·地理類》, *Suite de la Bibliothèque complète aux quatre divisions, livre 660 : Division d'« histoire » – Genre de la géographie*), Shanghai, Shanghai guji chubanshe (Éditions de livres anciens de Shanghai), 1995, p. 595. Depuis l'époque Song du Sud (1127-1279) et notamment à l'époque Ming, le Lac des Neuf carpes a connu une célébrité pour ses prophéties efficaces s'exprimant au travers de devinettes ou d'illusions dans des rêves de superstitieux. – Cf. LU Can (陸粲), *op. cit.*, p. 71-72.

installer ; dans l'exercice de ses fonctions de magistrat du District de Yongjia, il a donc envoyé un représentant au temple du Lac des Neuf carpes afin d'obtenir quelques signes au sujet de ses vœux ; la réponse au premier vœu était une devinette composée de deux vers, qui révélait que sa fille serait mariée à une famille dont le chef était un *jinsbi*, juste comme Wang Xianchen lui-même, et la réponse au second vœu était un rêve où se présentait une résidence avec un tableau magique taoïste et deux sceaux sur sa porte ; et puis, sa fille a été mariée à un fils de Zhu Xizhou (朱希周), ce dernier, habitant du District de Wu de la Préfecture de Suzhou, avait été le *zhuangyuan* (狀元, lauréat des *jinsbi*) en 1496<sup>624</sup> ; quant au second signe, Wang Xianchen a réussi à acheter dans l'est de la ville de Suzhou une résidence et à annexer un monastère taoïste avec un tableau magique taoïste et deux sceaux du Maître céleste<sup>625</sup> sur sa porte, tel que ce qui s'était présenté dans le rêve ; il s'y est donc installé.<sup>626</sup>

Natif de Suzhou et moins âgé que Wang Xianchen de vingt ans, Lu Can lui-même ne connaissait pas le Censeur impérial, car il a par erreur écrit son *ming* (premier prénom), en « 憲臣 *xianchen* » au lieu de « 獻臣 *xianchen* », la forme correcte. Bien que le spicilège fût écrit entre 1510 et 1519, presque en même temps que l'établissement du Zhuozhengyuan, Lu Can devait avoir appris cette anecdote indirectement, qui, très probablement, avait été racontée ou divulguée par Wang Xianchen lui-même et, puis, se diffusait dans la ville – si elle n'était pas une rumeur fabriquée par les autres ... Du moins, tout en l'enregistrant, Lu Can la croyait profondément – en fait, c'était juste pour montrer l'efficacité des prophéties du temple du Lac des Neuf carpes qu'il a enregistré les six anecdotes contemporaines à ce sujet, dont celle de Wang Xianchen.

En fait, cette anecdote était bien racontée ou divulguée par Wang Xianchen lui-même, car Wen Zhengming, dans le commentaire du poème *Mengyin Lou* (《夢隱樓》, *Maison à étage du Rêve indiquant une vie érémitique*), un des trente et un poèmes de l'*Album-A*, l'a aussi enregistrée, dans une autre version, en remarquant le rapport entre la superstition concernant ce rêve et le motif de la création du Zhuozhengyuan :

« Le monsieur [Wang Xianchen] a prié les dieux du Lac des Neuf Carpes de lui octroyer un signe, qui a apparu donc dans son rêve et que l'on pouvait décoder en caractère « 隱 *yin* » [qui veut dire *se cacher, se dissimuler, s'abriter, discret, ou vivre en ermite*]. Et quand il a obtenu ce terrain, où étaient situées l'ancienne résidence de Dai Yong et celle

624 Cf. ZHANG Tingyu (張廷玉), éd., *op. cit.*, p. 535 (Vol. CXCI).

625 « Maître céleste » (天師 *tianshi*), titre porté par les patriarches de l'école *Zhengyi dao* (正一道, *Unité orthodoxe*), lesquels se prétendent descendants de Zhang Daoling (張道陵, 34-156), fondateur de l'*École des cinq boisseaux de riz* (五斗米道 *wu dou mi dao*) lequel utilisa ce titre le premier ; l'école *Zhengyi dao* est l'une des deux écoles taoïstes (religieuses) autorisées par la cour impériale à partir de la dynastie Yuan, l'autre étant *Quanzhen dao* (全真道, *Parfaite Complétude*). – Cf. REN Jiyu (任繼愈), dir. *Zongjiao da cidian* (《宗教大辭典》, *Grand dictionnaire des religions*), Shanghai, Shanghai cishu chubanshe (Éditions des dictionnaires de Shanghai), 1998, p. 806, 1052 ; QING Xitai (卿希泰), dir., *Zhongguo daojiao shi (xiuding ben) disan juan* (《中國道教史 (修訂本) 第三卷》, *Histoire du taoïsme religieux de la Chine, édition revue et corrigée, livre 3*), Chengdu, Sichuan renmin chubanshe (Éditions populaires du Sichuan), 1996, p. 360-363 ; Maspero, Henry, *Le Taoïsme et les religions chinoises*, Paris, Gallimard, 1971, p. 432-435.

626 LU Can (陸粲), *op. cit.*, p. 72.

de Lu Luwang<sup>627</sup>, il a donc construit cette maison à étage à la mémoire de ce signe. »

君嘗乞靈於九鯉湖，夢隱隱字。及得此地，爲戴顓、陸魯望故宅，因築樓以識。(Fig. 10)<sup>628</sup>

Comme c'était bien à la demande de Wang Xianchen que Wen Zhengming fit l'*Album-A* en 1531 et en 1533, il était impossible que Wen Zhengming y citât une telle rumeur. En conséquence, l'histoire de la prière aux dieux du Lac des Neuf Carpes ne pouvait être déclarée que par Wang Xianchen lui-même. Pourtant, la version de cette anecdote dans l'*Album-A* était beaucoup plus ambiguë que celle donnée dans le *Geng Ji bian*, et le contenu de la première, d'où nous ne voyons rien sur le monastère taoïste, n'était pas semblable à celui de la dernière, d'où nous ne ressentons pas l'impression d'un signe « que l'on pouvait décoder en caractère « 隱 yin » ». Peut-être l'anecdote s'était-elle déformée jusqu'aux oreilles de Lu Can après les transmissions de bouche à oreille, mais aussi peut-être que, environ vingt ans après l'établissement de sa résidence à Suzhou, Wang Xianchen (ou avec Wen Zhengming) voulait bien une telle ambiguïté et, donc, il a recomposé son histoire afin de colorer son jardin d'un distingué goût d'ermite au lieu de superstitions vulgaires – et, bien entendu, aussi peut-être un mélange de ces deux possibilités ...

Quelle que soit la possibilité, nous pourrions affirmer le fait que, ayant successivement connu toutes sortes de malchances et, puis, menant une vie assez agréable à Yongjia, Wang Xianchen pensait retourner à Suzhou et s'y installer. Il aurait exprimé ce souhait à Wen Zhengming, et il a recouru aux superstitions des dieux du Lac des Neuf Carpes – personne ne peut, et sans doute ne pourra en préciser les détails...

Et il s'approchait de son but. D'après un poème qui lui est dédié par Xu Zhenqing<sup>629</sup>, *Censeur impérial Wang Jingzhi, qui fut premièrement relégué à Hainan et, puis, muté à Yongjia, maintenant*

---

627 Dai Yong (戴顓, 378-441), musicien lettré qui a vécu en ermite à Suzhou. – Cf. SHEN Yue (沈約), *op. cit.*, p. 2276-2277. Lu Luwang (陸魯望), c.-à-d. Lu Guimeng (陸龜蒙, ? – 881), poète lettré natif de Suzhou et y vivant en ermite. – Cf. OUYANG Xiu (歐陽修) et SONG Qi (宋祁), *Xin Tang shu* (《新唐書》, *Nouveau Livre de Tang*), confronté et ponctué par le bureau de rédaction de Chung Hwa Book Company, Beijing (Pékin), Chung Hwa Book Company, 1975, (édition originale : Photocopie de diverses éditions de l'époque Song assemblées 百衲本, etc.), p. 5612-5613. D'après les enregistrements historiques, tous les deux ont eu leurs résidences dans la ville du nord-est de Suzhou, dont les adresses étaient proches du Zhuozhengyuan : la résidence de Dai Yong se situait à l'adresse du Beichanjiangsi (北禪講寺) de l'époque Ming-Qing et celle de Lu Guimeng au Quartier Lindun (臨頓里). – Cf. LI Guangzuo (李光祚), dir., GU Yilu (顧詒祿), etc., éd., *Qianlong Chaangzhou Xian zhi* (《乾隆長洲縣志》, *Annales du District de Chaangzhou, édition de l'ère Qianlong*), in *Zhongguo difangzhi jicheng, Jiangsu fu xian zhi ji 11* (《中國地方志集成 江蘇府縣志輯13》, *Collection des annales des contrées de Chine, Série des annales des préfectures et des districts du Jiangsu, tome 13*), Nanjing (Nankin), photocopie par Jiangsu guji chubanshe (Éditions de livres anciens du Jiangsu), 1991, (édition originale : Suzhou, 1753), p. 181 ; FENG Guifen (馮桂芬), éd., *Tongzhi Suzhou fu zhi (er)* (《同治蘇州府志 (二)》, *Annales de la Préfecture de Suzhou, édition de l'ère Tongzhi, deuxième livre*) ; in *Zhongguo difangzhi jicheng, Jiangsu fu xian zhi ji 7* (《中國地方志集成 江蘇府縣志輯7》, *Collection des annales des contrées de Chine, Série des annales des préfectures et des districts du Jiangsu, tome 7*), Nanjing (Nankin), photocopie par Jiangsu guji chubanshe (Éditions de livres anciens du Jiangsu), 1991, (édition originale : Suzhou, 1883), p. 289.

628 Voir aussi : WEN Zhengming (文徵明), *op. cit.*, p. 1205.

629 Xu Zhenqing (徐禎卿, 1479-1511), lettré de Suzhou, renommé en tant que poète distingué de l'époque Ming et ami de Wen Zhengming, etc. – Cf. ZHANG Tingyu (張廷玉), éd., *op. cit.*, p. 801 (Vol. CCLXXXVI).

il accueille son père du Yan pour le soigner (《王敬止御史始竄海南繼移永嘉，今自燕中迎養》), il a réussi à faire quitter Pékin à son père qui l'a retrouvé à Yongjia dans l'exercice de ses fonctions de magistrat du district.<sup>630</sup>

Et il devait avoir réussi à installer son père à Suzhou avant 1510, l'année où ce dernier mourut, car l'*Inscription lapidaire pour Wang Jin* de Wen Zhengming a précisé que ce dernier mourut dans sa propre résidence à Suzhou<sup>631</sup>. Nous ne savons pas les détails de cette mutation. Pourtant, Wen Zhengming a révélé que Wang Xianchen était le vice-préfet (*tongpan* 通判, au rang 6a) de la Préfecture de Gaozhou (高州府, relevant de la Province du Guangdong) (fig. 288) lors de la mort de son père<sup>632</sup>. Cela signifie qu'entre 1506 et 1510, Wang Xianchen a été promu – selon la routine à l'époque Ming, cette promotion devait se passer en 1509, c'est-à-dire, à la fin de la période de trois ans d'exercice de ses fonctions de magistrat du District de Yongjia. Peut-être a-t-il profité de cette occasion : ayant été promu par la cour impériale, il aurait transféré la localisation de l'état civil de sa famille de Pékin à Suzhou<sup>633</sup> et obtenu une permission de vacances, pendant laquelle il pourrait se rendre à Suzhou, et y choisir l'adresse de sa résidence ... ainsi qu'y installer son père avant de partir pour la préfecture lointaine et d'y accéder à ses nouvelles fonctions.

Nous ne trouvons aucune information sur sa vie de vice-préfet à Gaozhou. Pour lui, en un sens, cette promotion n'était pas si satisfaisante. Bien qu'il en ait profité pour installer son père (peut-être), la promotion était plutôt un nouvel exil, car se situant à côté de la Province du Guangxi, la Préfecture de Gaozhou du Guangdong est presque aussi éloignée que l'île de

---

630 Cf. XU Zhenqing (徐禎卿), *Digong ji* (《迪功集》, *Recueil de l'Employé de bureau*), in *Wenyuange Siku quanshu 1268 ce* (《文淵閣〈四庫全書〉1268冊》, *La Bibliothèque complète aux quatre divisions, édition du Pavillon Wenyuange, tome 1268*), Taipei, photocopié par The Commercial Press (Taiwan), 1986, (édition originale : Pékin, Siku quanshu guan 四庫全書館, 1773-1787), p. 743.

631 Cf. WEN Zhengming (文徵明), *op. cit.*, p. 488.

632 L'*Inscription lapidaire pour Wang Jin* de Wen Zhengming a précisé que Wang Xianchen était le « vice-préfet de la Préfecture de Gaozhou » (« 高州府通判 ») lors des funérailles de son père en 1513. – Cf. *ibid.*, p. 488. D'après la coutume à l'époque Ming, Wang Xianchen devait avoir quitté toutes ses fonctions lorsqu'il avait appris la mort de son père et devait porter le deuil et garder le cercueil de son père (ou la tombe si le cercueil avait été enterré) pendant vingt-sept mois afin de pratiquer la morale dite *xiao* (孝, *piété filiale*) – et durant cette période, il ne pouvait être nommé à aucune fonction. – Cf. SHEN Shixing (申時行), etc., dir., ZHAO Yongxian (趙用賢), etc., éd., *Da Ming huidian yi* (《大明會典一》, *Encyclopédie des institutions de la Grande dynastie Ming – I*), photocopié par Shanghai guji chubanshe (Éditions de livres anciens de Shanghai), édition originale : Pékin, Palais impérial, 1587, in Comité de compilation de *Xu xiu siku quanshu* (《續修四庫全書》), comp., *Xu xiu siku quanshu qibajiu, shi bu, zhengshu lei* (《續修四庫全書七八九·史部·政書類》, *Suite de la Bibliothèque complète aux quatre divisions, livre 789 : Division d'« histoire » – Genre des encyclopédies d'institutions politiques*), Shanghai, Shanghai guji chubanshe (Éditions de livres anciens de Shanghai), 1995, p. 191-193. Donc, Wang Xianchen devait avoir déjà été promu vice-préfet de la Préfecture de Gaozhou avant la mort de son père en 1510.

633 À l'époque Ming, à cause du système fiscal et de l'interdiction aux fonctionnaires d'assumer les fonctions locales dans les provinces auxquelles appartenaient leurs états civils (« 避貫銓注 »), le changement de localisation d'état civil était assez difficile, tant pour les gens du peuple que pour les fonctionnaires. – GUAN Wenfa (關文發), YAN Guangwen (顏廣文), *Ming dai zhengzhi zhidu yanjiu* (《明代政治制度研究》, *Recherches sur les institutions de la dynastie Ming*), Beijing (Pékin), Zhongguo shehui kexue chubanshe (Éditions des sciences sociales de Chine), 1995, p. 215-219.

Hainan, où il avait été chef de relais (fig. 288). Mais c'était la vie, la « vie politique » d'un fonctionnaire. S'il restait là pour trois ans – sans rencontrer de troubles –, peut-être une nouvelle promotion régulière pouvait-elle améliorer son état. Il fallait de la patience ...

Mais la mort de son père en 1510 a fait cesser ses fonctions. S'appuyant sur la morale confucianiste dite *xiao* (孝, *piété filiale*) et d'après les institutions de la dynastie Ming, étant dans l'état dit *dingyou* (丁憂, *en deuil*), Wang Xianchen devait quitter son poste et, portant le deuil, garder le cercueil de son père à Suzhou pour une période de vingt-sept mois, pendant laquelle il lui était interdit de s'engager dans des divertissements, de faire des mariages dans sa famille ainsi que de tenir une fonction publique. Si Wang Xianchen s'était tenu à sa carrière officielle, après la période du deuil, il pouvait réintégrer une autre fonction équivalente à celle qu'il avait assumée avant le deuil ; toutefois, cela serait aussi un échec pour un homme qui s'adonnât à sa carrière officielle, car cette durée de vingt-sept mois serait tellement longue que, pendant ce temps, beaucoup de bons postes pourraient être attribués à d'autres fonctionnaires qui étaient en piste dans les milieux officiels, et lui-même, il ne pourrait qu'attendre chez lui comme un spectateur ...

Néanmoins, Wang Xianchen ne l'était plus. Ayant enterré le cercueil de son père et quitté le deuil, il déclara sa retraite. L'*Inscription lapidaire pour Wang Jin* de Wen Zhengming, écrite en 1513 lors de cet enterrement, en adoptant le ton du rapport adressé à l'Empereur Ming Wu Zong<sup>634</sup> par Wang Xianchen, représenta la déclaration de celui-ci :

« Désormais, je demeurerai chez moi afin de garder la tombe de mon père défunt, le sujet de votre Majesté, en portant mon regard sur le Lac du Trépied et le ciel lointain<sup>635</sup>. »

今茲歸守先臣墳墓，顧瞻鼎湖，薄天萬里。<sup>636</sup>

Selon les institutions de la dynastie Ming, un fonctionnaire devait réintégrer le système administratif impérial dès qu'il avait quitté le deuil ; aucun atermolement n'était permis et le traînard devait être condamné.<sup>637</sup> Que Wang Xianchen ait obtenu une nouvelle nomination ou

---

634 Cf. *supra* note 562.

635 « En portant mon regard sur le Lac du Trépied et le ciel lointain » (« 顧瞻鼎湖，薄天萬里 ») veut dire « en songeant à l'empereur défunt (c.-à-d. l'empereur Ming Xiao Zong) », en référence à une légende de l'époque Han de l'Ouest (206 av. J.-C. – 8 de l'ère chrétienne) au sujet de l'ascension de Huang Di (黃帝), citée par Sima Qian (司馬遷, 145 ou 135 – environ 87 av. J.-C.) dans son *Shi ji* (《史記》, *Livre d'histoire*) : l'empereur Huang Di (« l'empereur Jaune », personnage mythique) forge un trépied au bas du Mont Jingshan (荊山) ; quand le trépied est achevé, un dragon descend du ciel en accueillant Huang Di ; celui-ci et environ soixante-dix personnes, dont sa femme, ses concubines impériales et ses courtisans proches, chevauchent donc le dragon et s'élèvent dans les airs ; étant disparus au ciel, ils n'ont laissé sur la terre qu'un arc perdu par Huang Di et des moustaches du dragon arrachées par les passagers qui les avaient tenues ; les autres gens sur la terre étreignent donc l'arc et les moustaches du dragon, et pleurent avec un grand regret ; cet endroit s'appelle depuis lors le « 鼎湖 Ding Hu » (*Lac du trépied*), etc. – Cf. SIMA Qian (司馬遷), *Shi ji* (《史記》, *Livre d'histoire*), annoté par PEI Yin (裴駟), SIMA Zhen (司馬貞) et ZHANG Shoujie (張守節), confronté et ponctué par GU Jiegang (顧頡剛), etc., Beijing (Pékin), Chung Hwa Book Company, 1959, (édition originale : Nankin, Jinling shuju 金陵書局, à la période de l'ère Tongzhi, entre 1862 et 1875), p. 1394 (Vol. XXVIII). Postérieurement comme d'habitude, on se réfère à cette légende pour désigner la mort d'un empereur et emploie donc les locutions telles que « 鼎湖 » (« *Lac du Trépied* ») et « 遺弓 » (« *arc perdu* ») pour désigner l'empereur défunt.

636 WEN Zhengming (文徵明), *op. cit.*, p. 489.

637 Cf. SHEN Shixing (申時行), etc., dir., ZHAO Yongxian (趙用賢), etc., éd., *op. cit. supra* note 632, p. 191.

non, s'il voulait se mettre en retraite, il devait en rendre compte à l'empereur et obtenir sa permission. La déclaration citée ci-dessus représente bien sa demande de prendre sa retraite à l'empereur, même si le texte n'était peut-être pas fidèlement cité quand il fut intégré dans l'*Inscription lapidaire pour Wang Jin* de Wen Zhengming.

Voilà la fin de la carrière politique de Wang Xianchen. Vingt ans après qu'il fut devenu *jinsbi* à Pékin et ayant laissé en vain sa trace en Corée, dans les régions frontalières du nord, au Fujian, au Zhejiang et jusqu'à l'extrême-sud de l'empire, il décida de dire adieu à une telle carrière et de demeurer à Suzhou, où il avait réussi à trouver une résidence.

Le *Récit* écrit en 1533 par Wen Zhengming :

« Cela fait vingt ans que le monsieur [Wang Xianchen] a demeuré chez lui après avoir quitter les milieux officiels dès l'âge *qiangshi* [l'âge dit *robuste en charge*]<sup>638</sup>, afin de construire les maisons et de planter les arbres, d'arroser son clos et de vendre des légumes, étant libre sans souci et jouissant d'une vie oisive. »

君甫及強仕，即解官家處，所謂築室種樹、灌園鬻蔬，逍遙自得，享閒居之樂者，二十年於此矣。(Fig. 55)<sup>639</sup>

De 1513 à 1533, cela fait bien vingt ans – le texte du *Récit* prouve qu'exactement, Wang Xianchen prit sa retraite en 1513, ce qui correspond bien à ce qu'a indiqué l'*Inscription lapidaire pour Wang Jin*. Cependant, en effet, Wang Xianchen y a habité plus de vingt ans lors de la rédaction du *Récit*, car, d'après ce que j'ai exposé ci-dessus, déjà il y installa son père vers 1509 et s'y installa en 1510. Donc, l'an 1513 ne fut que le moment où il a officiellement pris sa retraite ; et pourtant, Wen Zhengming ne pouvait compter la « vie oisive » de Wang Xianchen qu'à partir de 1513, car entre 1510 et 1513 c'était la période de deuil, pendant laquelle, d'après les doctrines confucianistes, une vie oisive, libre et sans souci ne fût pas morale pour un fils qui devait être plein d'affliction (quant à la réalité chez Wang Xianchen, il ne fallait pas la dire ...) En somme, la résidence où il installa son père vers 1509 et s'installa en 1510 serait bien l'origine du jardin célèbre, appelé postérieurement *Zhuozhengyuan*, « Jardin de l'Activité politique d'un Incapable ».<sup>640</sup>

## Chapitre Deuxième Le « Censeur impérial écorcheur Wang »

### 1. Les monastères sur les « terrains vagues »

Sans doute que Wang Xianchen avait déjà décidé de prendre sa retraite avant qu'il ne quittât le deuil.

Évidemment, les séjours à Suzhou étaient plus agréables que ses séjours dans les

---

638 L'âge *qiangshi*, l'âge dit *robuste en charge* – cf. *supra* note 543.

639 Voir aussi : WEN Zhengming (文徵明), *op. cit.*, p. 1277.

640 Nous ignorons quand la résidence de Wang Xianchen fut nommée « *Zhuozhengyuan* » ; d'après toutes les sources que nous pouvons trouver, le titre « *Zhuozhengyuan* » apparut pour la première fois dans un poème de Wen Zhengming, *Ji Wang Jingshi* (《寄王敬止》), *À expédier à Wang Jingshi*, daté de l'année *ding-chou* de l'ère Zhengde (1517) et inséré dans le sixième volume de la « Séquence complémentaire » du *Recueil de Wen Zhengming*. – Cf. *ibid.*, p. 906.

provinces éloignées. S'il avait continué sa carrière politique, il aurait été normal qu'il fût renvoyé dans un endroit aussi éloigné que l'île de Hainan ou Gaozhou pour assumer un rôle de peu d'importance. En plus, il connaissait bien les dangers attachés aux milieux officiels, parce qu'il les avait d'ores et déjà trop connus ... Si c'était pour ces raisons qu'il détestait la carrière politique, ce serait compréhensible.

Toutefois, ces causes n'étaient pas suffisantes pour qu'il quittât les milieux officiels. Au plus tard à partir du moment où il était le magistrat du District de Yongjia (1506-1509), il avait toujours souhaité s'installer à Suzhou, mais, sans y avoir de logement, il était resté à son poste ; et même après qu'il ait réussi à y installer son père (vers 1509), promu du rang 7a au rang 6a, il a bien accepté la nouvelle nomination et a poursuivi sa carrière politique à Gaozhou, préfecture lointaine en Chine du Sud ; puis, enfin, ce ne fut que pendant le deuil à l'occasion duquel il séjourna à Suzhou qu'il prit sa décision. Bien sûr, la période de deuil était une bonne occasion dont il pût profiter pour obtenir la permission de la cour impériale et prendre sa retraite, mais il devait avoir à Suzhou quelque chose qui pût lui garantir une vie assez agréable sans revenu provenant de la carrière officielle – il lui fallait posséder non seulement une résidence à habiter, mais encore une propriété qui produisît des richesses pour entretenir sa « vie oisive ». Ce fut juste à la période du deuil qu'il a trouvé une telle possibilité : un grand jardin avec une grande pièce d'eau, qui pourrait être utilisé comme ressource économique.

Cependant, tout d'abord, le jardin ne lui appartenait pas ... Les sources historiques montrent que la résidence de Wang Xianchen a été agrandie à plusieurs reprises, très probablement pendant les vingt-sept mois de son séjour en deuil (1510-1513) ; et pourtant, on néglige souvent ce détail, à dessein ou par mégarde ...

Wen Zhengming présente l'origine du Zhuozhengyuan dans le *Récit* :

« Le domicile de Monsieur Pluie de sophora Wang Jingzhi<sup>641</sup> se situe entre les portes Loumen et Qimen, dans le nord-est de la ville de la Préfecture [de Suzhou]. Il y a [à l'entour] beaucoup de terrains vagues, où s'étend une pièce d'eau. Un peu curée et aménagée, elle est entourée de bois. [...] On y dispose une *tang* [salle], une *lou* [maison à étage] et six *ting* [kiosques], ainsi que d'autres genres [de constructions ou de scènes] [appelés] *xuan* [pavillon], *jiam* [belvédère], *chi* [étang], *tai* [terrasse], *wu* [crique] et *jian* [ravine]<sup>642</sup> dont le compte est vingt-trois ; donc, au total [avec les huit précédentes], il y en a trente et une. Voici le jardin, nommé *Zhuozhengyuan* [Jardin de l'Activité politique d'un Incapable]. »

槐雨先生王君敬止所居，在郡城東北，界婁、齊門之間。居多隙地，有積水互其中。稍加浚治，環以林木。[……]凡為堂一、樓一，為亭六，軒、檻、池、臺、塢、澗之屬二十有三，總三十有一，名曰拙政園。(Fig. 55)<sup>643</sup>

Les « terrains vagues », voici l'origine du Zhuozhengyuan d'après Wen Zhengming. Nous

---

641 « Monsieur Pluie de sophora Wang Jingzhi », sorte d'appellation respectueuse pour Wang Xianchen, en employant son auto-appellation et son deuxième prénom. – Cf. *supra* note 267.

642 En mandarin moderne, le caractère 檻 (*belvédère au bord de l'eau*), avec sa transcription phonétique au pinyin « *jian* », est homonyme de 澗 (*torrent encaissé, ravine*). Ici, pour les distinguer, ce dernier reste en « *jian* » tandis que ce premier est translittéré en « *jiam* » en référence à sa prononciation ancienne [k'am].

643 Voir aussi : WEN Zhengming (文徵明), *op. cit.*, p. 1275.



avons donc l'impression que ces terrains n'étaient occupés par aucun propriétaire. Mais en fait, Wen Zhengming a dissimulé quelque chose en recourant à un laconisme et une élégance du style classique.

Lu Can, natif de Suzhou et contemporain de Wang Xianchen, a précisé que Wang Xianchen avait « acheté un logement dans la ville de l'est et annexé un monastère taoïste » (« 買第城東，併得一道院 »<sup>644</sup>), ce qui a été exposé dans le dernier chapitre. Gu Zhentao (顧震濤, 1750- ?) révèle plus d'information dans son *Découvrir les anecdotes inconnues du pays du Wumen*<sup>645</sup> :

« Le Zhuozhengyuan se situe dans le quartier Yingchunfang le long de la Rue Nord. À la période de l'ère Jiajing du règne Ming [1522-1567]<sup>646</sup>, le censeur impérial Wang Xianchen prit les ruines d'un monastère taoïste abandonné ainsi que le monastère bouddhique Dahongsi et les transforma [en un jardin]. Puis, le jardin devint résidence de Xu Taishi, [vice-directeur] de la Cour du Cérémonial. »

拙政園在北街迎春坊。明嘉靖中，御史王獻臣以道觀廢址，及大宏寺改構。尋為徐鴻臚泰時居之。<sup>647</sup>

Ici, Gu Zhentao s'est trompé entre deux personnages nommés Xu : Xu Jia (徐佳, 1525-1607, c.-à-d. 徐少泉 Xu Shaoquan<sup>648</sup>), qui a été vice-directeur de la Cour du Cérémonial (鴻臚寺少卿 *Honglu si shaoqing*), contre Xu Taishi (徐泰時, 1540-1598), qui a été vice-directeur de la Cour des Équipages impériaux (太僕寺少卿 *Taipu si shaoqing*) à la période de l'ère Wanli (1573-1620) et créa un autre jardin célèbre de Suzhou, le Dongyuan (東園, *Jardin de l'Est*, c.-à-d. le *Linyuan* ou le *Jardin Subsistant* d'aujourd'hui)<sup>649</sup>. C'était Xu Shaoquan qui a pris le Zhuozhengyuan pour résidence. Néanmoins, Gu Zhentao a évoqué le fait que la circonscription du Zhuozhengyuan de Wang Xianchen comprenait non seulement le domaine du Dahongsi mais encore *les ruines d'un monastère taoïste abandonné* (« 道觀廢址 ») ; en outre, selon l'ordre et la logique de son expression brève et nette en chinois classique, « 以道觀廢址，及大宏寺改構 » (« prit les ruines d'un monastère taoïste abandonné ainsi que le Dahongsi et les changea [en un jardin] »), nous pouvons tirer deux points coïncidant exactement avec le texte de Gu Zhentao :

i. Ce furent, *premièrement*, les ruines d'un monastère taoïste abandonné et, *ensuite*, le

---

644 LU Can (陸榮), *op. cit.*, p. 72.

645 *Wumen*, surnom de Suzhou avec ses environs.

646 En fait, la création du Zhuozhengyuan doit être datée de la période de l'ère Zhengde (1506-1522) ; et pourtant, dans beaucoup de documents, elle a été datée de la période de l'ère Jiajing. Cela devrait être attribué à une méprise : on aurait pris la date de l'*Album-A* (y compris le *Récit*) de Wen Zhengming (1531 et 1533) pour celle de la création du Zhuozhengyuan.

647 GU Zhentao (顧震濤), *Wumen biaoyin* (《吳門表隱》, *Découvrir les anecdotes inconnues du pays du Wumen [Suzhou]*), ponctué et confronté par GAN Lanjing (甘蘭經), WU Yuchuang (吳雨窗) et WU Qin (吳琴), Nanjing (Nankin), Jiangsu guji chubanshe (Éditions de livres anciens du Jiangsu), 1999, (édition originale : Suzhou, Xiao Pijiang Yuan, 1834), p. 16.

648 Xu Jia (徐佳), *zi* (second prénom) Zimei (子美), *hao* (auto-appellation) Shaoquan (少泉). – Cf. *infra* note 667.

649 D'après les recherches récentes de Cheng Yongbin (程永彬) et de Hong Liming (洪利明), Xu Taishi (徐泰時) fut le troisième fils de Xu Lüxiang (徐履祥), celui-ci étant cousin germain du côté paternel de Xu Jia (徐佳). – Cf. Annexe II-7 : « À la mémoire du 420<sup>e</sup> anniversaire du Jardin de l'Est (Jardin Subsistant). Xu Taishi établit et aménagea le Jardin de l'Est – une des contributions au jardin de Suzhou du clan Xu originaire de Zhitang », p. 383-384.

domaine du Dahongsi que Wang Xianchen prit *successivement* pour sa résidence.

ii. Lorsqu'ils étaient l'un après l'autre pris par Wang Xianchen, le monastère taoïste était déjà en ruines tandis que le monastère bouddhique Dahongsi ne l'était pas.

J'exposerai le problème du Dahongsi dans la suite du développement. Ici, simplement d'après Gu Zhentao, le monastère taoïste a effectivement existé mais était abandonné lors de l'établissement de la résidence de Wang Xianchen – cela fait écho à l'enregistrement de Lu Can.

Wang Geng, descendant de Wang Xinyi qui acheta en 1631 la partie de l'est du *Zhuozhengyuan initial* et en fit un nouveau jardin nommé la *Demeure du Retour aux champs*, dessina en 1966 le « Plan schématique de la Demeure du Retour aux champs » (inséré dans le *Brouillon*), dans lequel il existait un *Daoguan long* (道觀街 ou *Daoguan xiang* 道觀巷, *Ruelle du Monastère taoïste*) (fig. 109 et 110).<sup>650</sup> En commentant ce plan, Wang Geng a précisé l'adresse et le nom du monastère taoïste :

« *Ruelle du Monastère taoïste* Le nom de cette ruelle vient du Ningzhenguan [Monastère taoïste de la Pureté tranquille] à l'époque Yuan<sup>651</sup> ; elle a comme surnom : *Beizhai xiang* [Ruelle du Village du Nord]. »

道觀街 街以元寧真道觀得名，一名北寨巷。<sup>652</sup>

D'après Wang Geng, la Ruelle du Monastère taoïste fut la frontière entre la Demeure du Retour aux Champs et le Zhuozhengyuan alors que le Ningzhenguan était bien le monastère taoïste ruiné, qui fut, d'après Lu Can et Gu Zhentao, pris par Wang Xianchen pour sa résidence.

Mais hors des sources citées ci-dessus, peu de documents évoquent le monastère taoïste abandonné dans la présentation de l'origine du Zhuozhengyuan. C'est parce que l'espace du monastère taoïste (avec le premier logement acheté par Wang Xianchen) se situe en dehors du jardin proprement dit de la propriété de Wang Xianchen. D'après le *Plan de la Demeure du Retour aux Champs* de Wang Geng, l'espace du monastère taoïste Ningzhenguan devait correspondre grossièrement à l'ensemble des *Sections n°i.b, n°i.a, n°I.a et n°I.b* dans la fig. 111. Comme du côté est c'étaient les propriétés des ancêtres de Wang Xinyi et que, à la fois, il existait encore le monastère bouddhique Dahongsi au nord<sup>653</sup>, le premier logement de Wang Xianchen devait se situer à l'ouest du monastère taoïste abandonné, correspondant à peu près à la situation de la *Section n°ii* (fig. 111 et 114). L'ensemble des espaces du monastère taoïste abandonné et du premier logement de Wang Xianchen ne constituait que la section d'habitation du Zhuozhengyuan postérieur ; et c'était l'espace du monastère bouddhique Dahongsi qui en constituait le jardin proprement dit. En somme, le monastère taoïste ainsi que le premier logement furent bien l'origine du Zhuozhengyuan en tant que propriété intégrale comprenant la *demeure* et le jardin ; néanmoins, si l'on évoque l'origine du Zhuozhengyuan au sens du jardin proprement dit, on préférera souvent évoquer le monastère bouddhique Dahongsi.

650 Cf. Équipe de la rédaction des *Annales du Zhuozhengyuan* (《拙政園志》編寫組), *op. cit.*, p. 171.

651 Le règne Yuan des Mongols de la Chine du sud, de 1279 à 1368.

652 Équipe de la rédaction des *Annales du Zhuozhengyuan* (《拙政園志》編寫組), *op. cit.*, p. 175.

653 Cf. *infra* p. 226-229.

Beaucoup d'ouvrages récents, tels que *Les jardins classiques de Suzhou* de Liu Dunzhen, le *Brouillon* ainsi que « Jardins de lettrés du Jiangnan : multiples facettes d'une même identité » de Chen Wei dans *Le jardin du lettré* (catalogue de l'exposition organisée par le Musée départementale Albert-Kahn en octobre 2004), etc., ont évoqué la succession entre le Zhuozhengyuan et les ruines du Dahongsi (大弘寺 ou 大宏寺 ou 大橫寺<sup>654</sup>), qui avait été créé à la période de l'ère Dade (1297-1307) de la dynastie Yuan des Mongols (règne sur la Chine du Sud pendant 1279-1367) dans le quartier Yingchunfang<sup>655</sup> et fut ruiné à cause de la guerre à la fin de la dynastie<sup>656</sup>.

*Les jardins classiques de Suzhou :*

« L'espace du jardin [du Zhuozhengyuan] était à l'origine celle du Dahongsi. En prenant le domaine du monastère à la période de l'ère Zhengde (1506-1521 de l'ère chrétienne), le censeur impérial Wang Xianchen y construisit son jardin privé ; et ce lieu devint donc une résidence de fonctionnaire-lettré. »

園址原爲大宏寺，明正德年間（公元 1506-1521 年）御史王獻臣佔寺地營私園，遂成爲官僚別業。<sup>657</sup>

Le *Brouillon* affirme que le Dahongsi « fut ruiné à la fin de la dynastie Yuan » (« 元末寺燬 »),<sup>658</sup> et puis :

« La quatrième année de l'ère Zhengde (1509)<sup>659</sup>, le censeur impérial Wang Xianchen,

---

654 Le nom du monastère bouddhique, en chinois, a été transcrit dans divers documents historiques sous trois formes différentes : 大弘寺 (*Monastère de la Prêche Rayonnante*) ou 大宏寺 (*Monastère de la Grande Magnificence*) ou 大橫寺. La dernière transcription résulte d'une erreur due à la prononciation du dialecte de Suzhou : le caractère 橫 (translittéré en *pinyin* « heng » selon la prononciation en pékinois moderne), en « dushu yin » (讀書音, *prononciation de langue écrite*) de Suzhou, est bien homonyme de 弘 et de 宏 (translittérés en « hong » selon la prononciation en pékinois moderne). Et quant aux deux transcriptions précédentes, 大弘寺 et 大宏寺, homonymes qui sont translittérées en « Dahongsi », sont toutes les deux correctes ; c'est juste une question d'époque. Dans des ouvrages avant l'ère Qianlong (1736-1796), c'était la première 大弘寺 (*Monastère de la Prêche Rayonnante*) alors qu'à partir de l'ère Qianlong, c'était la seconde 大宏寺 (*Monastère de la Grande Magnificence*). Ce changement doit être attribué à un usage dans la Chine ancienne, le *bi hui* (避諱) (cf. *supra* note 509). L'Empereur Qing Gao Zong, plus renommé en tant que « l'Empereur Qianlong », avait son propre prénom 弘曆 (Hongli), si bien que lorsqu'il est monté sur le trône, tout le monde dans l'empire devait éviter d'écrire les deux caractères employés dans le prénom de cet *Extrême-supérieur* et devait employer d'autres caractères (souvent des homonymes choisis par la cour impériale à l'époque Qing) afin de les remplacer en cas de nécessité ; exemples : 宏 pour 弘 et 歷 pour 曆. Aussi les noms antérieurs (de personnes ou de lieux, d'établissements, d'ères, etc.) devaient-ils être changés. Ainsi, le 大弘寺 (*Monastère de la Prêche Rayonnante*) devint le 大宏寺 (*Monastère de la Grande Magnificence*).

655 Cf. *supra* note 266.

656 Cf. CAO Yunyuan (曹允源), éd., LI Genyuan (李根源), éd., *op. cit.*, p. 572.

657 LIU Dunzhen (劉敦楨), *op. cit. supra* note 16, p. 53.

658 Équipe de la rédaction des *Annales du Zhuozhengyuan* (《拙政園志》編寫組), *op. cit.*, p. 2. Toute la Chine sous le règne de la dynastie Yuan des Mongols, de 1279 à 1368.

659 Liu Dunzhen, se référant au *Récit* de Wen Zhengming ainsi qu'à un texte de Wang Xianchen dont la source est mystérieuse (cf. *supra* p. 148-150), affirme que la création du Zhuozhengyuan doit être datée des années 1509-1513. – Cf. LIU Dunzhen (劉敦楨), *op. cit. supra* note 16, p. 53. C'est le *Brouillon* qui a pour la première fois daté la retraite de Wang Xianchen et la création du Zhuozhengyuan exactement de l'an 1509, sans présenter aucune preuve issue de sources historiques.

qui était désespéré de sa carrière politique, retourna dans son pays natal, prit le domaine du Dahongsi et, en l'agrandissant, y construisit un jardin. »

明正德四年（1509），因官場失意而還鄉的御史王獻臣，以大弘寺址拓建爲園，[……]<sup>660</sup>

Et « Jardins de lettrés du Jiangnan : multiples facettes d'une même identité » de Chen Wei fait écho au *Brouillon* :

« La quatrième année de l'ère Zhengde (1509), le censeur impérial Wang Qinzhi<sup>661</sup>, ming Xianchen, construit sur les ruines du Dahongsi (« monastère de la Grande Magnificence ») une résidence pour y vivre en ermite. »<sup>662</sup>

D'après ces ouvrages, du moins, l'origine du jardin proprement dit du Zhuozhengyuan n'était pas simplement des « terrains vagues » : un monastère bouddhique, le Dahongsi l'y avait précédé. Or, ces expressions produisent l'impression que le Dahongsi et la résidence de Wang Xianchen se sont l'un après l'autre situés en un même lieu.

Cependant, d'après d'autres documents originaux, ces informations ne sont pas exactes. Xu Shupi (徐樹丕, 1618-1683), lettré de Suzhou, a pour la première fois montré la vérité du rapport entre le Dahongsi et la résidence de Wang Xianchen :

« Le Zhuozhengyuan se situe dans le quartier Yingchunfang près de la porte Loumen. Avec beaucoup de grands arbres qui forment comme une forêt profonde et tranquille, il est vraiment le numéro un des jardins de toute la préfecture [de Suzhou]. Ce fut à la période Song [960-1279] que quelqu'un y créa le premier jardin. Et entre les périodes des ères Zhengde [1506-1522] et Jiajing [1522-1567] de la dynastie Ming, un censeur impérial, un certain Wang, y reconstruisit un nouveau jardin. À côté [du jardin] se trouvait alors le Dahongsi [c.-à-d. Dahongsi]. Ayant déplacé les statues bouddhiques et ayant chassé les moines [du monastère], le censeur impérial le prit pour sa propriété et le transforma en un site magnifique. »

拙政園在婁門迎春坊，喬木參天，有山林杳冥之致，實一郡園亭之甲也。園創于宋時某公。至我明正嘉年間，御史王某者復闢之。其鄰為大橫寺。御史移去佛像，趕逐僧徒而有之，遂成極勝。<sup>663</sup>

---

Néanmoins, depuis lors, cette datation a été acceptée par presque tous les documents concernant le Zhuozhengyuan, y compris quelques ouvrages sérieux. D'après les recherches de cette thèse, 1509 ne fut que l'année où Wang Xianchen fut promu vice-préfet de Gaozhou et, peut-être, installa son père à Suzhou ; et ce fut au cours de l'année suivante qu'il retourna à Suzhou à cause de la mort de son père, et non pas pour prendre sa retraite – il le fit exactement en 1513. Quant à la création du Zhuozhengyuan au sens propre de jardin, elle doit être datée entre 1510 et 1513 ou, au plus tard, du printemps 1514, date de l'achèvement des travaux peut-être. Cf. *supra* p. 220-222.

660 Équipe de la rédaction des *Annales du Zhuozhengyuan* (《拙政園志》編寫組), *op. cit.*, p. 2.

661 « Wang Qinzhi », mal translittéré selon le critère du *pinyin*, doit être « Wang Jingzhi ». Cf. *supra* note 267.

662 Chen, Wei, « Jardins de lettrés du Jiangnan : multiples facettes d'une même identité », traduit du chinois par Aude Coustille, *Le jardin du lettré : synthèse des arts en Chine*, cat. expo., (Boulogne-Billancourt, Musée Albert-Kahn, 2004), Hauts-de-Seine, Besançon, Les Éditions de l'imprimeur, 2004, p. 114.

663 XU Shupi (徐樹丕), *Shi xiao lu* (《識小錄》), *Des vétilles*, photocopié par le Hanfenlou (涵芬樓), édition originale : Suzhou, manuscrit autographe, XVII<sup>e</sup> siècle ; in SUN Yuxiu (孫毓修), comp., *Hanfenlou miji diyi ji* (《涵芬樓秘笈第一集》), *Livres inédits de la Librairie du Parfum contenu*, Collection I), tome 5-8, Shanghai, Hanfenlou (Librairie du Parfum contenu),

D'après Xu Shupi, le monastère Dahongsi existait bien à côté la résidence d'un « certain Wang », c'est-à-dire Wang Xianchen, lorsque cette résidence fut nouvellement institué, et puis, les moines furent brutalement expulsés par Wang Xianchen et le domaine du monastère fut donc récupéré pour faire partie du Zhuozhengyuan. Xu présente également que, lorsque Wang déplaça les statues bouddhiques du monastère, il détacha les enduits d'or de leurs corps – et, bien évidemment, bénéficia de l'or ... d'où vient son surnom « Bo jin Wang yushi » (剥金王御史, *Censeur impérial écorcheur Wang*<sup>664</sup>).<sup>665</sup> Enfin, Wang a attrapé une maladie terrible, qui est considérée par Xu Shupi comme résultat de son action blasphématoire ; cette maladie l'a tourmenté pendant plus d'un an et lui a donné la mort ; et puis, par un jeu de hasard – un piège en réalité – son fils prodigue a perdu le Zhuozhengyuan ; depuis lors, la famille Wang devenait si pauvre qu'un petit-fils du censeur impérial a été obligé de gagner sa vie en faisant un métier extrêmement misérable – « Je le connaissais bien quand j'étais jeune » (« 余少時猶識之 »), ajoute Xu Shupi.<sup>666</sup>

En dépit de la coloration donnée par doctrine bouddhique à cette anecdote, il est très possible que l'histoire elle-même ne soit pas une fabulation. Ce n'est pas seulement à cause de la connaissance entre Xu Shupi et le petit-fils de Wang Xianchen, mais surtout parce que l'escroqueur qui a gagné le Zhuozhengyuan des Wang par le jeu de hasard fut bien l'arrière-grand-oncle de Xu Shupi. Ce dernier présente en détail le piège disposé par son arrière-grand-oncle :

« Mon arrière-grand-oncle, Shaoquan (少泉)<sup>667</sup>, met mille *liang* [de lingot d'argent<sup>668</sup>] en jeu de hasard auprès du fils [du censeur impérial Wang]. Ils se donnent leur engagement : on joue à six dés, et le gagnant sera celui qui fera d'un seul coup présenter la face avec point rouge<sup>669</sup> sur le dessus de chaque dé [lorsque tous les six s'immobilisent]. Ayant joué pendant longtemps [sans résultat], mon arrière-grand-oncle demande aux geishas d'offrir de l'alcool [au fils Wang] et, à la fois, la musique retentit. Et quand le fils est éméché et fatigué, mon arrière-grand-oncle change subrepticement les six dés par six autres dés, dont chacun, préparé à l'avance, a toutes les six faces avec point rouge, et les

---

1924, (réserve de la Bibliothèque de l'Institut des Hautes Études chinoises de Paris : D VI 5bis (1)), tome 8, feuille 24 ; ponctué par l'auteur de la thèse.

664 Ce surnom, prononcé en dialecte de Suzhou, est homonyme de « 北京王御史 *Beijing Wang yushi* » (Censeur impérial Wang de Pékin). Peut-être les gens en profitaient-ils afin d'éviter les représailles de Wang Xianchen, qui était né à Pékin et y avait été fonctionnaire.

665 Cf. XU Shupi (徐樹丕), *op. cit.*, tome 8, feuille 24.

666 Cf. *ibid.*

667 Selon les recherches récentes de Zhang Xuequn (張學群), (Xu) Shaoquan (少泉), *ming* (prénom) Jia (佳), *zi* (second prénom) Zimei (子美), et Shaoquan est son *hao* (auto-appellation). – Cf. Annexe II-8 : « Le propriétaire de la deuxième génération du Zhuozhengyuan, Xu Jia », p. 385.

668 Le lingot d'argent (紋銀), système monétaire officiel chinois à l'époque Ming-Qing (1368-1911). Son unité, *liang*, n'a jamais eu d'équivalence fixe. Nominale, 1 *liang* équivaut à 36 g d'argent d'une pureté de 89% ; et pourtant en réalité, son équivalence variait selon le lieu et selon l'époque entre 20 et 50 grammes d'argent de la même pureté.

669 Le dé à six faces chinois présente un trou plus grand que les autres et peint en rouge pour la face numérotée 1. « La face avec point rouge » veut dire la face numérotée 1.

jette tout d'un coup. Les spectateurs éclatent en brouhaha tandis que le fils stupide déjà désorienté ne comprend rien à ce qui se passe ... si bien que le jardin [en tant qu'enjeu engagé par le fils] appartient à la famille Xu. »

曾叔祖少泉，以千金與其子賭，約六色皆緋者勝。賭久，呼妓進酒，絲竹並作。俟其倦，陰以六面皆緋者一擲。四座大譁，不肖子惘然叵測。園遂歸徐氏。

670

Évidemment, la disposition du piège n'est moralement vraiment pas respectable et, voire même, techniquement sans garantie, puisque le fils, malgré sa stupidité, avait réellement une chance de gagner le jeu avant que Xu Jia ne jette les six dés truqués, toutefois, la probabilité n'était que de  $1/(6^6 \times 2) = 1/93.312$ , c'est-à-dire presque zéro ... En tous cas, sous un angle normal, ce jeu, du côté de la famille Xu, n'est pas quelque chose qui mérite d'être divulgué. Si Xu Shupi le raconte sans la moindre pudeur, c'est qu'il croit à l'idée de karma et qu'il pense que tous les résultats malheureux qui sont arrivés à la famille Wang, y compris la mort du censeur impérial Wang, la perte du Zhuozhengyuan de la main de son fils, la vie misérable de son petit-fils, sont les conséquences de l'action blasphématoire contre le bouddhisme faite par le censeur impérial : chasser les moines bouddhiques, déplacer les statues bouddhiques et détacher les enduits d'or de leurs corps. Donc, Xu Shupi, du moins lui-même croit à ce qu'il dit sur le rapport entre le Dahongsi et la résidence de Wang Xianchen : celle-ci fut d'abord un nouveau voisin du Dahongsi, alors que le Dahongsi était alors un monastère bouddhique encore vivant et, puis, fut brutalement expulsé par son nouveau voisin et perdit son domaine.

Wang Xianchen devait avoir occupé le domaine du Dahongsi pendant la période de deuil (1510-1513) ou un peu plus tard, car vers la fin du printemps de 1514, Wen Zhengming a été invité à participer à une journée dans le jardin et a écrit un poème qui a évoqué la clôture en clayonnage, la maison rurale et, notamment, la pièce d'eau, donnant une impression très proche de celle que donnerait postérieurement son *Album* au sujet du Zhuozhengyuan<sup>671</sup>, c'est-à-dire que, au printemps 1514 au plus tard, l'espace du Dahongsi a été intégré dans la propriété de Wang Xianchen, et « le numéro un des jardins de toute la Préfecture de Suzhou » a vu le jour ...

## 2. La vertu de « taire »

Le fait que Wang Xianchen occupa l'espace du Dahongsi par violence se dissimule souvent dans des expressions vagues dans beaucoup de documents postérieurs.

Gu Gongxie (顧公燮, vivant au XVIII<sup>e</sup> siècle) écrit dans son *Extraits des notes pendant des loisirs en été* :

« Le Zhuozhengyuan se situe entre les deux portes [de la ville de Suzhou], le Loumen et le Qimen, à l'endroit qui s'appelle Rue Nord. À la période de l'ère Jiajing [1522-1567], le censeur impérial Wang (Xianchen) construisit cette villa, *en profitant des [à côté des / en prenant et utilisant les]* vestiges du Dahongsi, au travers de laquelle il confirma

670 XU Shupi (徐樹丕), *op. cit.*, tome 8, feuille 24 ; ponctué par l'auteur de la thèse.

671 Le poème est titré *Boire au bord de l'étang du jardin de Wang Jingzhi* (《飲王敬止園池》) et inséré dans le sixième volume de la « Séquence complémentaire » du *Recueil de Wen Zhengming*. – Cf. WEN Zhengming (文徵明), *op. cit.*, p. 896-897.

son goût de « l'activité politique d'un incapable », en référence à Pan Yue. »

拙政園在婁齊二門之間。地名北街。嘉靖中御史王獻臣因大宏寺遺址。營別墅。以自託于潘岳拙者之爲政也。<sup>672</sup>

Gu Gongxie emploie ici le mot « 因 *yin* » qui, en chinois classique, est synonyme de « 以 *yi* », verbe ou préposition qui veut dire *par, prendre, utiliser*, mais aussi synonyme de « 依傍 *yibang* » qui veut dire *s'appuyer sur quelque chose ou à côté de quelque chose*. Outre l'impression ambiguë que produit cette expression vague, le mot « 遺址 *yizhi* » (*vestiges*) donne l'impression d'un monastère déjà ruiné et abandonné dont il ne restait que des décombres lors de la création du Zhuozhengyuan.

L'expression de Cheng Tinglu (程庭鷺, 1796-1858) dans *Notes pendant des loisirs* ressemble à celle de Gu Gongxie :

« Le Zhuozhengyuan se situe entre les deux portes [de la ville de Suzhou], le Loumen et le Qimen. À l'origine, s'y trouvait la base du Dahongsi, monastère à l'époque du règne Yuan [1279-1368]. À la période de l'ère Jiajing du règne Ming, le censeur impérial l'obtint et y construisit une villa. »

拙政園在婁、齊二門之間，初本元時大宏寺基，明嘉靖中御史王獻臣得之以營別墅。<sup>673</sup>

Encore, le Dahongsi est décrit comme un monastère ancien et, comme s'il avait déjà été abandonné depuis longtemps lorsque le censeur impérial fixa son choix sur cette adresse.

Et Qian Yong (1759-1844), tout simplement, ne dit rien sur le rapport entre le Dahongsi et le Zhuozhengyuan dans *Spicilege du maître du jardin de Lü* :

« Le Zhuozhengyuan se situe le long de la Rue Nord à l'intérieur de la porte Qimen. À la période de l'ère Jiajing du règne Ming, le censeur impérial Wang Xianchen le construisit. »

拙政園在齊門內北街，明嘉靖中御史王獻臣築。<sup>674</sup>

Pas plus que dans son colophon suivant l'*Album-A* fait en 1833 :

« D'après les *Annales de la Préfecture de Suzhou*, le Zhuozhengyuan se situe le long de la Rue Nord à l'intérieur de la porte Qimen. À la période de l'ère Jiajing du règne Ming, le censeur impérial Wang Xianchen le construisit. »

案《蘇州府志》，拙政園在齊女門內北街，明嘉靖中御史王獻臣築。(fig. 61)

Dans les deux cas, le Dahongsi est absent à chaque fois quand Qian Yong parle du début du Zhuozhengyuan. C'est étonnant, car il semble que Qian Yong, qui pourtant connaît en détail d'autres histoires sur le Zhuozhengyuan (telle que l'histoire de Wang Yongning<sup>675</sup>), ne sait rien

672 GU Gongxie (顧公燮), *Xiaoxia xianji zhaichao* (《消夏閑記摘抄》), *Extraits des notes pendant des loisirs en été*, édition originale : Suzhou, copie manuscrite, XIX<sup>e</sup> siècle ; in SUN Yuxiu (孫毓修), comp., *Hanfenlou miji dier ji* (《涵芬樓秘笈第二集》), *Livres inédits de la Librairie du Parfum contenu, Collection II*, tome 14-16, Shanghai, Hanfenlou (Librairie du Parfum contenu), 1924, (réserve de la Bibliothèque de l'Institut des Hautes Études chinoises de Paris : D VI 5bis (2)), tome 14, feuille 23. Ici, je respecte la forme de ponctuation de l'édition à laquelle je me réfère.

673 Texte collecté dans le *Brouillon*. – Équipe de la rédaction des *Annales du Zhuozhengyuan* (《拙政園志》編寫組), *op. cit.*, p. 159.

674 QIAN Yong (錢泳), *op. cit.*, p. 523.

675 Cf. *supra* p. 193-194.

sur son origine.

Dans le deuxième cas, c'est-à-dire, dans son colophon suivant l'*Album-A*, Qian Yong a déclaré qu'il se référait aux *Annales de la Préfecture de Suzhou*. À l'époque de la dynastie Qing, les *Annales de la Préfecture de Suzhou* était toujours éditées par les autorités locales de la Préfecture de Suzhou et il y a eu successivement quatre éditions : l'édition de l'ère Kangxi (1691), l'édition de l'ère Qianlong (1747), l'édition de l'ère Daoguang (1823) et l'édition de l'ère Tongzhi (1869)<sup>676</sup>, parmi lesquelles chaque édition fut un renouvellement de celle (ou celles) qui la précéda (ou précédèrent)<sup>677</sup>. Sauf l'édition de l'ère Tongzhi (1869) qui parut après la mort de Qian Yong, parmi les trois premières, Qian Yong n'ai pas précisé l'édition sur laquelle il s'appuyait ; et pourtant, l'édition de l'ère Daoguang (1823) serait la plus probable. Le texte sur le Zhuozhengyuan dans les *Annales de la Préfecture de Suzhou, édition de l'ère Daoguang* :

« Le Zhuozhengyuan se situe entre les deux portes [de la ville de Suzhou], le Loumen et le Qimen. À la période de l'ère Jiajing [1522-1567], le censeur impérial Wang Xianchen construisit cette villa, *en profitant des [à côté des / en prenant et utilisant les]* vestiges du Dahongsi, au travers de laquelle il manifesta son goût de « l'activité politique d'un incapable », en référence à Pan Yue. »

拙政園在婁、齊二門間。嘉靖中王御史獻臣因大宏寺廢地營別墅，以自託潘岳“拙者之爲政”也。<sup>678</sup>

Même expression que celle de Gu Gongxie et, au moins, le Dahongsi y apparaît bien. Ainsi donc, Qian Yong devait connaître l'origine du Zhuozhengyuan, du moins autant que Gu Gongxie et Cheng Tinglu, puisqu'il avait lu les *Annales de la Préfecture de Suzhou*. S'il n'évoquait toujours pas le Dahongsi, ce n'était pas parce qu'il en connaissait trop peu, mais parce qu'il voulait dissimuler quelque chose – peut-être en connaissait-il beaucoup trop ! ...

Les descriptions vagues et les dissimulations, tout cela doit être attribué à la tradition confucianiste de « 諱 *hui* » – cela veut dire : *taire les défauts et les méfaits de supérieurs, d'aînés et de sages*. Toutes les présentations sur l'origine du Zhuozhengyuan faites par Gu Gongxie, Cheng Tinglu et Qian Yong, y compris celle des *Annales de la Préfecture de Suzhou*, également, exposent le rapport entre Wen Zhengming et la création du Zhuozhengyuan dans la suite de leurs présentations concernant le Dahongsi ; par exemple, dans *Extraits des notes pendant des loisirs en été* de Gu Gongxie :

« Le Zhuozhengyuan se situe entre les deux portes [de la ville de Suzhou], le Loumen et le Qimen, à l'endroit qui s'appelle Rue Nord. À la période de l'ère Jiajing, le censeur impérial Wang (Xianchen) construisit cette villa en profitant des vestiges du

---

676 Cf. FENG Guifen (馮桂芬), éd., *Tongzhi Suzhou fu zhi (yi)* (《同治蘇州府志(一)》), *Annales de la Préfecture de Suzhou, édition de l'ère Tongzhi, premier livre* ; in *Zhongguo difangzhi jicheng, Jiangsu fu xian zhi ji 7* (《中國地方志集成 江蘇府縣志輯7》), *Collection des annales des contrées de Chine, Série des annales des préfectures et des districts du Jiangsu, tome 7*, Nanjing (Nankin), photocopié par Jiangsu guji chubanshe (Éditions de livres anciens du Jiangsu), 1991, (édition originale : Suzhou, 1883), p. 6.

677 Cf. *ibid.*, p. 11-13.

678 *Suzhou fu zhi* (《蘇州府志》), *Annales de la Préfecture de Suzhou*, Suzhou, Shizhuo tang 石琢堂, la quatrième année de l'ère Daoguang (1824), huit étuis, quatre-vingt livres, (Réserve de la Bibliothèque de collections de livres et des annales, Institut de la science historique, Académie des sciences sociales de la Chine (中國社會科學院歷史研究所叢書地方志書庫) : Zhi zhi 210.301/1019), vol. 47, feuille 10 ; ponctué par l'auteur de la thèse.



Dahongsi, au travers de laquelle il confirma son goût de « l'activité politique d'un incapable », en référence à Pan Yue. *Wen Hengshan* [c.-à-d. *Wen Zhengming*] *fit des peintures et un récit afin de présenter la magnificence de la villa.* »

拙政園在婁齊二門之間。地名北街。嘉靖中御史王獻臣因大宏寺遺址。營別墅。以自託于潘岳拙者之爲政也。文衡山圖記以誌其勝。<sup>679</sup>

Cheng Tinglu, Qian Yong et les *Annales de la Préfecture de Suzhou* ont des présentations similaires. Dans ces présentations, Wen Zhengming est toujours lié avec la création du Zhuozhengyuan, laquelle se rapporte profondément au Dahongsi et, bien entendu, au méfait de Wang Xianchen. C'est pourquoi ils avaient recours aux formules vagues ou à la dissimulation s'ils évoquaient le monastère bouddhique.

Différents de ces documents, en revanche, d'autres se font l'écho de ce qu'a présenté Xu Shupi, mais plus laconiquement et, d'autre part, évitent d'évoquer le rapport entre Wen Zhengming et le Zhuozhengyuan.

*Brume et eau des cent bourgs* (1690) de Xu Song (徐崧) et de Zhang Dachun (張大純) :

« Dans le Zhuozhengyuan, [dont l'espace était] à l'origine la base du monastère Dahongsi, il y a des arbres extrêmement magnifiques. Ce fut un certain censeur impérial Wang qui envahit [le monastère] afin d'agrandir sa propre résidence. »

拙政園，故大弘寺基也，其地林木絕勝。有王御史者，侵以廣其宮。<sup>680</sup>

Et Wu Qian (吳騫, 1733-1813) écrit dans son *Spicilège fait au nord du mont dans la mer* (《尖陽叢筆》) :

« Le Zhuozhengyuan, [dont l'espace était] à l'origine la base du monastère Dahongsi, se situe à l'intérieur de la porte Qimen de la ville de Gusu<sup>681</sup>. Il y a des arbres extrêmement magnifiques. Ce fut un censeur impérial, un certain Wang, qui envahit [le monastère] afin d'agrandir sa propre résidence. »

按拙政園在姑蘇齊門內，故大宏寺基也。林木極勝。有御史王某，侵以廣其宮。<sup>682</sup>

Dans un autre cas, l'annexe au *Recueil de poèmes en vers inégaux provenant du Zhuozhengyuan* (《拙政園長短句》) de Xu Can (徐燦, translittéré en système L'E.F.E.O « Siu Ts'an »)<sup>683</sup>, lequel est

679 GU Gongxie (顧公燮), *op. cit.*, tome 14, feuille 23. Ici, je respecte la forme de ponctuation de l'édition à laquelle je me réfère.

680 XU Song (徐崧), ZHANG Dachun (張大純), *Bai cheng yanshui* (《百城烟水》, *Brume et eau des cent bourgs*), ponctué et confronté par XUE Zhengxing (薛正興), Nanjing (Nankin), Jiangsu guji chubanshe (Éditions de livres anciens du Jiangsu), 1999, (édition originale : Suzhou, Yingcui xuan 影翠軒, 1690), p. 233.

681 *Gusu* (姑蘇), nom ancien de Suzhou.

682 WU Qian (吳騫), *Jian yang congbi* (《尖陽叢筆》), *Spicilège fait au nord du mont dans la mer*, Shanghai, photocopié par Shanghai guji chubanshe (Éditions de livres anciens de Shanghai), édition originale : Jiaxing, copie manuscrite de Xu Hongxi 徐鴻熙, XIX<sup>e</sup> siècle, réserve de la Bibliothèque nationale de Chine – in Comité de compilation de *Xu xiu siku quanshu* (《續修四庫全書》), comp., *Xu xiu siku quanshu yiyisanjiu, zi bu, zaijia lei* (《續修四庫全書一一三九·子部·雜家類》), *Suite de la Bibliothèque complète aux quatre divisions, livre 1139 : Division de « maîtres » – Genre de l'école éclectique*, Shanghai, Shanghai guji chubanshe (Éditions de livres anciens de Shanghai), 1995, p. 449 ; ponctué par l'auteur de la thèse.

683 Xu Can, épouse de Chen Zhilin, propriétaire du Zhuozhengyuan entre 1648 et 1658. – Cf. Annexe I : « Chronologie du Zhuozhengyuan et des œuvres peintes ou calligraphiées concernant le Zhuozhengyuan », p. 321-322.

recueilli dans la *Collection du Pavillon de la salutation pour les canons confucianistes* compilée par Wu Qian, lui-même, il extrait de son propre *Spicilege fait au nord du mont dans la mer* des informations sur l'origine du Zhuozhengyuan, mais avec des détails un peu différents :

« Le Zhuozhengyuan est le numéro un [des jardins] du Wuzhong<sup>684</sup> pour sa magnificence de pavillons, d'étangs et de bois. Le censeur impérial Wang Xianchen le créa à la période de l'ère Jiaping du règne Ming, et il l'agrandit en *envahissant* le terrain du Dahongsi. Après, son fils le perdit lors d'un jeu de hasard, au profit de la famille Xu. »

拙政園臺池林木之勝，甲于吳中。明嘉靖中，御史王獻臣者始創，並侵大宏寺基以廣之。其子後以博逋償徐氏。<sup>685</sup>

L'adresse du jardin négligée, le prénom d'« un certain Wang » est bien présenté.

Wu Qian ainsi que Xu Song et Zhang Dachun emploient le verbe « 侵 *qin* » (*envahir*) en qualifiant l'action de Wang Xianchen, ce qui coïncide avec ce qu'a présenté Xu Shupi. Ce qui est remarquable, c'est que toutes ces présentations ne concernent point Wen Zhengming. Ce n'est pas parce que ces auteurs ne connaissent rien sur la relation entre Wen Zhengming et Wang Xianchen, mais parce qu'ils la connaissent tellement bien qu'ils préfèrent la dissimuler. Au moins, nous savons exactement que Wu Qian connaissait très bien que Wen Zhengming fit des peintures et un récit pour le jardin de Wang Xianchen, car il a tracé de sa propre main sur l'*Album-A* un colophon, dont l'autographe est encore visible dans la collotypie de l'an 1922 (fig. 60)<sup>686</sup>. Cependant, dans *Spicilege fait au nord du mont dans la mer*, tout en présentant le méfait de Wang Xianchen, Wu Qian a dissimulé la relation entre le censeur impérial et Wen Zhengming.

Cela est bien compréhensible dans la tradition chinoise. En tous cas, les actions de Wang Xianchen citées par Xu Shupi étaient sans nul doute honteuses. Ces lettrés-là, en tant qu'admirateurs de Wen Zhengming, ne voulaient pas donner l'impression qu'il y avait une certaine complicité entre cet esprit de lettrés et le censeur impérial moralement méprisable. Donc, soit dissimuler le rapport entre Wen Zhengming et le Zhuozhengyuan en présentant le méfait de Wang Xianchen (exemples : Xu Shupi, Xu Song et Zhang Dachun, ainsi que Wu Qian), soit présenter l'*Album du Zhuozhengyuan* fait par Wen Zhengming en évoquant le méfait de Wang Xianchen, mais très vaguement (exemples : Gu Gongxie, Cheng Tinglu et les *Annales de la Préfecture de Suzhou*), ou, plus simplement, en le dissimulant complètement (exemple : Qian Yong). Voilà une « vertu » confucianiste : « 為賢者諱 *wei xianzhe hui* », taire les défauts et les

---

684 *Wuzhong* (吳中), surnom de Suzhou avec ses environs.

685 Siu Ts'an (徐燦), *Tchouo tcheng yuan che yu* (《拙政園詩餘》, *Recueil de poèmes en vers inégaux provenant du Zhuozhengyuan*) ; in WU Qian (吳騫), comp., *Baijing lou congshu* (《拜經樓叢書》, *Collection du Pavillon de la salutation pour les canons confucianistes*), édition originale : Suzhou, Boguzhai博古齋, vers 1796 ; in YAN Yi-P'ing (嚴一萍), comp., *Bai bu congshu jicheng* (《百部叢書集成》, *Grande collection des cent collections de livres*), Taipei, Taipei yiwen yinshuguan, 1964-1970, tome 40, (réserve de la Bibliothèque nationale de France, site Richelieu : Chinois 15601 (40.9)) , p. 11 ; texte cité et ponctué par l'auteur de la thèse.

686 Cette inscription (colophon) fut tracée en 1809, quand Wu Qian avait 76 ans (soixante-dix-sept ans selon l'habitude chinoise) ; d'après ce colophon, Wu Qian connaissait bien l'existence de cet album : « L'*Album du Zhuozhengyuan* ; Fonctionnaire attendant Wen, j'y ai songé jours et nuits, et je regrettais toujours de ne pas l'avoir vu même une seule fois. » (« 文待詔拙政園圖，予夙昔慕想，以不得一見為悵。 ») (fig. 60).

méfais de sages.

### 3. Le Réfectoire de l'Est qui a subsisté

Il reste un autre problème : le Dongzhai (東齋, Réfectoire de l'Est). Dans le *Plan de la disposition de la Demeure du Retour aux champs* de Wang Geng, il y a un endroit (correspond à la Section n°III.b) nommé « Yuan Dongzhai jing ting » (元東齋井亭, Kiosque du puits du Réfectoire de l'Est de l'époque Yuan) et Wang Geng le commente :

« Kiosque du puits du Réfectoire de l'Est À l'époque du règne Yuan, le moine Yuze du Beichanjiangsi [Monastère d'exposition des canons bouddhiques du Zen du Nord] (nommé alors Wuliangshouyuan [Monastère du bouddha amitayus]) construisit le Dongzhai [Réfectoire de l'Est] le long de la Ruelle de la Famille Ping<sup>687</sup>. Il y avait devant le Réfectoire un puits, d'où est venue l'auto-appellation « Source céleste » [de Yuze]. Cependant, cette appellation, est considérée par méprise par les générations suivantes, comme le nom du puits. Depuis que l'espace du Dahongsi devint celui du Zhuozhengyuan, le Réfectoire de l'Est en devint son propre siège. Le puits se trouve bien au delà du mur au nord du *Lanxue tang* [Salle des Orchidées et de la Neige] de la Demeure du Retour aux champs qui fut nouvellement construite, et il est couvert par un kiosque, qui est tellement grand que l'on peut voir son sommet quand on est dans le jardin. Le Réfectoire de l'Est fut détruit dans la dixième année de l'ère Xianfeng [1860] du règne Qing. »

東齋井亭 元代北禪講寺 (當時名無量壽院) 僧人餘澤築東齋於平家巷, 齋前有井, 因自號天泉, 但後人誤以為井名天泉。自從大弘寺基改構拙政園之後, 於是以東齋為大弘寺。歸田園居建築時, 因此井適在蘭雪堂北牆外, 為構井亭極高大, 人在園中, 可望見其頂部, 清咸豐十年東齋燬。<sup>688</sup>

Nous savons que la Demeure du Retour aux champs fut à l'origine la partie est du *Zhuozhengyuan initial*. En 1631, Wang Xinyi l'acheta de la main de la famille Xu et la transforma en un nouveau jardin.<sup>689</sup> Si le Réfectoire de l'Est était en dehors de la circonscription de la Demeure du Retour aux champs de Wang Xinyi, il n'avait pas non plus appartenu au *Zhuozhengyuan initial*. Selon Wang Geng, le Réfectoire de l'Est existait jusqu'en 1860, l'année où les Taiping s'emparèrent de la ville de Suzhou.

Wang Geng présente que le créateur du Réfectoire de l'Est, Yuze (餘澤), qui s'appela « Source céleste », fut moine du Beichanjiangsi (北禪講寺, nommé « 北禪寺 Beichansi » avant la dynastie Ming). Cela peut être témoigné par le *Récit des salles de contemplation du Beichansi* (《北禪寺觀堂記》) de Huang Jin (黃潛, vivant à l'époque du règne Yuan des Mongols, contemporain de Yuze), prose insérée dans les *Annales de la Préfecture de Suzhou, édition de l'ère Tongzhi* :

« Dans le Comté du Wu<sup>690</sup>, la sagesse de la secte de Tiantai [du bouddhisme]

687 « La Ruelle de la Famille Ping », voir la fig. 5 et 111.

688 Équipe de la rédaction des *Annales du Zhuozhengyuan* (《拙政園志》編寫組), *op. cit.*, p. 175.

689 Cf. *ibid.*, p. 3, 163-164.

690 Le Comté du Wu (吳郡), unité administrative antique qui, avec diverses circonscriptions selon les différentes époques, avait toujours la ville de Suzhou comme capitale. Ce nom était souvent utilisé par les lettrés afin de désigner Suzhou.

prospère surtout dans le Beichansi, où il y a des vieilles salles de contemplation qui sont depuis longtemps délabrées. Au début de l'ère Huangqing [1312-1314], devant ce manque d'entretien, le président du monastère, Tianquan Ze Gong [c.-à-d. *Vénérable Monsieur (Yu)ze Source céleste*] avertit que si l'on ne prenait pas de mesure aujourd'hui, ces patrimoines de leurs prédécesseurs s'effondreraient. [...] »

天台智者之傳，在吳郡惟北禪寺爲特盛。故有觀堂歲久不治。皇慶初，住山天泉澤公以爲失，今不圖，恐隳先業。[……]<sup>691</sup>

Le « Tianquan Ze Gong » qui se présente ici, est bien le moine Yuze qui s'appela « Source céleste » : « Tianquan » est bien l'auto-appellation de Yuze, laquelle veut dire « Source céleste » et « Ze Gong », en négligeant le caractère « 餘 Yu » et en ajoutant le titre « 公 Gong » (*Vénérable Monsieur*), est une appellation respectueuse, comme si nous disions « Vénérable Monsieur (Yu)ze ».

Mais Wang Geng a commis une erreur : le Réfectoire de l'Est n'avait jamais été le siège du Dahongsi. Les *Annales de la Préfecture de Suzhou, édition de l'ère Tongzhi*, éditées de 1869 à 1876 et publiées en 1883, montrent qu'après que Wang Xianchen ait pris le terrain du Dahongsi pour son Zhuozhengyuan, ce monastère bouddhique existait encore, mais ailleurs :

« Le Monastère Dahongsi se situe au quartier Beiyuan [c.-à-d. *Parc du Nord*] mais, anciennement, il se trouvait dans le quartier Yingchunfang le long de la Rue Nord. À la période de l'ère Dade [1297-1307] du règne Yuan, les *sengpan* [inspecteurs des moines bouddhiques<sup>692</sup>] Quanyou et Lanjian tinrent les rites des ablutions pour les *Shramanas* [*Śramaṇas*, moines bouddhiques] et créèrent ce monastère. Ayant rendu compte à la cour impériale et ayant demandé la permission officielle, il lui fut conféré le titre actuel à la période de l'ère Yanyou [1314-1320].<sup>693</sup> À côté, le moine Yuze a créé le Réfectoire de l'Est, devant lequel il y avait un puits, d'où est venue l'auto-appellation « Tianquan [c.-à-d. *Source céleste*] » [de Yuze]. À la fin du règne Yuan [1279-1368], le monastère a été ruiné alors que seul le Réfectoire de l'Est subsistait. Au début de la période de l'ère Hongwu [1368-1399] du règne Ming, le monastère fut absorbé par le Yongdingsi [Monastère du Calme éternel]. À la période de l'ère Jiajing, le censeur impérial Wang Xianchen l'a changé en Zhuozhengyuan ; et puis, le monastère fut reconstruit à l'adresse où il se situe aujourd'hui. La dixième année de l'ère Xianfeng de notre dynastie<sup>694</sup>, il fut ruiné. »

大宏寺在北園。舊在北街迎春坊。元大德間僧判荃友、蘭建淨沙門開山。延祐間奏賜今額。僧餘澤嘗別創東齋，齋前有井，因自號天泉。元末寺燬，而東齋獨存。明洪武初，歸併永定寺。嘉靖中御史王獻臣改構拙政園。其後復建於今所。

691 FENG Guifen (馮桂芬), éd., *op. cit. supra* note 627, p. 290 ; ponctué par l'auteur de la thèse.

692 Le *sengpan* (僧判, inspecteur des moines bouddhiques), fonction du système administratif cléricale bouddhique (僧官制度), qui fut créé à l'imitation du système administratif impérial et soutenu par toutes les dynasties à partir de la dynastie Song du Nord (960-1127).

693 « Le titre actuel » veut dire « Dahongsi » (Monastère de la Grande magnificence). Pour un monastère bouddhique, un titre conféré par la cour impériale signifie la permission officielle d'accéder au système cléricale bouddhique de l'empire.

694 « Notre dynastie » veut dire la dynastie Qing (1644-1911) ; la dixième année de l'ère Xianfeng, soit l'an 1860 de l'ère chrétienne.

國朝咸豐十年燬。<sup>695</sup>

Et les *Annales du District Wu*, l'édition de l'ère républicaine, publiées en 1933 en tant que renouvellement des *Annales de la Préfecture de Suzhou*, édition de l'ère Tongzhi, y ajoute :

« À la période de l'ère Guangxu [1875-1909], un certain moine reconstruisit la salle principe [du monastère] en demandant l'aumône. »

光緒中，僧某募資重建大殿。<sup>696</sup>

Ainsi donc, le Dahongsi subsistait jusque dans les années 1930 dans le quartier Beiyuan après qu'il eut été expulsé du quartier Yingchunfang par le propriétaire du Zhuozhengyuan, le « Censeur impérial écorcheur Wang ».

Néanmoins, la présentation du Réfectoire de l'Est insérée dans celle du Dahongsi par les *Annales de la Préfecture de Suzhou* produit l'impression qu'il existait quelque subordination entre les deux. Wang Geng sait clairement que le Réfectoire de l'Est fut créé par le moine Yuze du Beichanjiangsi (*Monastère d'exposition des canons bouddhiques du Zen du Nord*), mais il le « transfère » au Dahongsi qui fut malheureusement expulsé de son propre domaine. Et le *Brouillon*, plus simplement, prend le Réfectoire de l'Est pour une succursale du Dahongsi et prend l'appellation « Source céleste » pour le nom du puits par une mauvaise lecture du texte des *Annales de la Préfecture de Suzhou*.<sup>697</sup> La méprise du *Brouillon* a une grande influence.

En fait, il n'y a jamais eu aucune subordination entre le Dahongsi et le Réfectoire de l'Est. Ce dernier, qui fut créé par le moine Yuze, fut une succursale du Beichanjiangsi (ou, en abrégé, Beichansi) mais non pas celle du Dahongsi. Le seul lien entre le Dahongsi et le Réfectoire de l'Est est leur rapport d'espace : certainement, nous ne pouvons pas circonscrire exactement les espaces du Réfectoire de l'Est et du Dahongsi, mais nous savons clairement que le réfectoire se situe bien à côté de l'est du Dahongsi (fig. 114), d'où lui vient le nom de « Réfectoire de l'Est ».

La clarification de l'identité du Réfectoire de l'Est favorise la compréhension de son existence après le déménagement du Dahongsi. L'espace du Réfectoire de l'Est, vu dans le plan général du *Zhuozhengyuan initial*, forme une péninsule qui s'enfonce dans l'espace du Zhuozhengyuan (fig. 114). Si le Réfectoire de l'Est n'a pas perdu son domaine lors de l'agrandissement de la résidence de Wang Xianchen en suivant l'exemple de l'expérience du Dahongsi, ce fut grâce à son identité de succursale du Beichanjiangsi (*Monastère d'exposition des canons bouddhiques du Zen du Nord*), ce dernier, ayant son propre siège se situant au quartier Beiyuan (au nord du quartier Yingchunfang), était depuis longtemps un monastère bouddhique très vénérable de la ville de Suzhou. Au contraire, le Dahongsi, petit monastère qui avait déjà été détruit à cause de la guerre à la fin du règne Yuan, se serait trouvé au milieu de l'époque du règne Ming tellement pauvre et délabré que le nouveau voisin Wang Xianchen, qui avait créé sa résidence au sud et convoitait son domaine « où s'étend une pièce d'eau » (ce qui était une condition idéale pour un jardin), aurait pu le traiter de décombres et de vestiges et le définir comme « terrain vague » afin de l'occuper, malgré les moines qui y vivaient encore. C'est ainsi que se sont passés les méfaits de Wang Xianchen présentés par Xu Shupi et cités

695 FENG Guifen (馮桂芬), éd., *op. cit. supra* note 627, p. 272 ; ponctué par l'auteur de la thèse.

696 CAO Yunyuan (曹允源), éd., LI Genyuan (李根源), éd., *op. cit.*, p. 572 ; ponctué par l'auteur de la thèse.

697 Cf. Équipe de la rédaction des *Annales du Zhuozhengyuan* (《拙政園志》編寫組), *op. cit.*, p. 2.

ci-dessus. Bien que Wen Zhengming ait tus ces méfaits dans son *Récit* et ses poèmes, ils auraient été très connus dans la ville, d'où le titre caricatural de « Censeur impérial écorcheur Wang » qui fut décerné à Wang Xianchen. Et quant au Réfectoire de l'Est, se situant juste à l'est du Dahongsi et succursale du Beichanjiangsi, monastère bouddhique si vénérable que Wang Xianchen n'oserait l'offenser, il a échappé à l'agrandissement de la résidence de Wang Xianchen et subsiste donc en s'enfonçant comme une péninsule dans l'espace du Zhuozhengyuan et, après 1631, de la Demeure du Retour aux champs de Wang Xinyi.

## Chapitre Troisième Le Zhuozhengyuan en tant que ressource économique

### 1. La lecture agronomique des textes de Wen Zhengming par C. Clunas et les défauts de son argument

Nous aurions l'impression que Wang Xianchen, propriétaire du nouveau jardin le Zhuozhengyuan, jouissait bien de la vie typique du lettré à la retraite, si nous lisions les sept œuvres poétiques insérées dans *Recueil de Wen Zhengming* :

- i. 1514 : *Boire au bord de l'étang du jardin de Wang Jingzhi* (《飲王敬止園池》)<sup>698</sup>
- ii. 1515 : *À répondre au poème « Soirée au bord de l'étang en automne » de Wang Jingzhi, sur les mêmes rimes* (《次韻王敬止秋池晚興》)<sup>699</sup>
- iii. 1517 : *À expédier à Wang Jingzhi* (《寄王敬止》)<sup>700</sup>
- iv. 1518 : *Deux poèmes de remerciements à expédier à Wang Jingzhi pour les bambous qu'il a transplantés l'année dernière devant le « Pavillon de la Rétention de nuages » et qui bourgeonnent cette année donc dans la pluie* (《舊歲王敬止移竹數枝種停雲館前經歲遂活雨中相對輒賦二詩寄謝敬止》)<sup>701</sup>
- v. 1519 : *Le deuxième jour du premier mois du nouvel an, j'ai rendu visite à Wang Jingzhi malgré la neige et ai été retenu à boire toute la journée dans la « Maison à étage du Rêve indiquant une vie d'ermite »* (《新正二日冒雪訪王敬止登夢隱樓留飲竟日》)<sup>702</sup>
- vi. 1527 : *Invité par Monsieur Pluie de Sophora Wang à prendre le nouveau canot et à monter la Colline du Tigre, j'ai laissé douze quatrains à la mémoire de cette excursion* (《王槐雨邀汎新舟遂登虎丘紀遊十二絕》)<sup>703</sup>
- vii. 1529 : *À répondre au poème de Wang Jingzhi au banquet, sur les mêmes rimes* (《席上次王敬止韻》)<sup>704</sup>

698 Cf. WEN Zhengming (文徵明), *op. cit.*, p. 896.

699 Cf. *ibid.*, p. 800.

700 Cf. *ibid.*, p. 906.

701 Cf. *ibid.*, p. 910. Le « Pavillon de la Rétention de nuages » (停雲館 *Tingyun Guan*) fut le pavillon principal de la résidence de Wen Zhengming, qui eut l'auto-appellation « Tingyun Sheng » (停雲生, *Lettré du Pavillon de la Rétention de nuages*).

702 Cf. *ibid.*, p. 912. La « Maison à étage du Rêve indiquant une vie d'ermite » fut un des trente et un sites du Zhuozhengyuan de Wang Xianchen.

703 Cf. *ibid.*, p. 1095. « Pluie de Sophora » (槐雨), auto-appellation de Wang Xianchen – cf. *supra* note 267 ; la Colline du Tigre (虎丘), site célèbre du faubourg nord-ouest de la ville de Suzhou.

704 Cf. WEN Zhengming (文徵明), *op. cit.*, p. 963.

Ces poèmes, dans le style classique de la poésie chinoise, se conforment bien à un stéréotype du discours au sujet de certaine amitié entre les lettrés ; et, donc, ce ne sont que des clichés qui n'offrent guère d'informations utiles sur la vie de retraite de Wang Xianchen : nous savons que les vingt premières années depuis la création du Zhuozhengyuan, il restait en contact avec Wen Zhengming et se réunissait souvent avec celui-ci dans le Zhuozhengyuan (i, ii, v et vii) ou ailleurs (vi), sauf dans les années 1523-1526 où Wen Zhengming était à Pékin assumant une fonction à l'Académie Hanlin ; nous savons également que Wang Xianchen écrivait aussi des poèmes, car les deux poèmes de Wen Zhengming énumérés ci-dessus (ii et vii) se déclarent « à répondre au poème de Wang Jingzhi, sur les mêmes rimes » – malheureusement nous ne savons pas ce qu'a écrit l'ancien censeur impérial ... En somme, nous ne pouvons en tirer qu'un profil très ordinaire qui peut être lié à presque tous les lettrés érémitiques : « 野人 *habitant rural* » (i), « 君子 *homme de bien* » et « 故人 *vieil ami* » (iv), « 高士 *lettré élégant* » (vii), toutes ces qualifications dédiées à Wang Xianchen dans ces poèmes-là ne sont que des expressions stéréotypées.

Grâce à Craig Clunas, dans son ouvrage *Fruitful Sites : Garden Culture in Ming Dynasty China*, l'autre côté, ou le côté plus réel de la vie du premier propriétaire du Zhuozhengyuan commence à être éclairé : les activités économiques. Après une « lecture agronomique » « d'une façon naïve et simpliste » du *Récit* de Wen Zhengming<sup>705</sup>, il trouve une proportion assez haute de plantation d'arbres fruitiers dans le jardin où s'étend une grande pièce d'eau.<sup>706</sup>

Or, prenant « 62 *mu* » (soit 4,1 hectares) pour la superficie du Zhuozhengyuan de Wang Xianchen, Craig Clunas a un peu compliqué la question : en se référant au *Livre d'agriculture de Wang Zhen* (《王禎農書》, traité agronomique du XIV<sup>e</sup> siècle) et ayant recours au fait qu'une « relativement petite parcelle » avec la haute fertilité de la terre et le climat doux du Jiangnan pourrait « subvenir aux besoins d'un ménage »<sup>707</sup>, il a consacré une page à montrer que « les 62 *mu* de Wang Xianchen, dont la plupart étaient sous des arbres fruitiers, ressemblent donc potentiellement à une puissante ressource économique, un morceau de vraie propriété qui était non seulement assez étendu par rapport aux normes contemporaines, mais était lucrativement cultivé avec les récoltes orientées vers le marché »<sup>708</sup>.

Pourtant en fait, la propriété de Wang Xianchen s'étendait sur au moins 8 hectares (environ 120 *mu* ; aussi étendue que le Parc Monceau moderne) et, selon les *Annales du District de Chaangzhou, édition de l'ère Longqing* (publié en 1571), le chiffre atteignait « plus de deux cents *mu* [de l'époque du règne Ming] », soit plus de 12,3 hectares. Sans compter la section d'habitation qui, bien entendu, occupait un assez grand espace de la propriété mais dont la

---

705 Texte original : « One way of complicating the picture, and of introducing a dimension that is rigorously excluded from most modern discussion of Chinese garden history, is to read Wen Zhengming's 'Record of the Garden of the Unsuccessful Politician' in a naïve and simplistic manner for the information it contains on the agronomy of the garden in 1533. » – Clunas, Craig, *op. cit. supra* note 39, p. 38.

706 Cf. *ibid.*, p. 39.

707 Cf. *ibid.*, p. 40.

708 Texte original : « Wang Xianchen's 62 *mu*, the majority of which was under fruit trees, comes to look potentially like a powerful economic resource, a piece of real estate that was not only relatively large by contemporary standards but which was planted with lucrative, market oriented cash crops. » – *Ibid.*

superficie ne dépassait pas celle de l'ensemble des « demeures » du *Zhuozhengyuan patrimonial*, soit environ 1,9 hectares (28 *mu*), le jardin proprement dit devait être plus étendu que « les 62 *mu* de Wang Xianchen » évoqués par Craig Clunas, qui adopte le chiffre provenant de *Les jardins classiques de Suzhou* de Liu Dunzhen et correspondant en fait au *Zhuozhengyuan administratif* des années 1960-1970, sans définition analytique et historique de la circonscription du jardin qui a connu bien des vicissitudes pendant cinq siècles<sup>709</sup>. En bref, à l'intérieur des murailles de la ville de Suzhou, dont la superficie (environ 14 km<sup>2</sup>) est moins d'une septième de celle du Paris haussmannien (105 km<sup>2</sup>), le *Zhuozhengyuan* du XVI<sup>e</sup> siècle était vraiment un géant parmi les propriétés privées, si nous imaginons dans la ville de Paris haussmannienne un parc six ou sept fois plus grand que le Parc Monceau.

Toutefois, en tant que ressource économique, il semble qu'une dizaine d'hectares de Wang Xianchen restait de peu d'importance par rapport à la norme européenne au milieu du XVI<sup>e</sup> siècle : une « ferme » du Bassin parisien avait alors une superficie d'au moins 30 hectares et pouvait dépasser 100 hectares, et une « cense » de l'Artois-Cambrésis pouvait s'inscrire pour 140<sup>710</sup>. Pour que les Européens comprennent la potentielle importance économique du *Zhuozhengyuan*, il n'est pas superflu de présenter le contexte de la superficie moyenne d'un terrain privé au Jiangnan sous le règne Ming, comme ce que fait Craig Clunas, qui, en se référant à une source citée dans *Bu Nongshu yanjiu* (《〈補農書〉研究》, *Recherches sur « Supplément de Livre agronomique »*), indique qu'à Jiaxing (嘉興, préfecture relevant de la Province du Zhejiang, se situant au sud-est du Lac Taïhu, fig. 1 et 2), la limite supérieure de la superficie d'un terrain occupé par un ménage paysan du premier rang était 10 *mu* de Ming (environ 0,6 hectare) et qu'un grand (« grande ») retraité pouvait se vanter de vivre confortablement sur 20 *mu* de Ming (environ 1,2 hectare)<sup>711</sup> – donc, d'après lui, « la notion de richesses sur les terrains qui dépend de leurs quantités n'est pas toujours applicable dans un contexte où les apports d'un labour expert à des sols très productifs peuvent constituer un facteur plus décisif »<sup>712</sup>.

Certes, la haute fertilité de la terre et le climat tempéré, le labourage soigneux et la culture intensive, lesquels Craig Clunas a évoqués, apportent au pays du Jiangnan un rendement unitaire en céréales très élevé<sup>713</sup>. Mais le *Zhuozhengyuan*, dont la plus grande partie était

709 Cf. *supra* p. 110-111.

710 Cf. Duby, Georges, dir., Wallon, Armand, dir., *Histoire de la France rurale, Tome 2 : L'âge classique des paysans 1340-1789*, Paris, Seuil, 1975, p. 126.

711 Cf. Clunas, Craig, *op. cit. supra* note 39, p. 40.

712 Texte original: « *The notion of wealth in land being dependent on quantity is not always applicable in a context where inputs of skilled labour to very productive soils may be a more decisive factor.* » – *Ibid.*

713 D'après Wang Shejiao (王社教), dans les trois préfectures de Suzhou, de Songjiang et de Jiaxing à l'époque Ming, le rendement unitaire du riz non décortiqué était de 578 *jin* du marché/*mu*, équivalant à 43,35 quintaux/hectare (1 *jin* du marché équivaut à 1/2 kg) ; et selon le niveau de décortication à l'époque Ming (un litre de paddy produisant un demi litre de riz décortiqué, soit un quintal de paddy donnant environ 0,6 quintal de riz décortiqué), le rendement unitaire du riz décortiqué était d'environ 26 quintaux/hectare ; pour le blé, dans les mêmes préfectures, le rendement unitaire aurait été de 160 *jin* du marché/*mu*, soit 12 quintaux/hectare, ou plus élevé ; et selon Fernand Braudel, « un hectare de terre à blé donne en France, au temps de Lavoisier, 5 quintaux en moyenne ». – Cf. WANG Shejiao (王社教), *op. cit.*, p. 207-208, 219 ; Braudel, Fernand, *Civilisation matérielle, économie et capitalisme, XV<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle, tome 1 : Les structures du quotidien : le possible et l'impossible*, Paris,



couverte d'arbres fruitiers, n'était pas une ferme pour produire des grains, malgré des champs de grains précieux qui se trouvaient probablement autour du jardin proprement dit.<sup>714</sup> Il semble donc sans intérêt de comparer la dimension du Zhuozhengyuan avec celle du terrain d'un ménage paysan. Si le Zhuozhengyuan de Wang Xianchen disposait d'une potentielle importance économique, il faut bien sûr l'attribuer à sa dimension et à la fertilité du sol, mais, notamment, c'étaient les plantes, plus exactement, les fruitiers dans le jardin qui auraient apporté de grandes richesses au propriétaire.

En lisant le *Récit* de Wen Zhengming, Craig Clunas évoque le grand nombre et la diversité des plantes, qui ont rendu le Zhuozhengyuan « visuellement très différent de n'importe quel jardin visible dans la Chine d'aujourd'hui » (« *very different visually from any garden visible in China today* »<sup>715</sup>) ; et, en plus, en se référant à des ouvrages agronomiques du temps du règne Ming, il indique l'une après l'autre les valeurs alimentaires et économiques de diverses plantes évoquées dans le *Récit*, telles que les pommiers *laiqin* (來禽, *Malus asiatica* Nakai, pommier/pomme chinois, traduit en anglais par Craig Clunas « *apple* »), les abricotiers *mei* (梅, *Prunus mume*, dit en français « abricotier/abricot du Japon », traduit en anglais par Craig Clunas « *flowering plum* »), les pruniers, les *haitang* (海棠, *Malus micromalus* Makino, pometier, traduit en anglais par Craig Clunas « *crab apple* ») et les pêchers, dont les fruits sont comestibles, se mangeant cru ou après des traitements, ainsi que les lotus, les pins, les bambous, les sophoras, les ormes, les saules, les cyprès et les genévriers, dont les amandes, les racines, les bourgeons, les fleurs, les branches, la résine, etc. servaient alors à divers usages<sup>716</sup> ; il indique également la possibilité de faire l'élevage de poissons dans la pièce d'eau du jardin et que « si la pièce d'eau contenait des poissons, elle aurait été d'autant plus précieuse qu'il s'agissait d'une pièce d'eau protégée par un mur »<sup>717</sup>.

Cependant, l'abondance des plantes du Zhuozhengyuan ainsi que les diverses utilisations de celles-ci présentées dans des ouvrages agronomiques contemporains ne donnent qu'une vraisemblance à la supposition de Craig Clunas. Pour renforcer son argument, il recourt à l'histoire de la politique financière de la dynastie Ming, aux idées économiques de l'élite contemporaine du Jiangnan, à la comparaison avec les considérations politiques et commerciales de la sylviculture en Grande Bretagne au début du XVIII<sup>e</sup> siècle, aux analyses des aspects économiques du jardin européen au début des temps modernes faites par Claudia Lazzaro et Robert Williams.<sup>718</sup> Mais tout cela, des arguments de plus en plus loin du Zhuozhengyuan lui-même, ne rend sa supposition qu'un peu plus vraisemblable ...

Il semble qu'il ait pris conscience du problème de la légitimité de « lire la propriété de Wang Xianchen à ce point de vue agronomique, à l'encontre de presque tout ce qui a été écrit sur elle »<sup>719</sup>. Il évoque donc deux points supplémentaires.

---

Armand Colin, 2000, p. 124.

714 Cf. *infra* p. 255-256.

715 Clunas, Craig, *op. cit. supra* note 39, p. 39.

716 Cf. *ibid.*, p. 40-46.

717 Texte original : « *If the pond did contain fish, it was all the more valuable in that it was a pond protected by a wall.* » – *Ibid.*, p. 46.

718 Cf. *ibid.*, p. 46-51.

719 Texte original : « *How legitimate is it, in fact, to read Wang Xianchen's property in this agronomic light, against the grain of almost*

Le premier est, d'après lui, un « argument *a silentio* », qui concerne l'exclusion de la catégorie *yuan* (« jardin ») des articles de législation somptuaire sous le règne Ming. Il en tire donc sa qualification de la catégorie *yuan* (« jardin ») : « la situation liminale du concept est séduisante, dans une réalisation (ou une production) qui ressemble trop à un objet de consommation pour être taxé comme un champ de riz, et trop à un espace productif pour être soumis au contrôle de la législation somptuaire »<sup>720</sup>. Mais, évidemment, ce concept général peut ne pas forcément s'appliquer au Zhuozhengyuan, un exemple spécifique. Craig Clunas avoue que ce point est un peu faible puisque ce n'est qu'un argument *a silentio*.<sup>721</sup>

Et il formule son deuxième point : « Mon deuxième point sur la légitimité de la lecture du *Garden of Unsuccessful Politician*<sup>722</sup> en tant que partie d'un cadre économique plus large est nettement plus solidement enraciné, tournant autour d'allusions littéraires donnant naissance au nom même *Zhuo Zheng Yuan*. »<sup>723</sup> En retournant aux textes de Wen Zhengming au sujet du Zhuozhengyuan, il pense trouver des preuves. Mais, il s'est enfoncé dans de prétendues allusions au nom du Zhuozhengyuan de sorte que sa démonstration est trop forcée : d'après un texte du *Livre d'agriculture de Wang Zhen*, il voit que le *pu tian* (圃田, *champ de potager ou de verger*, traduit par Craig Clunas « *plot fields* ») était à l'époque du règne Ming considéré pour un lettré comme un bon endroit pour pratiquer le *Tao* (道, *la Voie*) (« *fulfilling the Dao* »), c'est-à-dire, se cultiver en poursuivant l'idée morale ; et, puis, il évoque que le terme « 拙 *zhuo* » (du nom « 拙政園 *Zhuozhengyuan* »), voulant dire « infructueux » (« *unsuccessful* »), « maladroit » (« *clumsy* »), « naïf » (« *artless* »), « sans astuce » (« *guileless* »), « simple » (« *unsophisticated* ») et composant l'expression « 守拙 *shou zhuo* » (*préserver la naïveté*), s'associait toujours dans la tradition du lettré avec l'esprit noble et cultivé, et, que l'expression « 拙修 *zhuo xiu* »<sup>724</sup>, voulant dire « se cultiver sans astuce » (« *artless cultivation* »), révèle bien l'association du terme « 拙 *zhuo* » et l'idée de « se cultiver » ... – il établit donc une connexion indirecte entre le nom et la nature du Zhuozhengyuan, et en conclut donc que l'expression « 拙政 *zhuozheng* » elle-même implique les activités agricoles et économiques dans le jardin.<sup>725</sup>

Mais un tel itinéraire en zigzag n'est pas nécessaire si nous voulons établir simplement la connexion entre le nom du Zhuozhengyuan et les activités agricoles et économiques, car Wen Zhengming l'a explicitement établie, en adoptant le ton de Wang Xianchen dans le *Récit* :

« Monsieur Wang dit : « Autrefois, Pan Yue n'a pas réussi dans la carrière officielle

*everything that has been written about it ? » – Ibid., p. 51.*

720 Texte original : « Here again we have the attractive liminality of the concept, in an artifact that was too much an object of consumption to be taxed like a rice-field, and too much of a productive space to be subject to the control of the sumptuary legislation. » – *Ibid.*

721 Cf. *ibid.*

722 *Garden of Unsuccessful Politician*, traduction du nom du Zhuozhengyuan faite par Craig Clunas dans *Fruitful Sites : Garden Culture in Ming Dynasty China* ; et je la respecte simplement sans traduire en français afin de rester fidèle au texte original.

723 Texte original : « My second point about the legitimacy of reading the *Garden of Unsuccessful Politician* as part of a broader economic framework is rather more firmly grounded, and revolves around the literary allusions giving rise to the very name *Zhuo Zheng yuan*. » – Clunas, Craig, *op. cit. supra* note 39, p. 51.

724 C'est le nom d'un kiosque du Dongzhuang, (東莊, *Manoir de l'Est*), jardin établi cinquante ans avant la création du Zhuozhengyuan. – Sur le Manoir de l'Est, cf. *ibid.*, p. 16-18, 53 ; cf. *infra* p. 260-263.

725 Clunas, Craig, *op. cit. supra* note 39, p. 52-53.

et, donc, il construisit des maisons et planta des arbres, arrosa le clos et vendit des légumes – « Cela est l'activité politique d'un incapable [拙者 *zhuo zhe*] », a dit Pan Yue. » »

王君之言曰：“昔潘岳氏仕宦不達，故築室種樹，灌園鬻蔬曰：‘此亦拙者之爲政也。’” (Fig. 55)<sup>726</sup>

Et, en suite, Wen Zhengming a confirmé :

« Cela fait vingt ans que le monsieur [Wang Xianchen] demeurant chez lui après avoir quitté les milieux officiels dès l'âge *qiangshi* [l'âge dit *robuste en charge*]<sup>727</sup>, afin de construire des maisons et de planter des arbres, d'arroser le clos et de vendre des légumes, étant libre sans souci et jouissant d'une vie oisive. »

君甫及強仕，卽解官家處，所謂築室種樹、灌園鬻蔬，逍遙自得，享閒居之樂者，二十年於此矣。(Fig. 55)<sup>728</sup>

Wen Zhengming a présenté ici une connexion évidente, donnée par Pan Yue, entre l'expression « 拙政 *zhuozheng* » (« activité politique d'un incapable ») et les activités agricoles et économiques (« construire des maisons et planter des arbres, arroser le clos et vendre des légumes ») ; et il a clairement indiqué que ces activités existaient non seulement dans le texte de Pan Yue, mais encore étaient effectuées chez Wang Xianchen. Alors, aussi la connexion entre les activités agronomiques et le nom du *Zhuozhengyuan* était-elle adoptée par le créateur du jardin.

Cela est trop clair pour être négligé. Craig Clunas doit l'avoir vu et, réellement, il se réfère bien à ces deux textes cités ci-dessus.<sup>729</sup> Et puis, il choisit cependant un itinéraire détourné présenté ci-dessus : il établit une « connexion conceptuelle » indirecte entre le nom du *Zhuozhengyuan* et les *activités agricoles* par l'intermédiaire d'une allusion partagée par le terme « 拙 *zhuo* » (*maladroit, incapable, simple, sans astuce, naïf*) et les activités agricoles dans le potager ou le verger, lesquels symbolisaient tous deux « pratiquer le *Tao* » ou « se cultiver », c'est-à-dire les pratiques morales. Pourtant, les *pratiques morales* représentées par le terme « 拙 *zhuo* » comportent une extension très large, et les *activités agricoles* n'en étaient qu'une part, et, logiquement, l'association entre les *pratiques morales* et le terme « 拙 *zhuo* » n'implique pas une connexion conceptuelle entre ce terme employé dans le nom du *Zhuozhengyuan* et les *activités agricoles*, même si celles-ci étaient vraiment effectuées dans ce jardin. Son deuxième point ne renforce guère la légitimité de sa supposition ; en revanche, il y faisait une erreur de raisonnement en choisissant un itinéraire détourné.

Pourquoi laisse-t-il de côté la connexion directe et explicite déjà présentée dans le texte de Wen Zhengming ? Sans doute est-ce parce qu'il craint que « construire des maisons et planter des arbres, arroser le clos et vendre des légumes » n'est qu'un *locus classicus*<sup>730</sup> et que, très probablement, ces expressions ne représentent pas la réalité de la vie de Wang Xianchen dans son jardin. Cela constitue vraiment un problème. C'est pourquoi il s'efforce de trouver une association intrinsèque entre le nom du *Zhuozhengyuan* et des *activités agricoles*, ayant

---

726 Voir aussi : WEN Zhengming (文徵明), *op. cit.*, p. 1276.

727 Cf. *supra* note 543.

728 Voir aussi : WEN Zhengming (文徵明), *op. cit.*, p. 1277.

729 Cf. Clunas, Craig, *op. cit. supra* note 39, p. 51-52.

730 Cf. *ibid.*, p. 52.

recours à un champ sémantique centré sur des *pratiques morales*, afin de renforcer sa supposition. Pourtant, effectivement, il n'a pas réussi.

Laissant le problème de côté comme s'il avait été résolu, il se tourne vers un autre problème, la capacité de Wen Zhengming « à agir comme charnière entre le profit et la pureté, entre le pouvoir économique et l'autorité culturelle/morale dans l'ordre cosmique confucéen »<sup>731</sup> ; il se réfère au terme de Michel Foucault, *hétérotopies*, « sortes d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles les emplacements réels, tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés, des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables »<sup>732</sup>, et puis, il développe son opinion :

« Le « Verger de l'*Unsuccessful Politician* » ne serait pas hétérotopie. Le « Jardin de l'*Unsuccessful Politician* », recréé par Wen Zhengming en vers et en images peintes, est bien en chemin de le devenir. »

*The 'Orchard of the Unsuccessful Politician' would not be a heterotopia. The 'Garden of the Unsuccessful Politician', as recreated in verse and painted image by Wen Zhengming, is well on the way to becoming one.*<sup>733</sup>

Et puis, il expose l'association symbolique de fruits dans la tradition chinoise afin de renforcer son opinion ...

Mais la question est encore posée : réellement, les activités agricoles et économiques existaient-elles dans le *Zhuozhengyuan* ? En fait, jusqu'à la fin de l'exposé de Craig Clunas, ce qui soutient la supposition ne s'appuie que sur son intuition : il nous dit que, dans le *Zhuozhengyuan*, il existait de nombreuses plantes, notamment des arbres fruitiers ; il nous dit que les fruits portaient alors les valeurs économiques et que les autres plantes étaient utilisées de divers façons ; il nous dit que le jardin n'était conceptuellement pas pris pour un objet de consommation de luxe – et, voire même, il s'efforce d'établir d'après le texte de Wen Zhengming quelque logique interne (c'est le seul argument positif, pourtant logiquement très forcé) ... il rend vraisemblables les aspects économiques du *Zhuozhengyuan*, mais seulement vraisemblables. Si ces aspects ne pouvaient pas être confirmés, toute sa belle dissertation concernant les communications entre le pouvoir économique et l'autorité culturelle ou morale dans l'ordre cosmique confucéen, ainsi que l'*hétérotopie*, l'association symbolique de fruits ... perdrait simplement sa prémisse nécessaire.

## 2. *Les vergers du Zhuozhengyuan*

En fait, les preuves qui soutiennent la supposition de Craig Clunas se trouvent bien dans les textes de Wen Zhengming, le *Récit* et les trente et un poèmes du *Zhuozhengyuan*, ainsi que la série de peintures des trente et une *scènes* de l'*Album-A*. Les nombres des divers genres d'arbres fruitiers évoqués par Wen Zhengming montrent déjà les aspects économiques de la

---

731 Texte original : « his ability to act as hinge between profit and purity, between economic power and cultural/moral authority within the Confucian cosmic order » – *Ibid.*, p. 55.

732 Foucault, Michel, « Des espaces autres », *Dits et écrits II, 1976-1988*, Paris, Quarto, Gallimard, 2001, p. 1574-1575.

733 Clunas, Craig, *op. cit. supra* note 39, p. 56.

propriété de Wang Xianchen. Craig Clunas les a bien vus<sup>734</sup>, et je vais aller au fond sur cette question.

Les textes de Wen Zhengming ne précisent pas les nombres des pruniers et des pêchers dans le *Zhuozhengyuan* ; toutefois, les peintures *Zhenli Ban* (《珍李坂》, *Pente des Pruniers précieux*) (fig. 36) et *Taohua Pan* (《桃花汛》, *Étang en forme de demie lune aux Fleurs de pêcher*) (fig. 40) de l'*Album-A* montrent environ quinze pruniers et une dizaine de pêchers.<sup>735</sup>

Si l'exactitude du langage pictural de la peinture du lettré est toujours contestable, le nombre des arbres *ganju* (柑橘, *Citrus reticulata*, mandariniers)<sup>736</sup> a été pourtant bien présenté dans le commentaire du poème *Daishuang Ting* (《待霜亭》, *Kiosque d'Attente pour le Givre*, fait en 1531 avec la peinture du même thème) et le *Récit* (fait en 1533) : dans ce premier le nombre est « plusieurs » alors que dans ce dernier, « plusieurs dizaines » (fig. 27 et 55)<sup>737</sup>. Le désaccord entre les deux doit être attribué à un agrandissement de l'orangerie pendant les deux ans. Si les pêchers et les pruniers n'étaient pas assez nombreux, plusieurs dizaines de mandariniers suffisaient bien à une petite unité productive fruitière.

Outre ceci, les bosquets de *laiqin* et de *mei*, tous les deux se situant à l'est du jardin et bien enclos en tant qu'unités relativement indépendantes (fig. 278), y jouaient les rôles les plus importants.

Le pommier *laiqin* (來禽, « faire venir les oiseaux »), l'espèce chinoise du genre *Malus*, dit aussi *linqin* (林檎, « bois accueillant les oiseaux ») ou *nai* (柰), dont le fruit s'appelle aussi *linqin* ou *nai*, ainsi que *shaguo* (沙果, « fruit sableux », qualifiant sa texture lâche et moelleuse) ou

---

734 Cf. *ibid.*, p. 39. D'après les textes originaux de Wen Zhengming, les nombres des divers genres d'arbres fruitiers énumérés par Craig Clunas ne sont pas forcément corrects ; peut être est-ce à cause de sa compréhension de la langue classique chinoise ou d'erratum de la version sur laquelle il s'appuie. – Cf. *infra* note 735 et 737.

735 Voir aussi : WEN Zhengming (文徵明), *op. cit.*, p. 1209-1210, 1276. Craig Clunas affirme qu'il n'y avait qu'un prunier. – Cf. Clunas, Craig, *op. cit. supra* note 39, p. 39. Ce doit être une mauvaise lecture. Ni le *Récit* ni le poème *Pente des Pruniers précieux* ne l'ont dit.

736 Le terme *ganju* (柑橘) en tant que terme scientifique moderne veut dire « les agrumes » ; pourtant traditionnellement et habituellement, il désigne particulièrement la mandarine ou le mandarinier, ou surtout la tangerine.

737 Voir aussi : WEN Zhengming (文徵明), *op. cit.*, p. 1208, 1213, 1275. Il y a des versions différentes du poème *Daishuang ting* (《待霜亭》, *Kiosque d'Attente pour le givre*), qui sont bien présentées dans *Recueil de Wen Zhengming* compilé par Zhou Daozhen. Le compilateur déclare à la fin des *Trente et un poèmes du Zhuozhengyuan* qu'il prend la version de *Shanbu wang shulu* (《珊瑚網書錄》, *Enregistrement des œuvres calligraphiques du Filet de corail*, compilé par Wang Keyu 汪珂玉 et publié en 1643, dit en abrégé « 珊瑚網 *Shanbu wang* » dans *Recueil de Wen Zhengming*) pour le texte de référence (imprimé en caractères de grande taille) pour la confrontation avec d'autres versions, telles que la version « 鈔本 *copie manuscrite* » et surtout la version de l'*Album-A* (dit en abrégé « 書畫 *Shubua* » dans *Recueil de Wen Zhengming*). La version de *Shanbu wang* dit vraiment « plusieurs dizaines de mandariniers » (« 柑橘數十本 »), correspondant bien à ce que présente le *Récit*, alors que celle de l'*Album-A* montre bien « plusieurs mandariniers » (« 柑橘數本 »). Le *Recueil de Wen Zhengming* présente bien cette différence en caractères de petite taille. Comme la dernière version est la photocopie de l'autographe de Wen Zhengming et, en plus, que la peinture du même thème présente clairement huit mandariniers, il faut donc évidemment prendre cette version plutôt que la version de *Shanbu wang*.

*huabong* (花紅, « être rouge comme fleur », concernant sa couleur)<sup>738</sup>, se plante de moins en moins après l'importation du pommier occidental (l'espèce *Malus pumila*, dit en chinois « 蘋果 *pingguo* ») depuis la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Par rapport au pommier occidental, Le pommier *laiqin* produit des fruits moins grands, moins doux, et, notamment, beaucoup plus difficiles à conserver dans l'air. Aujourd'hui, les pommes *laiqin* se présentent très rarement sur le marché des fruits frais et elles sont principalement préparées pour les conserves ou les confits. Pourtant avant l'importation et la généralisation de la pomme occidentale, la pomme *linqin* était en Chine la seule sorte de pomme appartenant au genre *Malus*. Outre qu'ils se mangeaient crus à la période très courte quand ils restaient frais<sup>739</sup>, souvent ces « fruits sableux » étaient surtout traités : on les sèche et les broie pour faire la farine de *linqin* ; ou les confits dans du miel, en conservant leur couleur originale par un procédé de décapage dans du vinaigre et de l'alun<sup>740</sup>.

Un guide des comportements de consommation acceptables pour les lettrés d'élite de Suzhou à la fin du règne Ming, *Zhangwu zhi* (《長物志》, *Choses superflues*) de Wen Zhenheng (文震亨, 1585-1645, arrière-petit-fils de Wen Zhengming), classe le *linqin* (c.-à-d. *laiqin*) parmi « les légumes et les fruits » (« 蔬果 », vol. XI), contre « les fleurs et les arbres » (« 花木 », vol. II), bien que Wen Zhenheng trouvât assez belles ses fleurs (« 花亦可觀 »<sup>741</sup>). Donc, comme aujourd'hui, le pommier *laiqin* était alors noté pour ses fruits à manger plutôt que sa valeur décorative.

D'après le *Récit*, la propriété de Wang Xianchen contenait un « *Laiqin you* » (來禽園, *Parc de Pommiers laiqin*), une des trente et une *scènes* du Zhuozhengyuan et qualifiée par Wen Zhengming de « verger s'étendant à perte de vue » (« 果林彌望 ») (fig. 55). Dans le poème *Parc des Pommiers laiqin* avec commentaire, le nombre d'arbres ainsi que la dimension du verger sont précisés :

[Commentaire :]

« Au sud et au nord du *Canglang Chi* [滄浪池, *Étang des vaguelettes verdâtres*], c'est le *Parc des Pommiers laiqin*, où sont plantés plusieurs centaines de pommiers *linqin*. »

[Poème :]

« S'étendant sur dix *mu*, c'est un ombrage tranquille dans cet été plein d'exubérance,

738 D'après Wen Zhenheng (文震亨, 1585-1645, arrière-petit-fils de Wen Zhengming), *linqin* et *huabong* désigne particulièrement la race du Jiangnan, dont les fruits sont moins gros que ceux de la race nommée *nai* en Chine du Nord-ouest ; d'après Chen Haozi (陳澐子, vers 1612 - après 1688), ceux-là sont ronds et doux alors que ceux-ci sont ovales et un peu amer. – Cf. WEN Zhenheng (文震亨), *Zhangwu zhi jiaozhu* (《長物志校注》, « *Choses Superflues* » confronté et annoté), confronté et annoté par CHEN Zhi (陳植), Nanjing (Nankin), Jiangsu kexue jishu chubanshe (Éditions de la science et de la technologie du Jiangsu), 1984, (édition originale : édition à l'époque de la dynastie Ming, sans date précise), p. 380 ; CHEN Haozi (陳澐子), *Hua jing* (《花鏡》, *Miroir de fleurs*), ponctué et confronté par YI Qinheng (伊欽恆), Beijing (Pékin), Nongye chubanshe (Éditions de l'agriculture), 1962, (édition originale : Hangzhou, 1688), p. 184.

739 Craig Clunas présente que jamais ils ne se mangeaient crus (« *They were never eaten raw off the tree* »), pourtant selon Wen Zhenheng, « quand ils restent verts, les *linqin* sont meilleurs, non seulement doux, mais encore parfumés » (« 生者較勝, 不特味美, 亦有清香 »). – Cf. Clunas, Craig, *op. cit. supra* note 39, p. 41 ; WEN Zhenheng (文震亨), *op. cit.*, p. 380.

740 Cf. Clunas, Craig, *op. cit. supra* note 39, p. 41.

741 WEN Zhenheng (文震亨), *op. cit.*, p. 380.

« La saison où des fruits viennent à maturité dans ce bosquet dense.

« [...] »

來禽園，滄浪池南北，雜植林檎數百本。

清蔭十畝夏扶疏，正是長林果熟初。[……] (fig. 32)<sup>742</sup>

« Plusieurs centaines de pommiers *linqin* » et « s'étendant sur dix *mu* » : description relativement précise. Si nous pouvons connaître le rendement unitaire moyen du *laiqin* (*linqin*) au Jiangnan sous le règne Ming, nous pouvons également calculer la récolte annuelle de ce genre de pomme. Cependant, nous ne trouvons aucun enregistrement historique sur ce thème et, voire même, non plus moderne – en fait, le pommier *laiqin* a disparu dans les vergers modernes de Suzhou<sup>743</sup>. Nous ne pouvons donc nous référer qu'à des chiffres modernes à quelques endroits d'ailleurs, tels que ceux de Lai'an (來安), district relevant de la Province du Anhui, se situant au nord du Fleuve Yangtsé et à environ 250 km de Suzhou. Le volume consacré à l'agriculture dans les *Annales de la Province du Anhui*, officiellement édité et publié en 1998, montre l'évolution de la plantation et de la production locale de *linqin*, dit *Lai'an huabong* (來安花紅, « être rouge comme fleur de Lai'an »), en tant que meilleure spécialité locale :

Année	Superficie de plantation	Nombre d'arbres	Densité de plantation	Rendement annuel	Rendement unitaire
De l'ère Jiaqing (1796-1820) aux années 1950	Plus de 20 <i>mu</i> environ 1,3 ha	> 700	35 par <i>mu</i>	Pas noté	(-)
1960	185,5 <i>mu</i> 12,37 ha	3536	19 par <i>mu</i>	Pas noté	(-)
1966	81 <i>mu</i> 5,40 ha	Pas noté	(-)	> 30.000 Kg	370 Kg/ <i>mu</i>
1978	35 <i>mu</i> 2,33 ha	Pas noté	(-)	Pas noté	(-)
1984	40 <i>mu</i> 2,67 ha	1400	35 par <i>mu</i>	Pas noté	(-)
1987	75 <i>mu</i> 5,00 ha	2480	33 par <i>mu</i>	25.000 kg	333 Kg/ <i>mu</i>

Table établie d'après CHENG Qi (程琪), dir., *Anhui Sheng zhi (19) : Nongye zhi* (《安徽省志 (19) 農業志》), *Annales de la Province du Anhui, vol 19 : Annales de l'agriculture*, Beijing (Pékin), Fangzhi chubanshe (Éditions des Annales des territoires), 1998, p. 206.

Donc, à Lai'an, le rendement unitaire du *laiqin* (*linqin* ou *huabong*) se situe aux environs de 350 kg/*mu* et sa densité de plantation vers une vingtaine ou une trentaine d'arbres par *mu*. Même si les dix *mu* [Ming] (équivalant à 9,2 *mu* de marché ou à 0,61 ha) de Wang Xianchen était moins

742 Voir aussi : WEN Zhengming (文徵明), *op. cit.*, p. 1209.

743 Comité de rédaction des annales de Suzhou (蘇州地方志編纂委員會), *Suzhou shi zhi, di ershiqi juan* (《蘇州市志·第二十七卷》), *Annales de la Municipalité de Suzhou, Vol. 27*, Nanjing (Nankin), Jiangsu renmin chubanshe (Éditions populaires de Jiangsu), 1995, p. 694-695.

productifs que les vergers modernes de Lai'an – si nous considérons la différence probable des conditions d'environnement entre Lai'an et Suzhou ainsi que la possibilité des progrès des techniques agricoles entre le XVI<sup>e</sup> siècle et le XX<sup>e</sup> siècle, etc. – il semblerait que Wang Xianchen pouvait posséder deux ou trois cents pommiers *laiqin* (correspondant bien à « plusieurs centaines de pommiers *linqin* » témoignés par Wen Zhengming), desquels il pouvait récolter au moins un tonne de pommes *linqin* en tant que fruits frais par an, et, très probablement, au total deux ou trois tonnes par an. Bien que le poème *Parc des Pommiers laiqin* de Wen Zhengming ait indiqué que le propriétaire a offert des pommes aux amis en les mettant dans des paniers (fig. 32)<sup>744</sup>, en tous cas, une telle quantité de pommes ne semble guère se consommer sans être vendues : la qualification donnée par Craig Clunas, « un morceau de propriété qui ... était lucrativement cultivé avec des récoltes orientées vers le marché »<sup>745</sup> semble maintenant non seulement vraisemblable, mais plutôt réelle, au moins au sujet des dix *mu* du *Parc des Pommiers laiqin* – en fait, la superficie de plantation de pommiers *laiqin* du Zhuozhengyuan équivalait à presque la moitié de celle du district de Lai'an pendant environ 150 ans jusque dans les années 1950 et, il est à noter que ce district était renommé pour ce genre de pomme depuis la dynastie Ming<sup>746</sup>.

Si les mandariniers et les pommiers *laiqin* étaient plantés évidemment pour leurs fruits, les cent abricotiers *mei* (梅, *Prunus mume*, dit en français « abricotiers du Japon ») se situant au coin sud-est du Zhuozhengyuan constituent pourtant la question sur le but de leur plantation.

D'origine chinoise et peu connu en Occident, l'abricotier *mei* se dissémine pourtant sur une vaste échelle en Asie orientale, y compris en Corée, au Vietnam et au Japon (d'où viennent son nom français « abricotier du Japon » et son nom latin « *mume* », translittération de son nom japonais qui a lui-même pour origine le nom chinois « 梅 *mei* ») ; et, pour les Chinois, il jouit parmi tous les genres d'arbres fruitiers d'un prestige spécial sous les aspects matériel comme esthétique ou, plutôt, moral.

Jusqu'au temps de Wang Xianchen, son fruit, le *meizi* (梅子, dit « abricot *mei* » ci-après), très aigre, servait toujours de mets délicieux ou d'assaisonnement après divers traitements : être salé, vinaigré, séché, broyé, miellé ou confit, etc.<sup>747</sup>. Dans le chapitre *Neizze* (〈内则〉), *Nei*

744 Voir aussi : WEN Zhengming (文徵明), *op. cit.*, p. 1209.

745 Clunas, Craig, *op. cit. supra* note 39, p. 40.

746 CHENG Qi (程琪), dir., *Anhui Sheng zhi (19) : Nongye zhi* (《安徽省志(19)農業志》, *Annales de la Province du Anhui, vol 19 : Annales de l'agriculture*), Pékin, Fangzhi chubanshe (Éditions des Annales des territoires), 1998, p. 206.

747 Un livre de recettes du XIV<sup>e</sup> siècle, *Yiya yiyi* (《易牙遺意》, *Goûts laissés par Yiya*) de Han Yi (韓奕, habitant de Suzhou), qui a enregistré cinq recettes dont l'ingrédient principal était les abricots *mei* : le *suan mei* (蒜梅, abricots *mei* à l'ail), le *tang cui mei* (糖脆梅, abricots *mei* croquants sucrés), *mi mei* (蜜梅, abricots *mei* confis dans du miel), le *qing cui mei tang* (青脆梅湯, potage aux abricots *mei* verts et croquants) et le *huang mei tang* (黃梅湯, potage aux abricots *mei* mûrs). – Cf. HAN Yi (韓奕), *Yiya yiyi* (《易牙遺意》, *Goûts laissés par Yiya*), photocopié par Shanghai guji chubanshe (Éditions de livres anciens de Shanghai), édition originale : in ZHOU Lüqing (周履清), comp., *Yimen guangdu* (《夷門廣牘》, *Documents amples de la Porte Yi*), Jiaxing, 1597 ; la photocopie in Comité de compilation de *Xu xiu siku quanshu* (《續修四庫全書》), comp., *Xu xiu siku quanshu yiyiyiwu, zi bu, pulu lei* (《續修四庫全書一一一五·子部·譜錄類》, *Suite de la Bibliothèque complète aux quatre divisions, livre 1115 : Division de « maîtres » – Genre des catalogues*), Shanghai, Shanghai guji chubanshe (Éditions de livres anciens de Shanghai), 1995, p. 628, 635, 636, 638.



*Tse* ou *Modèle des Vertus domestiques*) du *Liji* (《禮記》, *Li Ki* ou *Mémorial des rites*, un des cinq classiques confucianistes compilé au I<sup>er</sup> siècle av. J.-C.), le *meizhu* (梅諸, abricot *mei* salé) est énuméré dans la liste des seize mets délicieux pour les festins à la cour des princes feudataires.<sup>748</sup> Même si l'abricot *mei* devient de moins en moins consommé et, voire même, presque non comestible sur la table depuis le milieu du XVI<sup>e</sup> siècle à cause de l'importation des cultures alimentaires d'Amérique telles que le maïs, la pomme de terre, l'arachide et le piment, etc.<sup>749</sup>, il reste à ce jour en Chine, séché et confit, l'une des friandises les plus populaires, nommée « *huamei* » (話梅, « abricot *mei* à grignoter pendant le bavardage »).<sup>750</sup>

Mais l'abricotier *mei* n'est pas seulement un arbre fruitier. Chaque année, il fleurit au plus tôt à partir du solstice d'hiver jusqu'en mars de sorte qu'il est pris pour messager du printemps ; fleurissant toujours en premier chaque année, sa fleur est nommée « le chef de cent fleurs » (百花之魁). Comme sa période fleurie correspondant à l'hiver rigoureux, la saison où disparaissent toutes les autres fleurs, elle est qualifiée hautaine et élevée, ferme et distinguée. Fleurissant avant les bourgeonnements de ses feuilles, un seul arbre *mei* forme une image composée de traits vigoureux qui inspirent l'esthétique de la calligraphie chinoise, et les lettrés aiment l'appeler « traces clairsemées » (疏影), avec comme autre appellation « parfum pénétrant » (暗香), qui qualifie son parfum agréable se disséminant très loin...<sup>751</sup> Il est impossible de présenter ici toutes les formes d'admiration pour l'abricotier *mei* dans la culture chinoise, il y en a trop ; et les paroles dans *Hua jing* (《花鏡》, *Miroir de fleurs*, ouvrage d'horticulture publié en 1688) de Chen Haozi (陳淞子, env. 1612 – après 1688) a témoigné de sa position culturelle dans la tradition chinoise :

« En bref, l'abricotier *mei* est dans le monde entier chose distinguée, dont le parfum agréable et la noblesse hautaine sont toujours admirés par n'importe qui, les intelligents comme les simples, les sages comme les hommes indignes. »

蓋梅為天下尤物，無論智、愚、賢、不肖，莫不慕其香韻而稱其清高。<sup>752</sup>

Ainsi les Chinois ont-ils cultivé diverses variétés d'abricotiers *mei*, dont beaucoup servent de plante ornementale et perdent leur valeur alimentaire de fruits : « on profite donc – continue Chen Haozi – des silhouettes osseuses et fourchues de son vieux tronc dépouillé et vigoureux afin d'orner des jardins célèbres et des monastères anciens. » (« 故名園、古刹，取橫斜疎瘦與老幹枯株，以為點綴。 »)<sup>753</sup>

748 Cf. ZHENG Xuan (鄭玄), annotateur, KONG Yingda (孔穎達), commentateur, *op. cit.*, p. 521.

749 D'après Craig Clunas, au Japon, où les cultures alimentaires américaines n'ont fait aucune incursion significative jusqu'au XX<sup>e</sup> siècle, l'*umeboshi* (abricot *mei* salé) reste l'un des piliers de la table. – Cf. Clunas, Craig, *op. cit. supra* note 39, p. 43-44.

750 Craig Clunas a bien présenté divers emplois des abricots *mei* à l'époque Ming. – Cf. *ibid.*, p. 41, 43.

751 Toutes ces symbolisations et significations morales au sujet de *mei* peuvent dater de l'époque de la dynastie Song (960-1279), ou même plus tôt ; et pourtant, dans la haute antiquité, le *mei*, avec ses fruits en abondance, avait acquis les significations du plein, du murissage, de la conception d'un enfant, du mariage, parmi lesquelles la dernière restait active jusqu'à l'époque des dynasties Ming (1368-1644) et Qing (1644-1911), ceci parallèlement avec les significations morales émergeant à l'époque Song. Cela peut être démontré par une étude étymologique et littéraire ; toutefois, en raison du cadre de la thèse, je n'ai pas l'intention de le développer ici.

752 CHEN Haozi (陳淞子), *op. cit.*, p. 166.

753 *Ibid.*

Toutefois, il semble que les abricotiers *mei* du Zhuozhengyuan ne présentaient pas cette image de « silhouettes osseuses et fourchues » ; car, d'après Wen Zhengming, c'était un bosquet de *mei* nommé « Yao Pu » (瑤圃, *Potager de Jades*), contenant cent abricotiers *jiangmei* (江梅, « *mei* fluviale ») (fig. 50 et 55)<sup>754</sup>, ce qui pose la question sur le but de leur plantation.

L'abricotier *mei* fluviale est une variété sauvage ou moins sélectionnée qui, étant entre plante ornementale et arbre fruitier, ne se plante jamais seule, à la différence des variétés servant spécialement d'ornements quoiqu'elle soit aussi très belle, mais souvent sur une vaste étendue de nombreux arbres qui « ressemblent à des jades brillants quant ils fleurissent » (« 花時燦若瑤華 ») (fig. 50)<sup>755</sup> – si nous empruntons la description du *Potager de Jades* donnée par Wen Zhengming. Les abricotiers *mei* fluviaux se plantent souvent en banlieue sur une vaste échelle. Pour imaginer la scène du vaste bois d'abricotiers *mei* fluviaux fleurissants, nous pouvons nous référer à l'expression poétique « Xiangxue hai » (香雪海, *Mer de neiges parfumées*<sup>756</sup>), titre donné à la période de l'ère Kangxi (1662-1723) par Song Luo (宋榮, gouverneur provincial du Jiangsu) à la montagne Dengyushan (鄧尉山) ou, plus précisément, au Mont des Puits de minerais de Cuivre (銅坑山 ou 銅井山)<sup>757</sup>, lequel se situe à environ 20 km de la ville de Suzhou et au bord du Lac Taihu et sur lequel sont plantés plusieurs centaines de mille d'abricotiers *mei* fluviaux. À l'époque de la dynastie Qing (1644-1911), les habitants de Suzhou faisaient au deuxième mois de chaque année chinoise (environ en mars) des excursions à la montagne Dengyushan pour y jouir de la magnificence de la « Mer de neiges parfumées »<sup>758</sup>. Sans nul doute, traditionnellement aux yeux des Chinois, les abricotiers *mei* fluviaux, comme les abricotiers *mei* ornementaux, disposent aussi de valeurs esthétiques certaines.

Cependant, d'après les documents plus anciens, le but originel de la plantation des abricotiers *mei* fluviaux à la montagne Dengyushan n'était pas esthétique ou touristique, mais agricole et économique. Dans le chapitre au sujet de la montagne Dengyushan de *Brume et eau des cent bourgs* (1690), l'histoire du monastère bouddhique Tianshou Sheng'en Chansi (天壽聖恩禪寺, *Monastère du Zen de la Longévité céleste et des Grâces impériales*) est exhaustivement présentée<sup>759</sup> tandis que pour ces nombreux abricotiers *mei* fluviaux, ils ne sont évoqués à la fin du chapitre qu'en un mot :

« Les montagnards gagnent leurs vies par leurs *potagers* [圃], où sont notamment nombreux les abricotiers *mei*. »

山人以圃爲業，尤多梅樹。<sup>760</sup>

Ce qui est remarquable, c'est le terme « 圃 *pu* », qui veut dire en chinois classique « potager »<sup>761</sup>.

754 Voir aussi : WEN Zhengming (文徵明), *op. cit.*, p. 1212, 1276.

755 Voir aussi : *ibid.*, p. 1212.

756 En ce qui concerne les *neiges parfumées*, cf. *supra* note 343.

757 Cf. FENG Guifen (馮桂芬), éd., *op. cit. supra* note 676, p. 191.

758 Cf. GU Lu (顧祿), *Qingjia lu* (《清嘉錄》), *Recueil des bonnes mœurs du pays de Suzhou*, ponctué et confronté par WANG Mai (王邁), Nanjing (Nankin), Jiangsu guji chubanshe (Éditions de livres anciens du Jiangsu), 1999, (édition originale : Suzhou, 1830), p. 42-44.

759 Cf. XU Song (徐崧), ZHANG Dachun (張大純), *op. cit.*, p. 122-124.

760 *Ibid.*, p. 124.

Cela révèle que les abricotiers *mei* fluviatiles y étaient alors plantés pour leurs fruits en tant que légumes, malgré la beauté et le parfum de leurs fleurs ; ainsi en était-il peut-être du bosquet d'abricotiers *mei* fluviatiles de Wang Xianchen ?

Une clé de voûte provenant des textes de Wen Zhengming le soutiendra. D'après lui, dans le bosquet d'abricotiers *mei* fluviatiles, c'est-à-dire le *Potager de Jades*, il existait un kiosque nommé « *Jiashi ting* » (嘉實亭, *Kiosque de Beaux fruits*) (fig. 52 et 53), en se référant à un poème de Huang Tingjian (黃庭堅)<sup>762</sup>, le premier des *Deux poèmes dans le style antique dédiés à Su Zizhan*<sup>763</sup> (《古詩二首上蘇子瞻》), dont le premier vers est « L'abricotier *mei* fluviatile a de beaux fruits » (« 江梅有佳實 »<sup>764</sup>), d'où venait le nom du kiosque « *Jiashi* » (*Beaux fruits*) donné par Wen Zhengming. Dans le poème dédié à Su Shi (Su Zizhan), Huang Tingjian assimilait Su Shi à l'abricotier *mei* fluviatile en mettant en relief la personnalité noble de ce grand lettré, qui était alors relégué à cause de son intégrité.<sup>765</sup> L'abricot *mei* fluviatile jouait ici un rôle symbolisant le caractère chéri par les dogmes confucianistes : en tant que mets délicieux pour les festins de la cour impériale dans l'antiquité, ils étaient pourtant moins appréciés par les philistins d'alors par rapport aux pêches et aux prunes<sup>766</sup> (car ceux-là sont trop aigres ?) ... Ce qui est intéressant, c'est qu'en chinois populaire, le « 酸 *suan* », l'aigreur, le goût tant plaisant que détestable, symbolise bien les caractères du lettré, tels que la loyauté, le dogmatisme, la pédanterie, l'inefficacité, etc., lesquels sont à la fois risées et exemples moraux ; et, sur la position de Huang Tingjian, en fait, l'aigreur de « beaux fruits » comme les caractères du lettré étaient certainement admirables, et le fait qu'ils étaient disgraciés par les philistins ne pouvait que mettre en contraste les valeurs de ces fruits.

En faisant l'écho de Wang Xianchen qui a emprunté l'expression de Huang Tingjian « *jiashi* » (*beaux fruits*) afin de dénommer le kiosque se situant entre les cent abricotiers *mei* fluviatiles, Wen Zhengming a fait un poème répondant à celui de Huang Tingjian sur les mêmes rimes, avec une idée analogue (fig. 52)<sup>767</sup>. Dans ce poème, la personne qui était assimilée à l'abricotier *mei* fluviatile est devenue Wang Xaichen, qui a été aussi relégué à cause de sa loyauté et de son intégrité, ou, plutôt, de son « aigreur ».

---

761 *Shuowen jiejizi* (《說文解字》, *Explications et analyses de caractères simples et composés*), dictionnaire édité en 121 par Xu Shen (許慎) : « 圃 *pu* veut dire terrain pour la culture des légumes. » (« 所以種菜曰圃. ») – Cf. XU Shen (許慎), auteur, DUAN Yucai (段玉裁), annotateur, *op. cit.*, p. 278.

762 Huang Tingjian (黃庭堅, 1045-1105), *xing* (patronyme) Huang (黃), *ming* (premier prénom) Tingjian (庭堅), *zi* (deuxième prénom) Luzhi (魯直), *hao* (auto-appellation) Shangu (山谷, *Vallon*), fonctionnaire-lettré et poète et calligraphe à l'époque de la dynastie Song du Nord (960-1127). – Cf. Toktoghan (脫脫), etc., éd., *op. cit.*, p. 13109-13111 (Vol. CDXLIV).

763 Su Zizhan (蘇子瞻), c.-à-d. Su Shi (蘇軾, 1037-1101), cf. *supra* note 369.

764 HUANG Tingjian (黃庭堅), *Shangu shi jizhu* (《山谷詩集注》, *Poèmes de Shangu, annotations recueillies*), annoté par REN Yuan (任淵), SHI Rong (史容) et SHI Jiwen (史季溫), ponctué et confronté par HUANG Baohua (黃寶華), Shanghai, Shanghai guji chubanshe (Éditions de livres anciens de Shanghai), 2003, (édition originale : Wuchang, Chen Sanli 陳三立, 1900), p. 7. L'expression « 佳實 *jiashi* » s'est faite « 嘉實 *jiashi* » dans le texte de Wen Zhengming, pourtant ici sans différence de sens comme de prononciation.

765 Cf. *ibid.*, p. 7-8.

766 Cf. *ibid.*

767 Voir aussi : WEN Zhengming (文徵明), *op. cit.*, p. 1212-1213.

Dans ces deux poèmes, Huang Tingjian et Wen Zhengming ont tous les deux avoué que les « beaux fruits » de *mei* fluviale n'étaient pas délicieux. « Enfin, – dit Huang Tingjian – ils ne sont pas agréables au goût » (« 終然不可口 »<sup>768</sup>) ; « Ses fruits méritant d'être mis dans le trépied<sup>769</sup> – dit Wen Zhengming – ne sont pourtant pas appréciés par les gens de l'époque » (« 所以鼎中實，不受時世嘗 ») (fig. 52)<sup>770</sup>. Néanmoins, cela ne signifie point que les abricots *mei* fluviaux étaient alors non comestibles ou rarement mangés. Traditionnellement, les goûts désagréables, tels que l'amertume et l'aigreur, sont supposés par les Chinois bons pour la santé et l'aigreur de l'abricot *mei* y prétend bien. Tout en présentant les natures du *mei* et comment le cultiver, Chen Haozi ajoute dans son *Miroir de fleurs* :

« Mais ses fruits sont un peu aigres ; et pourtant, l'aigreur a beaucoup d'effets curatifs, et on en profite souvent. »

但結實微酸，而酸之功用甚廣，人多取焉。<sup>771</sup>

Et puis, il propose à des gens qui craignent l'aigreur d'accompagner des abricots *mei* de noix ou de ramboutans séchés et broyés afin de dissiper leur aigreur.<sup>772</sup>

Ici nous trouvons une telle « logique » singulière qui ressemble bien à celle des caractères dits « l'aigreur » du lettré, dont les qualités suscitant la risée ou la détestation sont en fait aimables. Une ancienne citation reflète cette logique traditionnelle : « Les herbes médicinales sont amères et elles guérissent les maladies ; les avis sincères sont déplaisants et ils rectifient les conduites. » (« 良藥苦口利於病，忠言逆耳利於行。 »<sup>773</sup>)

Dans la même logique, le soulignement de l'aigreur désagréable des abricots *mei* dans le poème de Wen Zhengming a bien mis en relief leur valeur alimentaire. Laisant de côté les prétendus effets curatifs des abricots *mei*, nous pouvons affirmer qu'aux yeux des gens d'alors, l'aigreur désagréable au goût ne rend pas non comestibles les abricots *mei* et c'est bien la raison pour laquelle on en mangeait. Les cent abricotiers *mei* fluviaux auraient été plantés pour leurs fruits à manger d'autant qu'ils étaient dominés par le kiosque nommé « *Beaux fruits* » – et, bien sûr, avant leur fructification, leurs belles fleurs auraient formé une scène plaisante pour les yeux, laquelle était qualifiée de « *potager de jades* », expression poétique provenant de *Traverser le Fleuve Yangtsé* (《涉江》), le deuxième poème de *Neuf pièces* (《九章》) de Qu Yuan<sup>774</sup> – cette

768 HUANG Tingjian (黃庭堅), *op. cit.*, p. 8.

769 « Fruits méritant d'être mis dans le trépied » veut dire mets pour les festins de la cour impériale ou alimentations consacrées aux dieux.

770 Voir aussi : WEN Zhengming (文徵明), *op. cit.*, p. 1212.

771 CHEN Haozi (陳洪子), *op. cit.*, p. 166.

772 Cf. *ibid.*, 166-168.

773 Cette citation est issue de *Citations de Confucius*, ouvrage qui fut rangé à l'époque des Trois Royaumes (220-280) par Wang Su (王肅) et dont l'authenticité est toujours contestable. Le texte original est « Le vin médicinal est amer mais il guérit les maladies ; les avis sincères sont déplaisants mais ils rectifient les conduites. » (« 藥酒苦於口而利於病，忠言逆於耳而利於行。 ») – WANG Su (王肅), annotateur, *Kongzi jia yu* (《孔子家語》), *Citations de Confucius*, Shanghai, Librairie Yuanji shuzhuang (源記書莊), 1926, (édition originale : Pékin, Siku quanshu guan 四庫全書館, 1773-1787), p. 77.

774 Qu Yuan (屈原, environ 340 – environ 278 av. J.-C.), ministre exilé du Royaume de Chu et auteur d'une grande partie du *Chu ci* (*Élégies du pays de Chu*), il fut le premier poète chinois qui ait laissé son nom étant la figure de proue des fonctionnaires intègres et loyaux.

expression désigne dans ce poème le potager mythique qui produit des jades en tant qu'alimentation des immortels.<sup>775</sup>

Nous ne connaissons pas le niveau de rendement des *mei* du temps de Wang Xianchen. À Suzhou vers 1950, c'est-à-dire, dans les années où l'on ne possédait pas de technologie moderne de plantation, un seul abricotier *mei* d'une dimension moyenne (diamètre de la cime : 2 m ou plus ; hauteur : environ 3 m) donne 7,5-15 kg de fruits frais par an<sup>776</sup> ; et même si le chiffre à l'époque Ming était moindre, par exemple 5 kg par an, les cent abricotiers *mei* fluviatiles donneraient 500 kg de fruits frais par an et, peut-être en donneraient 750-1500 kg si le niveau de la technique de plantation était proche de celui de 1950. C'est difficile d'imaginer que Wang Xianchen, même avec sa famille et ses amis, pût consommer tant d'abricots *mei* : très aigre, l'abricot *mei* n'est pas agréable au goût, et les Chinois les mangeaient alors à table comme les Français consomment les cornichons aujourd'hui. Une telle récolte d'abricots *mei* devait être orientée vers le marché, comme ce que suppose Craig Clunas.

De plus, le *Shuibua chi* (水華池, *Étang de Fleurs aquatiques*), se situant au coin nord-est de la grande pièce d'eau du jardin et avec de nombreux lotus rouges et blancs, était probablement une autre unité de production.

Le lotus dans la culture chinoise, tout comme l'abricotier *mei*, jouit d'un prestige spécial sous les aspects matériel comme esthétique ou moral.

Au plus tard depuis que Zhou Dunyi (周敦頤, 1017-1073) lui a dédié la prose célèbre *À expliquer pourquoi j'aime le lotus* (《愛蓮說》), qui l'a qualifié « s'enracinant dans la fange mais n'étant pas contaminé, et se purifiant au sein des vaguelettes limpides mais ne coquetant pas » (« 出淤泥而不染, 濯清漣而不妖 »<sup>777</sup>), le lotus est pris pour symbole de l'*homme de bien* (君子, homme avec une personnalité idéale selon les normes confucianistes), dont il a joui de beaucoup d'éloges de valeur morale et a acquis donc des valeurs esthétiques.

Mais bien comme l'abricotier *mei*, le lotus est tout d'abord une culture agricole avant qu'il soit devenu exemple moral ou plante ornementale. Les racines de lotus, dits « 藕 *ou* », crues ou cuites, apparaissent souvent jusqu'à aujourd'hui sur la table en tant que plat délicieux ; la fécule de racines de lotus (藕粉), qui peut être reconstituée dans de l'eau chaude, ainsi que les graines de lotus, dit « 蓮子 *lianzi* » ou « 蓮心 *lianxin* », cuites parfois avec les jujubes, sont collations de premier choix. Le *Livre d'agriculture de Wang Zhen*, ouvrage agronomique du XIV<sup>e</sup> siècle, a proposé les valeurs alimentaires de graines et racines de lotus :

« Les graines de lotus triturrées peuvent servir d'aliment de base, ce qui peut soulager le corps et revigorer l'esprit et, donc, rendre l'homme robuste. Les racines de lotus

---

775 Wen Zhengming dit dans le commentaire du poème *Potagers de Jades* : « On prend donc l'expression des *Élégies du pays de Chu* comme nom. » (« 因取楚詞語為名。 ») (fig. 50) – Voir aussi : WEN Zhengming (文徵明), *op. cit.*, p. 1212. Pour « l'expression d'*Élégies du pays de Chu* », cf. *infra* p. 267-268.

776 Les chiffres sont proposés par Qi Zihong (戚子洪), ingénieur agronome de grade supérieur du Centre des technologies de fruitiers verts du Lac Taihu de la Province du Jiangsu (江蘇省太湖常綠果樹技術推廣中心).

777 ZHOU Dunyi (周敦頤), *Zhou Yuangong ji* (《周元公集》, *Recueil de Zhou Yuangong*), in *Wenyuange Siku quanshu 1101 ce* (《文淵閣〈四庫全書〉1101冊》, *La Bibliothèque complète aux quatre divisions, édition du Pavillon Wenyuange, tome 1101*), Taipei, photocopié par The Commercial Press (Taiwan), 1986, (édition originale : Pékin, Siku quanshu guan 四庫全書館, 1773-1787), p. 446-447.

peuvent apaiser la soif et sont cordiales, et elles sont indispensables pour l'art de *fushi* [服食, *prendre des remèdes*]<sup>778</sup>. »

蓮子可磨爲飯，輕身益氣，令人強健。藕，止渴，散血，服食之不可缺者。

779

Les graines et les racines de lotus, tout comme l'aigreur d'abricots *mei*, étaient supposées bonnes pour la santé ; et tout comme le cas des abricots *mei*, il s'agissait encore une fois des idées d'immortalité du taoïsme ...

Au XVII<sup>e</sup> siècle, Wen Zhenheng indiqua dans son *Choses superflues* les valeurs esthétiques du lotus et, en même temps, il indiqua également que « les [lotus] blancs l'emportent par leurs racines alors que les rouges par leurs réceptacles de graines » (« 白者藕勝，紅者房勝 »<sup>780</sup>). Ceci montre que les valeurs alimentaires de ses graines et de ses racines restent bien considérées même dans le cas où on le considère comme une plante ornementale. En fait, même à Suzhou aujourd'hui, on en profite toujours dans les jardins historiques, surtout dans le Zhuozhengyuan qui contient actuellement beaucoup de lotus, malgré leurs valeurs esthétiques. Et quant à l'*Étang de Fleurs aquatiques* du Zhuozhengyuan au temps de Wang Xianchen, Wen Zhengming dit dans son poème *Shenjing ting* (深淨亭, *Kiosque de la Profondeur et de la Pureté*, au sujet du kiosque face à l'*Étang de Fleurs aquatiques*) : « Les dix mille feuilles de lotus composent des nuages verts. » (« 綠雲荷萬柄。 ») (fig. 26)<sup>781</sup>. Certes, dans les poèmes classiques chinois, le nombre « 萬 *wan* » (*dix mille*) s'emploie toujours très exagérément et, dans la plupart des cas, ce nombre ne veut dire que « très nombreux » ou « innombrables ». Mais en tous cas, l'emploi de ce nombre montre qu'au moins, il y avait dans l'*Étang de Fleurs aquatiques* de très nombreux lotus – sans doute au moins plusieurs dizaines (fig. 25) – qui pouvaient donner des graines et des racines en quantités très considérables, dont la plupart pouvaient être vendues.

### 3. Les laitages et la potentielle céréaliculture en dehors du jardin proprement dit

Outre les fruitiers et d'autres plantes, Wang Xianchen a trouvé une autre ressource, les laitages. Il révèle sa vie de retraité dans son jardin dans son inscription sur l'*Album-A*, dont la provenance est mystérieuse :

« Ayant pris ma retraite, tous les jours je faisais mes servants travailler : on sarclait les mauvaises herbes et érigeait les clôtures, nourrissait des bœufs et vendait des laitages – et, toujours portant une bêche ou, sinon, embrassant une jarre [à arroser la terre], on s'engageait donc dans la carrière agronomique pour subvenir à la vie au cours des jours et

---

778 L'art de *fushi* (服食, *prendre des remèdes*), magie des sciences occultes originaire de la période des Royaumes combattants (403-222 av. J.-C.), et fut incluse parmi les pratiques du taoïsme à partir du IV<sup>e</sup> siècle. Les personnes pratiquant l'art de *fushi* avalent des « remèdes », tels que du cinabre et d'autres produits alchimiques, des herbes ou des fruits avec de prétendus effets curatifs, afin de gagner l'immortalité ou la longévité.

779 WANG Zhen (王禎), *Dong Lu Wang shi nongshu yi zhu* (《東魯王氏農書譯注》, *Livre d'agriculture de Monsieur Wang de Lu de l'Est, traduction et texte original annoté*), traduit et annoté par MIU Qiyu (繆啓愉), Shanghai, Shanghai guji chubanshe (Éditions de livres anciens de Shanghai), 1994, p. 529.

780 WEN Zhenheng (文震亨), *op. cit.*, p. 90.

781 Voir aussi : WEN Zhengming (文徵明), *op. cit.*, p. 1208.

des ans. Petit à petit et après longtemps, s'est enfin achevé ce jardin, dans lequel les constructions de maisons et de pavillons n'ont été finies qu'à la diable. J'ai pris donc des paroles anciennes pour le nom [du jardin] afin d'indiquer les activités d'alors. »

罷官歸，乃日課僮僕，除穢植援，飯牛酤乳，荷畚抱甕，業種藝以供朝夕、  
俟伏臘，積久而園始成，其中室廬臺榭，草草苟完而已，採古言卽近事以爲名。

782

Ce texte montre une ressource économique qui n'est pas évoquée par Craig Clunas : l'élevage de bœufs afin de vendre des laitages, exprimé par Wang Xianchen « 飯牛酤乳 » (*nourrir des bœufs et vendre des laitages*), en référence à l'expression de la prose rimée *Vie oisive* (《閑居賦》) de Pan Yue (潘岳), « 牧羊酤酪 » (*faire paître des chèvres et vendre des laitages*)<sup>783</sup> – l'expression de Wang Xianchen n'est pas seulement un *locus classicus* et elle doit représenter la réalité, sinon il n'avait pas besoin de remplacer « *faire paître des chèvres* » par « *nourrir des bœufs* ».

C'est intéressant car cela montre qu'à Suzhou au temps de Wang Xianchen, il existait un marché de laitages si bien que Wang Xianchen pouvait en profiter afin de « subvenir à la vie au cours des jours et des ans ». D'après des avis généraux – surtout aux yeux des Occidentaux – les laitages étaient rarement consommés en Chine ancienne. Fernand Braudel affirme que la Chine « ignore systématiquement lait, fromage, beurre » et que « vaches, chèvres et brebis y sont élevées seulement pour leur viande » et que le « beurre » « ne sert guère en Chine qu'à de rares pâtisseries »<sup>784</sup>. Certes les laitages n'étaient pas aussi populaires, variés et exquis en Chine qu'en Europe, et ils ne furent peut-être jamais des aliments importants pour les Chinois dans l'histoire sauf à des époques où la Chine était conquise par des peuples nomades, telle que l'époque Yuan des Mongols (1279-1368). Néanmoins, au cours des communications et des conflits avec les nomades des steppes, les Chinois connaissaient les laitages depuis longtemps. Et au milieu de l'époque Ming, c'est-à-dire environ un siècle après la fin de la dynastie Yuan, les coutumes des Mongols et des Musulmans continuaient encore à survivre dans une certaine mesure même au Jiangnan. Une encyclopédie culinaire de l'époque Yuan, *Yinshan zhengyao* (《飲膳正要》, *Principes importants de l'alimentation et des boissons*), éditée en 1330 par Hu Sihui (忽思慧), thérapeute et diététicien de la cour impériale Yuan, et republiée en 1456 par la cour impériale Ming avec une *Préface* de l'Empereur Ming Dai Zong (明代宗, règne 1449-1457), énumère des laitages avec leur valeur curative prétendue ; exemple : l'article *Bœuf* qui évoque *niu su* (牛酥, beurre cuit au lait de vache), *niu lao* (牛酪, lait fermenté de vache), *niu rufu* (牛乳腐, c.-à-d. 乳餅 *rubing*, fromage au lait de vache ressemblant à 豆腐 *doufu*, fromage de soja).<sup>785</sup>

782 LIU Dunzhen (劉敦楨), *op. cit. supra* note 16, p. 53.

783 XIAO Tong (蕭統), comp., *op. cit.*, p. 209.

784 Braudel, Fernand, *op. cit.*, p. 179.

785 Cf. HU Sihui (忽思慧), *Yinshan zhengyao* (《飲膳正要》, *Principes importants de l'alimentation et des boissons*), photocopié par Shanghai guji chubanshe (Éditions de livres anciens de Shanghai), édition originale : Cour impériale, Pékin, 1456 ; la photocopie in Comité de compilation de *Xu xiu siku quanshu* (《續修四庫全書》), comp., *Xu xiu siku quanshu yiyiyiwu, zi bu, pulu lei* (《續修四庫全書一一五·子部·譜錄類》, *Suite de la Bibliothèque complète aux quatre divisions, livre 1115 : Division de « maîtres » – Genre des catalogues*), Shanghai, Shanghai guji chubanshe (Éditions de livres anciens de Shanghai), 1995, p. 584. Ce que veut dire « 乳腐 *rufu* » n'était toujours pas clair jusqu'à ce que Liu Pubing publia en 2005 « “Rufu” kao » (《“乳腐”考》, « Étude sur *rufu* »), par laquelle il a indiqué que le *rufu*, soit *rubing* (乳餅), était un genre de fromage ressemblant au *doufu* (豆腐),

Et d'après *Bencao gangmu* (《本草綱目》, *Abbrégé de Materia Medica*), recueil de médecine chinoise achevé en 1578 par Li Shizhen (李時珍, 1518-1593), les laitages étaient alors traités de « médicaments ». <sup>786</sup> En bref, si Wang Xianchen profitait des laitages en élevant des bœufs, ce n'était pas impossible à Suzhou de son temps.

Toutefois, vu le ton de ce texte, il semble que cette laiterie n'avait été qu'une mesure temporaire avant l'achèvement des vergers du Zhuozhengyuan, c'est-à-dire, lorsqu'il restait encore beaucoup de terrains vagues et trop d'herbes dans le domaine. Quand Wen Zhengming peindra l'*Album-A* et écrira le *Récit*, aucune trace de laiterie n'a été révélée – si ce n'était pas une dissimulation, sans doute la laiterie avait-elle été abandonnée.

Les bosquets de mandariniers, de pommiers *laiqin*, d'abricotiers *mei* et l'étang de lotus, ces quatre blocs constituaient les principales ressources par leur assez grande échelle. Quant aux autres nombreux genres de plantes, dont les échelles n'étaient peut-être pas grandes (tels que les pruniers, les pêchers, etc.) ou dont l'emploi réel ne peut pas être vraiment précisé (tels que les innombrables bambous), leurs potentialités économiques ont bien été exposées par Craig Clunas <sup>787</sup> et il n'est pas nécessaire de les répéter ici. En bref, « un morceau de vraie propriété qui ... était lucrativement cultivé avec des récoltes orientées vers le marché », supposé par Craig Clunas, peut donc être confirmé après les analyses ci-avant.

Comme ce qu'a indiqué Craig Clunas, un tel Zhuozhengyuan appartenait bien à la catégorie « *pu tian* » (圃田, *champ de potager ou de verger*, traduit par Craig Clunas « *plot fields* »), catégorie énumérée dans le *Livre d'agriculture de Wang Zhen*. <sup>788</sup> Cet ouvrage évoque que l'on cultivait aussi des céréales dans les « champs de potagers » <sup>789</sup> tandis que les textes et les peintures au sujet du Zhuozhengyuan faits par Wen Zhengming ne montrent aucune trace de céréaliculture. Mais une autre source révèle la possibilité de céréaliculture dans la propriété de Wang Xianchen, mais en dehors du jardin proprement dit. Le « Plan schématique de la Demeure du Retour aux champs » (fig. 109) de Wang Geng montre la situation d'un champ de millet glutineux (秫田), lequel se situait au nord-est de la Demeure du Retour aux champs, jardin créé en 1631 par Wang Xinyi <sup>790</sup>. D'après *Récit de la Demeure du Retour aux champs*, prose faite par Wang Xinyi, ce champ de millet glutineux a été noté et qualifié de « champ de la famille » (« 家田 ») et il a inspiré la dénomination d'un pavillon à l'intérieur du jardin proprement dit, le *Shuxiang lou* (秫香樓, *Maison à étage du Parfum de millet glutineux*). <sup>791</sup> La structure du jardin de Wang Xinyi représentée dans le plan de Wang Geng est intéressante : le

---

fromage de soja et que l'invention de celui-ci pouvait s'inspirer du rufu. – Cf. LIU Pubing (劉樸兵), « “Rufu” kao » (《“乳腐”考》, « Étude sur rufu »), *Journal of National Museum of Chinese History* (《中國歷史文物》), Beijing (Pékin), National Museum of Chinese History, 2005, n°5, p. 60-64.

786 LI Shizhen (李時珍), *Chongding Bencao gangmu xiace* (《重訂本草綱目下冊》, *Abbrégé réédité de Materia Medica, Tome second*), Taipei, Wenhua tushu gongsi, 1992, p. 1515, 1516.

787 Cf. Clunas, Craig, *op. cit. supra* note 39, p. 41-46.

788 Cf. *ibid.*, p. 40.

789 Cf. WANG Zhen (王禎), *op. cit.*, p. 596.

790 Cf. *supra* p. 111.

791 Cf. Équipe de la rédaction des *Annales du Zhuozhengyuan* (《拙政園志》編寫組), *op. cit.*, p. 75.



champ de millet glutineux était séparé du jardin proprement dit par la Ruelle de la Famille Ping (平家巷). Comme le terrain de la Demeure du Retour aux champs avait bien été celui de la partie est du *Zhuozhengyuan initial* avant qu'elle ne soit vendue à Wang Xinyi, une telle structure (jardin proprement dit – champ céréalier) pourrait avoir été héritée de celle du *Zhuozhengyuan initial*. Si le *Zhuozhengyuan* de Wang Xianchen disposait vraiment d'une telle structure, cela explique pourquoi la superficie de l'ensemble des terrains pouvant actuellement être désignés comme l'espace du *Zhuozhengyuan initial* (environ 8 hectares) est beaucoup moins étendue que « deux cents *mu* » (de Ming, soit 12,3 hectares), chiffre enregistré dans les *Annales du District de Chaangzhou, édition de l'ère Longqing* (publié en 1571)<sup>792</sup> : le premier chiffre ne couvre que l'espace dit « 園 *yuan* », c'est-à-dire le jardin proprement dit, alors que les « deux cents *mu* » compteraient en plus les champs céréaliers qui étaient conceptuellement exclus de l'espace dit « *yuan* » – peut-être en étaient-ils aussi physiquement séparés comme dans le cas de la Demeure du Retour aux champs. Quant aux textes de Wen Zhengming au sujet du *Zhuozhengyuan* ainsi qu'à ses peintures sur le même sujet, c'est compréhensible qu'ils n'aient rien évoqué sur ces champs céréaliers – s'ils existaient – puisqu'ils n'étaient pas considérés comme faisant partie du jardin proprement dit, sauf qu'ils pussent inspirer les jeux de nomination de pavillons dans le jardin, comme le champ de millet glutineux pour la Demeure du Retour aux champs.

#### 4. La cause de la haute valeur du « champ de potager »

La catégorie « *pu tian* » (*champ de potager*) est qualifiée par le *Livre d'agriculture de Wang Zhen* « dont on peut bénéficier plusieurs fois par an, plus que de champs ordinaires [c.-à-d. les champs céréaliers] » (« 比之常田，歲利數倍 »<sup>793</sup>), et « seuls dix *mu* [de *pu tian*] peuvent subvenir aux besoins de plusieurs personnes » (« 但得十畝，足贍數口 »<sup>794</sup>). La propriété de Wang Xianchen s'étendait sur au moins 120 *mu*, ou au plus 200 *mu* de Ming, ce qui pouvait donc subvenir aux besoins de plusieurs dizaines de personnes.<sup>795</sup>

Le grand profit du « champ de potager » devait provenir des valeurs élevées du marché de leurs produits pour diverses raisons – agréables au goût ou portant de prétendus effets curatifs ; mais la cause la plus fondamentale, c'était que les plantes du « champ de potager », c'est-à-dire les fruitiers et les légumes, étaient alors rarement cultivées par rapport aux céréalicultures principales, tels que le riz et le blé. Craig Clunas a indiqué que la catégorie des

792 Cf. *supra* p. 110.

793 WANG Zhen (王禎), *op. cit.*, p. 596.

794 *Ibid.*

795 Par une prudence excessive (peut-être à cause d'une inquiétude concernant la faiblesse de son argument au sujet de la nature agricole et économique du *Zhuozhengyuan*), Craig Clunas pense qu'« il est très improbable qu'il [Wang Xianchen] tirât de cette propriété une partie importante de son revenu » (« *It is very unlikely that he derived any major part of his income from this property.* ») – Cf. Clunas, Craig, *op. cit. supra* note 39, p. 58. Cependant, d'après les recherches sur la carrière officielle de Wang Xianchen et ses actions à Suzhou (s'emparer du monastère bouddhique Dahongsi, etc.), au moins au début de son installation à Suzhou, il n'avait guère d'autre moyen que sa propriété, et celle-ci, dont on peut bénéficier beaucoup plus que de champs céréaliers, pouvait bien suffire à ses besoins, même s'il ne faisait rien d'autre.

« champs de potagers » (*plot fields*) appartenait aux « terroirs marginaux » (« *marginal land* »).<sup>796</sup> Généralement dans la Chine ancienne, la plupart des terres cultivables étaient réservées pour le riz et le blé. Fernand Braudel indique qu'avec leurs hautes valeurs caloriques par unité agraire, le blé et surtout le riz peuvent entretenir une haute densité de peuplement<sup>797</sup>, de sorte qu'ils étaient considérés comme plantes dominantes dans l'ancien monde civilisé ou dans les zones de « civilisations denses » représentées dans la carte *Civilisations, « cultures » et peuples primitifs vers 1500* de Gordon W. Hewes<sup>798</sup>. Notamment dans la Chine ancienne, les cultures de légumes et de fruitiers ainsi que les élevages de bétails et de volailles, avec leurs basses valeurs caloriques par unité agraire, avaient tendance à céder l'espace pour la céréaliculture et se limitaient souvent à une très petite échelle. Cela a conduit à une monotonie des menus, qui est définie par Fernand Braudel :

« La monotonie est patente chaque fois que la part des glucides (disons plus simplement hydrates de carbone et même, à quelques erreurs près, les céréales) dépassent largement 60 % de la ration exprimée en calories. »<sup>799</sup>

Wang Shejiao (王社教) évoque que la plupart des sources historiques du Jiangnan de l'époque Ming affirment que chaque jour un homme devait alors manger 1 *sheng* (litre chinois, soit à l'époque Ming 1,025 litre) de riz avant d'être cuit<sup>800</sup>, équivalant en poids à environ 750 g par jour. Et selon le chiffre donné par Fernand Braudel, un homme a besoin de 3 500 Cal et 1 kg de riz en représente la même quantité<sup>801</sup>, donc à l'époque Ming, le riz offrait à un homme environ 2 600 Cal par jour, soit 75 % de celles dont il avait besoin.

Or, nous pouvons arguer que la consommation de riz par personne au Jiangnan à l'époque Ming n'a jamais atteint un tel niveau (0,75 kg / jour par habitant), car le rendement total, avec les retenues de semences et le riz du tribut transporté à Pékin, ne suffisait pas pour l'entretenir. D'après les recherches de Wang Shejiao, la Préfecture de Suzhou possédait à la période de l'ère Wanli (1573-1620) 8.896.400 *mu* du marché (soit 593.100 hectares) de terre cultivée ; la proportion de rizière sur la terre cultivée était environ 85 % ; le rendement unitaire du paddy était 578 *jīn* du marché/*mu*, équivalant à 43,35 quintaux/hectare (1 *jīn* du marché équivaut à 1/2 kg) ; et selon le niveau de décortication à l'époque Ming (1 litre de paddy produisait 1/2 litre de riz décortiqué, soit en poids 1 quintal de paddy produisait environ 0,6 quintal de riz décortiqué), le rendement unitaire du riz décortiqué est environ 26 quintaux/hectare.<sup>802</sup> Si nous prenons la surface de terre cultivée à la période de Wanli, le rendement total du riz décortiqué de la Préfecture de Suzhou devait atteindre  $593.100 \times 0,85 \times 26 = 13.108.000$  quintaux par an. Pourtant selon le *Livre illustré des annales du District de Haiyan de l'ère Tianqi* (天啓《海鹽縣圖經》, 1621-1627), à Haiyan où le niveau de riziculture

---

796 Cf. *ibid.*, p. 49.

797 Braudel, Fernand, *op. cit.*, p. 104-107, 124, 127.

798 Cette carte est insérée dans *Civilisation matérielle, économie et capitalisme, XV<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle* de Fernand Braudel. – Cf. *ibid.*, p. 40-41.

799 *Ibid.*, p. 104.

800 Cf. WANG Shejiao (王社教), *op. cit.*, p. 208.

801 Cf. Braudel, Fernand, *op. cit.*, p. 104, 124.

802 Cf. WANG Shejiao (王社教), *op. cit.*, p. 125, 207-208.

était très proche de celui de Suzhou, on gardait 7 ou 8 *sheng* de paddy comme semences par *mu* et le rendement unitaire le plus haut était 2,5 *dou* (soit 25 *sheng*) de riz décortiqué par *mu*<sup>803</sup>, soit 50 *sheng/mu* pour le paddy, donc, la proportion de semences dans le rendement total était alors au moins 14 %. La quantité de riz consommable de toute la Préfecture est ramenée à 11.011.000 quintaux par an. Et en plus, la cour impériale à Pékin percevait chaque année de Suzhou de nombreuses céréales dont surtout du riz : par exemple, selon Liang Fang-chung (梁方仲), en 1578, Pékin perçut de la Préfecture de Suzhou 2.038.893 *shi* de riz,<sup>804</sup> soit 1.989.164 hectolitres et équivalant en poids à 1.492.000 quintaux ; considérant ces chiffres, il ne restait que 9.519.000 quintaux de riz consommable par an pour la population locale, dont le chiffre pouvait alors atteindre 6 ou 7 millions<sup>805</sup>, c'est-à-dire que seulement 370 g de riz par jour et par personne (représentant environ 1.295 Cal) au plus pouvaient être attribués en moyenne aux habitants de Suzhou, beaucoup moins que la norme affirmée par les sources de l'époque Ming, 1 *sheng* (1,025 litre) ou environ 750 g par jour.

Néanmoins, 370 g de riz par jour représentait le niveau moyen de tous les habitants locaux, dont la plupart devaient être les femmes, les enfants et les vieux qui mangeaient moins. Alors donc 750 g / jour aurait été une norme raisonnable pour un homme en pleine maturité qui faisait un travail physique si les aliments à haute teneur en protéines lui avaient manqué – et ils lui manquaient réellement. D'ailleurs, dans la Préfecture de Suzhou, on cultivait également le blé et le millet et surtout beaucoup de taros et d'ignames khmers<sup>806</sup>, aliments dont l'élément majeur est le glucide. Avec le riz « tyrannique » – qualification humoristique de Fernand Braudel – ces aliments se consacraient à entretenir une haute proportion calorique que fournissent les hydrates de carbone et à évincer les cultures de légumes et de fruitiers ainsi que l'élevage de bétail et de volailles.

---

803 Cf. *ibid.*, p. 204-205.

804 LIANG Fang-chung (梁方仲LIANG Fangzhong), *Zhongguo lidai hukou, tian di, tianfu tongji* (《中國歷代戶口、田地、田賦統計》), *Statistiques de population, de superficie agricole, d'impôts sur les terres cultivables de Chine, par les dynasties*, Shanghai, Shanghai renmin chubanshe (Éditions populaires de Shanghai), 1980, p. 433.

805 Pour la population de Chine ou de Suzhou au XVI<sup>e</sup> siècle, il n'y a pas de chiffre prêt malgré les chiffres enregistrés dans les *Huangce* (黃冊, registres jaunes), lesquels étaient rédigés tous les dix ans en tant qu'archives par lesquelles le gouvernement Ming s'informait de la ressource fiscale exprimée en *hu* (戶, ménage), *kou* (口, « bouche », soit personne) et *ding* (丁, adulte masculin âgé de 15-59 ans, dit à la chinoise 16-60 ans). Les premiers registres jaunes furent rédigés en 1381-1382 et révisés en 1391, s'appuyant sur la numération de la population entière ; et peu à peu, au fur et à mesure de l'évolution du système fiscal, surtout dans les provinces du sud-est, le *kou* et le *ding* ont fusionné et se transformaient en unité s'associant avec l'impôt foncier, si bien que les chiffres de *kou* enregistrés dans les registres jaunes à partir du milieu de l'époque Ming ne reflètent pas la population réelle de l'époque. – Cf. Ho, Ping-ti, *Studies on the Population of China, 1368-1953*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1959, p. 3-29. Wang Shejiao estime que durant toute l'époque Ming, le taux de croissance naturelle de la population des Préfectures de Suzhou, de Songjiang, de Huzhou et de Jiaying devait être entre 5 et 6 ‰ ; et selon le chiffre de 1393 de la population, enregistré dans le *Ming shi* (vol. XI) et issu des premiers registres jaunes qui représentaient fidèlement la population réelle, il y avait alors 2.355.030 personnes qui habitaient dans la Préfecture de Suzhou ; ainsi donc en 1578, si nous prenons le taux de croissance de la population locale estimé par Wang Shejiao, il devait y avoir 5.925.403 – 7.122.343 personnes. – Cf. WANG Shejiao (王社教), *op. cit.*, p. 70, 237.

806 Cf. *ibid.*, p. 209-232.

Cela a conduit donc à un peuplement très dense et à la raréfaction des légumes, des fruits, des viandes, ... et, donc, ces produits prenaient de la valeur dans le marché et, dans une certaine mesure, ils sont devenus des produits de luxe.

Wang Xianchen a bien profité de ses fruitiers ainsi que de ses autres plantes. Nous pouvons donc comprendre pourquoi il a pris une telle décision pendant son séjour de deuil : s'emparer du domaine du monastère bouddhique Dahongsi et détacher les enduits d'or des statues de bouddha<sup>807</sup>. La vie oisive dans la retraite semblait belle, mais jamais gratuite. Et donc, pendant son séjour de deuil, il a trouvé son voisin, le monastère bouddhique qui disposait non seulement de « beaucoup de terrains vagues où s'étend une pièce d'eau » (fig. 55)<sup>808</sup>, mais encore des statues de bouddha avec enduits d'or. La terre et l'or, c'était parfait pour lui permettre de lancer sa carrière agronomique qui paierait sa vie oisive ; après vingt ans d'exploitation de ses vergers/potagers, dont l'ensemble portait le titre *Jardin de l'Activité politique d'un Incapable*, son jardin s'est bien formé, et Wen Zhengming l'a représenté en 1531 et en 1533 dans l'*Album-A*, par ses peintures et ses textes.

## Chapitre Quatrième Paradis matérialisé et refuge d'un adepte taoïste

### 1. La particularité du *Zhuozhengyuan* par rapport au Manoir de l'Est

Craig Clunas indique que sa lecture du *Zhuozhengyuan* « n'est pas conçue pour prouver que Wang Xianchen était une figure importante dans l'industrie de prunes marinées »<sup>809</sup> – cette thèse non plus – après qu'il ait argué la capacité de Wen Zhengming « à agir comme charnière entre le profit et la pureté, entre le pouvoir économique et l'autorité culturelle/morale dans l'ordre cosmique confucéen »<sup>810</sup>. Il remarque que les fruits, qualifiés « 清高 *purs et élevés* » dans les textes agronomiques chinois et symbolisant la pureté et la sobriété, jouaient dans le cas du *Zhuozhengyuan* le rôle équilibrant entre les richesses économiques et culturelles<sup>811</sup> :

« Beaucoup de mentions du fruit dans la littérature concernant l'horticulture de l'époque Ming ont tendance à le traiter comme un produit d'une certaine manière éloigné du marché. Partiellement, cela est fait en associant le fruit avec l'idée de sacrifice religieux, et avec l'obligation d'offrir mutuellement des cadeaux comme ciment crucial de la sociabilité d'une élite. L'exposition classique de cet ensemble d'idées est *Les rites de Zhou*, où les arbres fruitiers doivent fournir « pour des sacrifices, et pour recevoir des invités et des parents ».

*Many of the mentions of fruit in the literature surrounding Ming horticulture are to do with*

---

807 Cf. *supra* p. 227-229.

808 Voir aussi : WEN Zhengming (文徵明), *op. cit.*, p. 1275.

809 Texte original : « My reading of the *Garden of the Unsuccessful Politician* here is not designed to prove that Wang Xianchen was a major figure in the pickled plum industry. » – Clunas, Craig, *op. cit. supra* note 39, p. 58.

810 Texte original : « I will instead go on to argue that it is his ability to act as hinge between profit and purity, between economic power and cultural/moral authority within the Confucian cosmic order, which gives the practice of garden culture its force in Ming society. » – *Ibid.*, p. 55.

811 Cf. *ibid.*, p. 56.

*establishing it as a commodity somehow distant from the market. Partly this is done by associating fruit with the idea of religious sacrifice, and with the obligation of mutual gift-giving as a crucial cement of elite sociability. The classical statement of this set of ideas is the Rites of Zhou, where fruit trees are said to 'provide for sacrifices, and for entertaining guests and relatives.'*<sup>812</sup>

Il se réfère ensuite aux deux poèmes provenant de *Trente et un poèmes du Zhuozhengyuan*, *Daishuang ting* (《待霜亭》, *Kiosque d'Attente pour le Givre*) (fig. 27) et *Laiqin you* (《來禽園》, *Parc des Pommiers laiqin*) (fig. 32), afin de prouver que les fruits avaient vraiment été offerts à Wen Zhengming comme cadeaux, ce dont on peut voir la signification culturelle/morale des vergers du Zhuozhengyuan.<sup>813</sup>

Craig Clunas a donné une explication qui se conformait aux faits généraux : les fruits, symbolisant la pureté et la sobriété, caractères précieux d'un lettré, portaient bien dans le cas du Zhuozhengyuan les significations culturelles ou, plus exactement, morales, de sorte qu'ils étaient souvent offerts en cadeaux aux amis lettrés de Wang Xianchen ... Toutefois, cela ne suffit pas à expliquer la particularité du Zhuozhengyuan qui contenait tant d'arbres fruitiers et tant d'autres plantes, à l'exclusion des céréales. Sans doute que Wang Xianchen cultivait aussi des céréales dans son domaine, mais si cela avait été le cas, la céréaliculture aurait été – conceptuellement et, en plus, physiquement – exclue du jardin proprement dit, du « 園 *yuán* », car ni les textes de Wen Zhengming ni ses peintures n'ont montré aucune trace de céréaliculture dans le jardin et, d'autre part, il a vraiment existé une structure « jardin proprement dit – champs céréaliers » dans le cas de la Demeure du Retour aux champs, héritage de l'ancienne partie est du *Zhuozhengyuan initial*.<sup>814</sup> En bref, il y a deux possibilités pour la propriété de Wang Xianchen : soit aucune céréaliculture, soit la céréaliculture exclue du jardin proprement dit, au moins conceptuellement. Chacune de ces deux possibilités rendent cette propriété très différente du mode « champ de potager » de la même époque, dont on n'excluait pas particulièrement la céréaliculture<sup>815</sup>.

Comme ce que Craig Clunas indique, vers 1500, Suzhou « était une ville où de considérables terres horticoles productives étaient restées à l'intérieur de son enceinte »<sup>816</sup>, et beaucoup de « jardins » d'alors jouaient à la fois le rôle de sites esthétiques comme celui de domaines productifs : « La scission totale entre l'esthétique et l'économique dans l'horticulture est un « cru » très récent, [...], mais cela rend difficile l'emploi des mots de manière à ce qu'ils parlent des sites inclus dans des domaines complètement différents du discours. »<sup>817</sup>. Craig Clunas évoque un tel exemple du XV<sup>e</sup> siècle, le Dongzhuang (東莊), Manoir de l'Est (traduit en anglais par lui « *Eastern Estate* ») de Wu Rong (吳融)<sup>818</sup>, en indiquant sa « concentration sur

---

812 *Ibid.*, p. 57.

813 Cf. *ibid.*, p. 57-58.

814 Cf. *supra* p. 255-256.

815 Cf. *supra* p. 255.

816 Texte original : « *it was a city where a considerable amount of productive horticultural land remained within its wall* » – Clunas, Craig, *op. cit.* *supra* note 39, p. 16.

817 Texte original : « *The total split between the aesthetic and the economic in horticulture is of very recent vintage, [...], but it makes it difficult to employ words in a way that speaks of sites included in completely different fields of discourse.* » – *Ibid.*, p. 22.

818 Le prénom de Wu Rong, « 融 », est incorrectement translittéré en « Yong » dans *Fruitful Sites : Garden Culture in Ming*

le mimétisme de ressources productives », ce qui se trouvait également être le cas du Zhuozhengyuan<sup>819</sup>, pourtant sans avoir vu la différence importante entre ces deux propriétés.

Le Manoir de l'Est de Wu Rong, dont nous ne trouvons aucune trace dans la ville de Suzhou d'aujourd'hui, était au milieu de l'époque Ming un site célèbre dans le milieu des lettrés locaux. Dans une large mesure, la propriété était renommée pour le prestige de Wu Kuan (吳寬, 1435-1504)<sup>820</sup>, le deuxième fils de Wu Rong. Li Dongyang (李東陽, 1447-1516), ami de Wu Kuan et haut fonctionnaire et figure littéraire du temps<sup>821</sup>, écrivit en 1475 *Récit du Manoir de l'Est* (《東莊記》), dans lequel il décrit la disposition des « scènes » du manoir, comme ce que Wen Zhengming ferait dans *Récit du Zhuozhengyuan de Monsieur Wang* cinquante-huit ans après. D'après le *Récit* de Li Dongyang, le Manoir de l'Est, se situant à l'intérieur de la Porte Fengmen (葑門, au sud-est de la ville) (fig. 3) et s'étendant sur 60 *mu* (environ 4 hectares), fut composé de plusieurs unités agricoles : *Parcelle du Riz* (稻畦), *Bosquet de Mûriers* (桑林), *Bosquet de Fruitières* (菓林), *Potager* (菜圃), *Colline du Blé* (麥丘) et *Champs entourés de Bambous* (竹田).<sup>822</sup>

Évidemment, le mini-manoir s'étendant sur 4 hectares appartenait à la catégorie du

---

*Dynasty China* de Craig Clunas. – Cf. *ibid.*, p. 16.

819 Texte original : « However, its concentration on the mimesis of productive resources was not at all unusual in Suzhou around the turn of the fifteenth century. This can be revealed by an analysis of the contents of an extremely famous Suzhou site called the Zhuo zheng yuan, or 'Garden of the Unsuccessful Politician'. » – *Ibid.*, p. 22-23.

820 Wu Kuan (吳寬, 1435-1504), *xing* (patronyme) Wu (吳), *ming* (premier prénom) Kuan (寬), *zi* (deuxième prénom) Yuanbo (原博), *hao* (auto-appellation) Pao'an (匏庵, Hutte de la Gourde), lauréat du *dianshi* (殿試, examen tenu dans le palais impérial, l'examen impérial au plus haut niveau) en 1472. Né à Suzhou, il a été le maître qui a successivement enseigné le prince héritier de l'Empereur Xian Zong (1447-1487, règne 1464-1487), soit l'Empereur Xiao Zong (1470-1505, règne 1487-1505), et le prince héritier de celui-ci, soit l'Empereur Wu Zong (1491-1521, règne 1505-1521) ; il devint Ministre des Rites à partir de 1503 et mourut en 1504 à Pékin dans l'exercice de ses fonctions. En 1495, à cause de la mort de sa belle-mère, il retourna à Suzhou pour y passer la période de deuil de vingt-sept mois, et Wen Zhengming en a profité pour le suivre en étudiant les lettres. – Cf. ZHANG Tingyu (張廷玉), éd., *op. cit.*, p. 514 (Vol. CLXXXIV) ; WEN Zhengming (文徵明), *op. cit.*, p. 1641.

821 Li Dongyang (李東陽, 1447-1516), *xing* (patronyme) Li (李), *ming* (premier prénom) Dongyang (東陽), *zi* (deuxième prénom) Binzhi (賓之), *hao* (auto-appellation) Xiya (西崖, Escarpement de l'Ouest), originaire de Chaling (茶陵, relevant de Changsha de la Province du Huguang, aujourd'hui la Province du Hunan) et habitant à Pékin, il était renommé pour ses talents littéraires depuis son enfance, devint *jinsbi* en 1464 et, après une expérience dans la carrière officielle sans échec, il fut nommé un des « Grands secrétaires » (大學士, *daxueshi*) en 1490. Il prit sa retraite en 1512. Ayant assumé des fonctions très élevées pendant longtemps, il était une figure littéraire pour ses talents et ses vertus, mais aussi pour sa position politique. – Cf. ZHANG Tingyu (張廷玉), éd., *op. cit.*, p. 507 (Vol. CLXXXI), p. 801 (Vol. CCLXXXVI).

822 Il y a deux versions du *Récit du Manoir de l'Est* de Li Dongyang, l'une insérée dans les *Annales de Gusu* et l'autre dans le recueil de Li Dongyang, *Huailu tang ji* (《懷麓堂集》, *Recueil de la Salle du Souvenir du Mont Yuelu*) ; ici je respecte la première version. La seconde version n'a pas évoqué le *Bosquet de Mûriers* (桑林) et montre que les *Champs entourés de Bambous* (竹田) se trouvaient en dehors du Manoir de l'Est ; par contre, quant à l'existence de la *Parcelle du Riz* (稻畦), du *Bosquet de Fruitières* (菓林), du *Potager* (菜圃), et de la *Colline du Blé* (麥丘), les deux versions sont d'accord. – Cf. WANG Ao (王鏊), *op. cit.*, p. 453 ; LI Dongyang (李東陽), *Huailu tang ji* (《懷麓堂集》, *Recueil de la Salle du Souvenir du Mont Yuelu*), in *Wenyuange Siku quanshu 1250 ce* (《文淵閣〈四庫全書〉1250冊》, *La Bibliothèque complète aux quatre divisions, édition du Pavillon Wenyuange, tome 1250*), Taipei, photocopié par The Commercial Press (Taiwan), 1986, (édition originale : Pékin, Siku quanshu guan 四庫全書館, 1773-1787), p. 316.

« champ de potager » (圃田) selon la norme des XIV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles. Ce qui est remarquable, c'est qu'il s'y trouve des cultures de riz et de blé. Le *Livre d'agriculture de Wang Zhen* évoque qu'alors, on cultivait aussi des céréales dans le « champ de potager », même si le profit de la céréaliculture était moins grand que celui des cultures de légumes ou de fruitiers<sup>823</sup>. La présence de céréaliculture dans les champs de potager doit être tout d'abord attribuée à la recherche d'une sécurité alimentaire, compte-tenu de l'instabilité du marché céréalier ; mais, peu à peu, notamment pour un propriétaire qui avait réussi dans la carrière officielle par la voie de *keju* (examens impériaux), elle était dans une large mesure un symbole moral qui rappelait à son propriétaire l'origine paysanne ordinaire de sa famille, dite « famille du labour et des études » (« 耕讀之家 ») et qui témoignait également de ses efforts et de son succès, dont il était fier, en accord avec les valeurs du néoconfucianisme<sup>824</sup>. Dans le cas du Manoir de l'Est, Li Dongyang n'a pas spécialement commenté les deux scènes, la *Parcelle du Riz* ou la *Colline du Blé* ; toutefois, heureusement, Shen Zhou<sup>825</sup>, également ami de Wu Kuan, a laissé un album *Dongzhuang tu* (« 東莊圖 », *Album du Manoir de l'Est*),<sup>826</sup> dont deux peintures les ont

823 WANG Zhen (王禎), *op. cit.*, p. 596.

824 Le néoconfucianisme, c.-à-d. le *lixue* (理學, la Philosophie du Principe *Li*, la *Veine* ou l'*Ordre*), comprenant parfois le *xinxue* (心學, la Philosophie du Principe *Xin*, la *Cœur* ou l'*Esprit*), dit ensemble le *Songxue* (宋學, les Écoles confucianistes de l'époque Song), était développé à l'époque Song (960-1279) par Zhou Dunyi (周敦頤, 1017-1073), Shao Yong (邵雍, 1011-1077), Zhang Zai (張載, 1020-1077), Cheng Hao (程顥, 1032-1085), Cheng Yi (程頤, 1033-1107), Zhu Xi (朱熹, 1130-1200) ainsi que Lu Jiuyuan (陸九淵, 1139-1193), mais peut remonter à Han Yu (韓愈, 768-824) et à Li Ao (李翱, 774-836) pendant la dynastie Tang (618-907). Le néoconfucianisme, avec divers systèmes « métaphysiques » créés par les différents philosophes, était dans une large mesure une réponse des confucianistes à la domination des taoïstes et des bouddhistes, car, originellement, un vrai système métaphysique manquait à la pensée confucianiste. À la différence du confucianisme original qui se concentrait sur l'étude des textes des Classiques confucianistes et se limitait essentiellement aux principes moraux et politiques de la société aristocratique, le néoconfucianisme s'orientait également vers les principes moraux généraux, y compris ceux des lettrés d'origine modeste, des paysans, des artisans ainsi que des marchands, de sorte que selon la norme morale néo-confucianiste, la diligence ou la qualité laborieuse (« 勤 ») était considérée comme une vertu importante et, peu à peu, les activités productives et commerciales (« 治生 ») n'étaient plus exclues par les doctrines confucianistes. Surtout à partir de l'époque Ming tardive, elles étaient trouvées justes et nécessaires pour le but moral confucianiste – et quant au labour (躬耕), symbole de la qualité laborieuse et d'une origine parfaitement « juste », cela était toujours apparenté à l'honneur. – Cf. Gernet, Jacques, *op. cit.*, p. 304-305 ; YU Ying-shih (余英時), « **Zhongguo jinshi zongjiao lunli yu shangren jingshen** » (〈中國近世宗教倫理與商人精神〉), « L'éthique religieuse et l'esprit commercial de la Chine du temps moderne », in Yu Ying-shih (余英時), *Shi yu Zhongguo wenhua* (« 士與中國文化 »), *Le lettré et la culture chinoise*, Shanghai, Shanghai renmin chubanshe (Éditions populaires de Shanghai), 1987, p. 441-579.

825 Shen Zhou (沈周, 1427-1523), cf. *supra* note 41.

826 D'après le second colophon autographe suivant l'album tracé en 1621 (萬曆辛酉) par Dong Qichang (董其昌, 1555-1636), cet album, encre et couleur sur papier, sans datation, contenait à l'origine vingt-quatre peintures dont trois et l'*Inscription* autographe par Shen Zhou lui-même avaient eu été perdues avant 1617 (萬曆丁巳), la date où Dong Qichang écrivit son premier colophon suivant l'album. Conservé maintenant dans le Musée de Nankin (南京博物院), il a été reproduit en noir et blanc dans *Illustrated Catalogue of Selected Works of Ancient Painting and Calligraphy Vol. 07*, avec les vingt et une peintures par Shen Zhou et leurs pages de titres en écriture *xiaozhuan* (小篆, l'écriture *petit-sigillaire*, l'écriture ancienne) faites par Li Yingzhen (李應禎, 1431-1493), ainsi que la page de titre de l'album par Wang Wenzhi (王文治, 1730-1802) et celles

représentées : il s'agissait de très petites parcelles dont le profit était négligeable et dont la présence symbolique (fig. 289 et 290), représentant les vertus confucéennes, éclairées par les titres d'autres scènes (pavillons) se trouvant entre les unités agricoles, tels que *Xugu tang* (續古堂, *Salle de la Continuation de l'Antiquité*), *Quanzhen guan* (全真館, *Salon de la Préservation de la Naïveté*), *Gengxi xuan* (耕息軒, *Pavillon pour le Repos pendant le Labour*) et *Zhuoxiu an* (拙修菴, *Hutte à Se cultiver Sans astuce*) (fig. 291-294).

## 2. L'abstinence des céréales et le partisan fanatique du taoïsme religieux

Tout différent du Manoir de l'Est, le Zhuozhengyuan de Wang Xianchen excluait la céréaliculture. Cela peut faire penser à l'idée du taoïsme philosophico-religieux<sup>827</sup> de l'abstinence des céréales, dite *juegu* (絕穀), qui peut remonter à l'époque des Royaumes combattants (403-222 av. J.-C.) : les taoïstes prétendent que l'on doit proscrire les céréales afin d'obtenir la longévité ou l'immortalité matérielle, qui représentent les valeurs taoïstes.<sup>828</sup> Pour

---

des colophons par Dong Qichang, Wang Wenzhi, Pan Yijun (潘奕雋, 1740-1830), Gu Heqing (顧鶴慶, 1766-?), etc. ; en outre, les vingt et une peintures sont reproduites en couleur dans *Sélection de la collection des peintures anciennes de Pang Laichen offerte par Pang Zenghe au Musée de Nankin*, mais sans les pages de titres des scènes ni les colophons. – Cf. Group for Authentication of Ancient Works Item (中國古代書畫鑒定組), éd., *Zhongguo gudai shuhua tumu (qi)* (《中國古代書畫圖目(七)》), *Illustrated Catalogue of Selected Works of Ancient Painting and Calligraphy Vol. 07*, Beijing (Pékin), Wenwu chubanshe (Culture Relics Publishing House), 2000, p. 22-27 ; XU Huping (徐湖平), dir., *Nanjing bowuyuan cang Pang Laichen jiu cang Pang Zenghe juanxian gudai huihua xuan* (《南京博物院藏龐萊臣舊藏龐增和捐獻古代繪畫選》), *Sélection de la collection des peintures anciennes de Pang Laichen offerte par Pang Zenghe au Musée de Nankin*, Beijing (Pékin), Zijincheng chubanshe (Éditions de la Cité interdite), 2006, pl. 8 (p. 34-54).

827 Le rapport entre le *taoïsme philosophique*, ce que l'on entend en chinois par « 道家哲學 *daojia zhexue* », concernant le courant philosophique fondé par Maître Lao-Tseu (老子, que l'on fait vivre habituellement du VI<sup>e</sup> au V<sup>e</sup> siècle av. J.-C.), et le *taoïsme religieux*, ce que l'on entend actuellement en chinois par « 道教 *daojiao* », concernant la religion sectaire qui résulte des mouvements de systématisation des cultes populaires de la Chine ancienne, à partir du II<sup>e</sup> siècle, constitue un grand thème qui sort du cadre de cette thèse. En bref, tous les deux partagent effectivement la même hérédité – par exemple l'idée de l'abstinence des céréales – mais sont consciemment différenciés dans la norme canonique de la Chine impériale tardive. La différenciation entre le *taoïsme philosophique* et le *taoïsme religieux* peut remonter à l'Inscription lapidaire sur la Stèle du Monastère taoïste de la Pureté supérieure et de l'Accumulation des Heureux présages (《上清儲祥宮碑》) de Su Shi (蘇軾, 1037-1101), laquelle estimait la Voie de Huangdi (Empereur Jaune) et de Lao-Tseu et considérait les facteurs religieux comme des ajouts dispensables fabriqués par les *fangshi* (方士, *magiciens*). – Cf. SU Shi (蘇軾), *Su Dongpo ji* (《蘇東坡集》), *Recueil de Su Dongpo*, Shanghai, The Commercial Press, 1933, Livre 9, p. 17-18. Cette différenciation, qui ne se conforme pas forcément à des faits historiques, reflète essentiellement la valeur orthodoxe du lettré ; et pourtant, même chez les lettrés de Chine impériale tardive, elle ne s'impose pas à leur vie privée. Nous verrons par la suite une coexistence ou un mélange du *taoïsme philosophique* et du *taoïsme religieux* chez Wang Xianchen ; nous y verrons aussi les dissimulations intentionnelles de son aspect religieux dans les textes de Wen Zhengming ... En résumé, je dis « *taoïsme/taoïste* » habituellement au sens de *taoïsme philosophico-religieux* sinon je précise « *taoïsme/taoïste philosophique* » ou « *taoïsme/taoïste religieux* » dans le contexte.

828 Les deux ouvrages de l'époque des Royaumes combattants, *Zhuangzi* (《莊子》), Maître Tchouang, IV<sup>e</sup>-III<sup>e</sup> siècle av. J.-C.) et *Lü shi chunqiu* (《呂氏春秋》), *Annales des Printemps et des Automnes de Lü*, achevé en 239 av. J.-C.) évoquent la pratique, mythique ou réelle, de l'abstinence des céréales. *Xiaoyao you* (《逍遙遊》), le premier chapitre de *Zhuangzi* : « Au loin, sur la colline de Gu



cette idée surprenante, surtout dans un pays agricole où les céréales semblent indispensables dans le régime alimentaire, Jean Lévi donne une explication convaincante.<sup>829</sup> Il indique qu'en poursuivant la longévité et l'immortalité, les taoïstes veulent s'apparenter au monde sauvage, où l'on mange cru, tels que les fruits, et où l'on agit comme des animaux, qui jouissent d'une longue vie – ceci est ce que prétendent les taoïstes<sup>830</sup> ; le cuit, s'associant avec « cultivé » et « pourri », telles que les céréales qui doivent se manger après cuisson et qui symbolisent bien un état cultivé (de la terre comme de la société ou de l'humanité), est donc refusé par la volonté des taoïstes de rester sauvages, et dont les principes considèrent que les céréales ou les cuissons sont une des causes de la mort<sup>831</sup> ; le « manger-cru » et l'ingestion de drogues spéciales, c'est-à-dire des herbes et des produits alchimiques, tels que le cinabre (丹), le réalgar (雄黃), le mica (雲母), etc., sont liés respectivement avec le monde sauvage et le divin (le domaine du brûlé), lesquels s'opposent symétriquement au monde cultivé où l'on mange cuit<sup>832</sup>. En saisissant les trois modalités culinaires, cru, cuit, brûlé, ainsi que la catégorie « le pourri », modalité extrême du cuit, Jean Lévi représente le schéma taoïste par le tableau suivant.<sup>833</sup>

Brûlé	dieux	immortalité
cuit	hommes	
pourri	vers des céréales	vie brève
cru	nature	longue vie

Ce schéma constitue en effet le fondement sur lequel s'appuie la diététique taoïste, qui « s'interprète dans un système global de refus d'une orthodoxie »<sup>834</sup>, avec « un mouvement de balancier, une oscillation constante entre des termes opposés et contradictoires : le cru et le brûlé, le bestial et le divin »<sup>835</sup>.

En se référant aux légendes taoïstes, Jean Lévi indique en plus que les fruits – appartenant au cru, c'est-à-dire au monde sauvage – jouent un rôle important dans les « banquets de voyage » (行廚) ou les « banquets célestes » (天廚), qui « apparaissent comme

---

Ye habitait un homme comme Esprit, [...], il ne mangeait aucune des cinq céréales, en inhalant du vent et en buvant de la rosée. » (« 藐姑射之山，有神人居焉，[……]，不食五穀，吸風飲露。 ») ; *Biji* (《必己》) des *Annales des Printemps et des Automnes de Lü* : « Shan Bao pratique les magies : habitant isolé dans la forêt et les grottes, il ne mangeait pas de grains, non plus était vêtu chaudement, afin de sauvegarder la complétude de sa vie. » (« 單豹好術，離俗棄塵，不食穀實，不衣芮溫，身處山林巖壑，以全其生。 ») – Cf. GUO Qingfan (郭慶藩), comp. et annotateur, *Zhuangzi jishi* (《莊子集釋》), *Annotations compilées de « Maître Tchouang »*, ponctué et confronté par WANG Xiaoyu (王孝漁), Beijing (Pékin), Chung Hwa Book Company, 1961, (édition originale : Changsha, Sixian jiangshe 思賢講舍, 1894), p. 28 ; GAO You (高誘), annotateur, *Lü shi chunqiu* (《呂氏春秋》), *Annales des Printemps et des Automnes de Lü*, Shanghai, photocopié par Shanghai shudian (Librairie de Shanghai), 1986, (édition originale : Shanghai, Shijie shuju 世界書局, 1935), p. 157.

829 Cf. Lévi, Jean, « L'abstinence des céréales chez les Taoïstes », *Études chinoises*, Paris, Vol. I, 1982, p. 3-47.

830 Cf. *ibid.*, p. 11-15, 17-20, 26-30.

831 Cf. *ibid.*, p. 7, 11, 12, 14, 15.

832 Cf. *ibid.*, p. 15-17, 20-24.

833 *Ibid.*, p. 25.

834 *Ibid.*, p. 31.

835 *Ibid.*, p. 30, 31.

un don en retour d'une divinité à l'adepte »<sup>836</sup> ; et notamment la pêche, « grand fruit des immortels », est considérée, avec le pêcher, comme symboles de longévité ayant de puissants démonifuges<sup>837</sup>.

Le Zhuozhengyuan était bien un domaine qui contenait de nombreux fruitiers et qui excluait les céréales. Cela révèle la tendance religieuse du propriétaire. Et si nous nous rappelons les expériences de Wang Xianchen, nous trouvons que la création du Zhuozhengyuan s'associait bien avec son culte taoïste religieux : étant le magistrat du District de Yongjia à Wenzhou et songeant à s'installer à Suzhou, Wang Xianchen a prié les dieux du Lac des Neuf carpes, célèbre site taoïste religieux au Fujian, de lui octroyer un signe ; la réponse, selon Lu Can, était un rêve où se présentait une résidence avec un tableau magique taoïste et deux sceaux sur sa porte ; et enfin, ayant acheté une résidence dans l'est de la ville de Suzhou, Wang Xianchen a vraiment trouvé à côté un monastère taoïste abandonné (le Ningzhenguan) avec un tableau magique taoïste et deux sceaux du Maître céleste sur sa porte, comme dans son rêve – et ce fut bien l'origine de la section d'habitation du Zhuozhengyuan plus tard, dans lequel Wang Xianchen a fait construire un pavillon, le *Mengyin Lou* (夢隱樓, *Maison à étage du Rêve indiquant une vie érémitique*) à la mémoire du signe octroyé par les dieux taoïstes du Lac des Neuf carpes ...<sup>838</sup>

Également, ses actions violentes et blasphématoires à l'égard du monastère bouddhique Dahongsi démontraient un fanatisme religieux. Cette thèse a présenté le motif économique de ces actions ; et pourtant, le motif moral devait être plus décisif pour un lettré. Les lettrés chinois, souvent ni religieux ni athées, montraient généralement une tolérance face au bouddhisme comme face au taoïsme et présentaient souvent leurs respects à des dieux, à des idoles, à des sites sacrés et à des personnes bouddhiques ou taoïstes. Cette tolérance religieuse, qui ne s'appuyait pas sur la raison scientifique ou les considérations philosophiques, peut être attribuée au silence du confucianisme concernant les phénomènes naturels et les questions métaphysiques, de sorte que souvent, les lettrés n'étaient qu'à moitié convaincus par quelque doctrine religieuse que ce soit, c'est-à-dire, superstitieux. Mais, parfois chez quelqu'un – souvent à cause de certaines expériences particulières – la superstition devenait fanatisme, et la tolérance disparaissait. Il semble bien que Wang Xianchen était dans un tel état. Très probablement, le tableau magique taoïste et les deux sceaux du Maître céleste sur la porte du monastère taoïste abandonné qu'il a pris pour sa demeure lui ont offert la révélation ou, plutôt, la puissance « morale » d'expulser les moines, de déplacer les statues bouddhiques, de détacher les enduits d'or de leurs corps et d'occuper le domaine du monastère Dahongsi ...<sup>839</sup> Il est

---

836 Cf. *ibid.*, p. 27. D'après Jean Lévi, le terme « banquets célestes » désigne « les repas communiels auxquels participent les divinités présentes dans le corps de l'adepte lors des repas maigres et des banquets collectifs des taoïstes » ; et « banquets de voyage » désigne « les techniques individuelles de salut », mais « aussi les repas hâtifs ne nécessitant pas de longs préparatifs et composés d'aliments de « crise » », et « ils servaient aux laïques dans les périodes où il s'avérait impossible de se livrer à des préparations culinaires ». – Cf. *ibid.*, p. 27, 28.

837 Cf. *ibid.*, p. 30.

838 Cf. *supra* p. 217-219.

839 Cf. *supra* p. 227-228.

devenu donc aux yeux des autres « Censeur impérial écorcheur Wang »<sup>840</sup>, néanmoins, gardant sa propre position, il devait trouver que ces actions étaient morales.

Une telle image fanatique ne coïncide pas avec le stéréotype des lettrés chinois, surtout celui qui est présenté dans des discussions au sujet du « jardin du lettré » : détaché, modéré, distingué, ayant un goût délicat ... Mais si nous considérons le fanatisme taoïste chez les empereurs du milieu de l'époque Ming, ayant une grande influence sur toute la vie politique impériale, nous pouvons comprendre que Wang Xianchen n'était peut-être pas particulièrement un exemple de son temps. D'après l'*Histoire du taoïsme religieux de la Chine*, sous la direction de Qing Xitai (卿希泰), le taoïsme religieux contribue peu de nouveautés à la vie intellectuelle des lettrés à l'époque Ming, toutefois, dans la vie politique impériale, il a joué un rôle très important sous les règnes des empereurs successifs Ming Ying Zong (明英宗, règne 1435-1449 et 1457-1464), Ming Dai Zong (明代宗, règne 1449-1457), Ming Xian Zong (明憲宗, règne 1464-1487), Ming Xiao Zong (明孝宗, règne 1487-1505), Ming Wu Zong (明武宗, règne 1505-1521) et Ming Shi Zong (明世宗, règne 1521-1566) ; à cause des prédilections personnelles de ces empereurs qui ont régné sur l'empire pendant plus d'un siècle, les prêtres taoïstes ont participé très profondément à la vie politique impériale et, voire même, il y a eu pendant ces périodes quatre prêtres taoïstes qui ont été élevés à la dignité de Ministre des Rites (禮部尚書), un des Six Ministres impériaux à Pékin<sup>841</sup> ; notamment Ming Shi Zong, différent de ses prédécesseurs qui étaient souvent partisans fanatiques du taoïsme comme du bouddhisme tibétain, lui ne vénérât que le taoïsme et a centré presque toute la vie politique impériale sur les activités taoïstes pendant la seconde moitié de son règne, de sorte que l'Empire Ming est presque devenu un empire taoïste.<sup>842</sup>

Bien sûr, comme présenté dans l'*Histoire du taoïsme religieux de la Chine*, cela était antipathique à des lettrés bien-pensants<sup>843</sup>, qui défendaient le confucianisme qui était considéré comme idéologie canonique impériale. Cependant, le fanatisme taoïste ne se limitait pas aux empereurs, mais se retrouvait largement chez les lettrés : les contes mystérieux ainsi que les explications superstitieuses, dont la plupart étaient liés au taoïsme, ont été largement notés dans des spicilèges (筆記) des lettrés, du XIV<sup>e</sup> siècle jusqu'à la première moitié du XVI<sup>e</sup> siècle ; exemple : *Notes de l'année geng à l'année ji*, édité par Lu Can entre 1510 et 1519 avant son accès aux milieux officiels en 1526, tout ce spicilège contenait de nombreux contes fabuleux au sujet des monstres et des démons, et beaucoup de ces contes pouvaient être expliqués par des idées taoïstes d'après ce lettré, qui serait, dans sa carrière officielle, renommé, en revanche, pour son

---

840 Cf. *supra* p. 228.

841 Dans l'institution de la dynastie Ming, il y a deux séries ministérielles, dont l'une était installée à Pékin et l'autre à Nankin, le *Capitale du Sud* dite « capitale conservée » (留都), où l'Empire Ming s'établit en 1368. Celle-ci était toute symbolique sans fonctions réelles tandis que c'étaient les Six Ministres à Pékin qui assumaient les fonctions réelles. – Cf. GU Qiyuan (顧起元), *Kezuo zhuiyu* (《客座贅語》, *Des paroles superflues à des bêtes*), in LU Can (陸燾)/GU Qiyuan (顧起元), *Geng Ji bian Kezuo Zhuiyu* (《庚己編 客座贅語》, *Notes de l'année geng à l'année ji / Des paroles superflues à des bêtes*), ponctué et confronté par TAN Dihua (譚棟華) et CHEN Jiahe (陳稼禾), Pékin, Chung Hwa Book Company, 1987, (édition originale : Nankin, 1618), p. 36.

842 Cf. QING Xitai (卿希泰), dir., *op. cit. supra* note 625, p. 394-416.

843 Cf. *ibid.*, p. 449-450.

intégrité conforme à la norme confucianiste<sup>844</sup>. En réalité, la plupart de lettrés ne voulaient pas que le taoïsme (ou le bouddhisme) remplaçât le confucianisme dans la vie politique impériale ; mais, dans la vie privée, non seulement ils ne les excluaient pas, mais souvent ils s’y adonnaient, puisque les éducations canoniques confucianistes ne suffisaient pas à répondre à leurs questions sur la nature et la métaphysique. Donc, comme ce que présente l’*Histoire du taoïsme religieux de la Chine*, pendant les quarante-cinq ans du règne de Ming Shi Zong, les neuf fonctionnaires-lettrés qui possédaient la qualité *jinsbi* avec leur arrière-plan éducatif du confucianisme orthodoxe, Gu Dingchen (顧鼎臣), Xia Yan (夏言), Yan Song (嚴嵩), Xu Jie (徐階), Yuan Wei (袁偉), Li Chunfang (李春芳), Yan Ne (嚴訥), Guo Pu (郭樸) et Gao Gong (高拱) ont été l’un après l’autre élevés à la dignité de Grand secrétaire impérial (大學士) et ont gagné la faveur de l’empereur par leurs talents pour la composition de proses taoïstes dites *qingci* (青詞, *vers sur le vert*, formule de prières sacrées aux dieux célestes, écrites sur un papier fabriqué en lianes vertes), tout en contraste avec les autres cinq Grands secrétaires impériaux dont l’empereur se détachait à cause de leur inaptitude à composer des proses taoïstes.<sup>845</sup> Cela montre que beaucoup de lettrés connaissaient bien les idées religieuses taoïstes bien que quelques-uns n’en soient pas capables. En bref, le confucianisme dominait la vie politique et morale tandis que les religions taoïste ou bouddhiste dominaient la vie spirituelle, cela était normal pour un lettré de l’époque Ming ; et parfois dans une période particulière, comme sous le règne de Ming Shi Zong, ce n’était jamais trop difficile pour beaucoup de lettrés de chercher à satisfaire la domination du taoïsme dans la vie politique impériale par leurs propres talents, ayant les connaissances requises.

Et Wang Xianchen, qui est né à Pékin sous le règne de Ming Xian Zong et qui a commencé sa carrière officielle sous le règne de Ming Xiao Zong, avait certainement subi l’influence de la vogue du culte taoïste de son temps ; les échecs de sa carrière officielle pouvait l’imprégner du culte taoïste : ce serait mieux de poursuivre la longévité et, voire même, l’immortalité plutôt que de risquer sa vie dans les milieux officiels, à condition qu’il n’ait aucune inquiétude sur la ressource économique. Son Zhuozhengyuan, en tant que ressource économique pleine de fruitiers et sans céréaliculture, servait à la fois de paradis matérialisé des immortels, ou d’une « hétérotopie » où il pouvait s’imaginer respecter la *Voie* vers la longévité.

### 3. Les deux exemples révélés par les sources historiques : abricots *mei* et graines de *sophora*

Quoiqu’il n’y ait pas d’explicitation au sujet d’une tendance diététique taoïste dans les textes sur le Zhuozhengyuan par Wen Zhengming, ceux-ci ont révélé cette tendance de façon plus ou moins indirecte.

Le commentaire du poème *Yao pu* (瑤圃, *Potager de Jades*) :

« Le *Potager de Jades* se situe au coin *xun* [sud-est] du jardin, où sont plantés cent abricotiers *mei* fluviatiles, dont les fleurs ressemblent à des jades brillants. On prend donc l’expression des *Élégies du pays de Chu* pour le nom. »

844 Cf. LU Can (陸榮), *op. cit.* Le *Commentaire sur la ponctuation et la confrontation* (〈點校說明〉) de cette édition a présenté les expériences de Lu Can.

845 QING Xitai (卿希泰), dir., *op. cit. supra* note 625, p. 405-407.

瑤圃在園之巽隅，中植江梅百本，花時燦若瑤華，因取楚詞語為名。(fig. 50)<sup>846</sup>  
 « L'expression des *Élégies du pays de Chu* » désigne « le Potager de Jades », nom d'un lieu mythique provenant des vers de *She Jiang* (《涉江》, *Traverser le Fleuve Yangtsé*), le deuxième poème de *Neuf pièces* (《九章》) de Qu Yuan (屈原, vivant entre IV<sup>e</sup>-III<sup>e</sup> siècle av. J.-C., premier poète chinois qui a laissé son nom, figure de proue des fonctionnaires intègres et loyaux que les intrigues de palais éloignèrent du service du souverain) :

« Conduisant les dragons blancs et bleus,  
 « Je visite le Potager de Jades avec l'Empereur Chonghua.  
 « Ayant monté les Montagnes Kunlun et ayant mangé des jades brillants,  
 « J'ai la vie aussi longue que celle du Ciel et de la Terre,  
 « Et je suis aussi rayonnant que le soleil et la lune. »

駕青虯兮驂白螭，吾與重華遊兮瑤之圃。登崑崙兮食玉英，與天地兮同壽，  
 與日月兮同光。<sup>847</sup>

Ici, « le Potager de Jades » veut dire le potager où se plantent les jades, en tant qu'aliments qui peuvent donner une longue vie à l'homme qui en mange. Le verger des abricotiers *mei* fluviatiles était nommé « Potager de Jades » non seulement pour leurs fleurs blanches « qui ressemblaient à des jades brillants » (ce que Wen Zhengming a expliqué), mais encore pour leurs fruits qui représentaient les aliments des immortels avec de prétendus effets curatifs ; de plus, en se référant au texte de *Traverser le Fleuve Yangtsé*, poème fait par Qu Yuan quand – d'après l'explication traditionnelle de l'essentiel de ce poème – il était en exil à cause des persécutions politiques, le nom « Potager de Jades » rappelle les expériences officielles (notamment celles des exils) de Wang Xianchen. Ce nom a donc trois sens, parmi lesquels le sens que Wen Zhengming a explicité dans son texte n'est que le plus superficiel, et les deux allusions, se dissimulant dans « on prend donc l'expression des *Élégies du pays de Chu* pour le nom », traduisent le désespoir vis-à-vis de la politique impériale et la tendance diététique taoïste à l'abstinence des céréales de Wang Xianchen, adepte taoïste qui aspirait à la longévité.

Outre les fruitiers qui ont été évoqués dans cette thèse, le sophora, qui était pris pour « thème » de l'auto-appellation par Wang Xianchen, le « Monsieur Pluie de Sophora » (槐雨先生), jouait le rôle principal dans la constitution avec les autres plantes d'un paradis matérialisé des immortels. Il s'agit de deux scènes dominées par les sophoras dans le *Zhuozhengyuan*, le *Huai wo* (槐幄, *Tente au Sophora*) (fig. 43) et le *Huaiyu ting* (槐雨亭, *Kiosque de la Pluie de Sophora*) (fig. 44 et 45). Le symbolisme du sophora dans la Chine ancienne s'oriente vers diverses valeurs. Généralement, le sophora planté dans la cour symbolise des présages de félicités – notamment la réussite dans la carrière officielle – pour les descendants.<sup>848</sup> Pourtant dans le contexte taoïste, les graines de sophora appartiennent à la *diète des immortels* (神仙服食). *Principes importants de l'alimentation et des boissons*, ouvrage thérapeutique et diététique édité en 1330 par Hu Sihui, cite l'ouvrage taoïste *Shenxian zhuan* (《神仙傳》, *Les vies des immortels*) :

846 Voir aussi : WEN Zhengming (文徵明), *op. cit.*, p. 1212.

847 HONG Xingzu (洪興祖), annotateur, *Chu ci buzhu* (《楚辭補注》, *Annotations supplétives des « Élégies du pays de Chu »*), Beijing (Pékin), ponctué et confronté par BAI Huawen (白化文), XU Denan (許德楠), LI Ruluan (李如鸞) et FANG Jin (方進), Chung Hwa Book Company, 1983, (édition originale : Changshu, Jigu Ge汲古閣, XVII<sup>e</sup> siècle), p. 128-129.

848 CHEN Haozi (陳漢子), *op. cit.*, p. 143.

« Imprégner les graines de sophora de bile de bœuf pendant cent jours ; et puis, les sécher à l'ombre. En avaler une par jour – si on le fait pendant dix jours, on se sent léger ; vingt jours, les cheveux blancs se renoircissent ; et cent jours, on peut communiquer avec les dieux. »

槐實於牛膽中漬浸百日，陰乾。每日吞一枚，十日身輕，二十日白髮再黑，百日通神。<sup>849</sup>

Il semble que c'était bien pour cela que Wang Xianchen a planté les sophoras et a pris « sophora » pour le thème de son auto-appellation, *Pluie de Sophora*, qui veut dire les fleurs de sophora ressemblant à la pluie quand elles tombent au début de l'automne. La chute des fleurs est le signe de la fructification, et la « pluie de sophora » présageait bien la récolte de graines de sophora. L'auto-appellation *Pluie de Sophora* révèle l'importance des sophoras parmi les nombreuses plantes dans le *Zhuozhengyuan* pour cet adepte taoïste.

#### 4. Drogues alchimiques fatales et pratiques respiratoires

La diète taoïste comprend aussi des drogues, surtout des produits alchimiques, tels que le cinabre (HgS) et le réalgar (arsenic rouge, As<sub>2</sub>S<sub>2</sub>), etc. ; c'était à la mode au milieu de l'époque Ming, notamment à la période du règne de l'Empereur Ming Shi Zong (règne 1521-1566), célèbre fanatique taoïste qui est – d'après *Ming shi* – mort à cause d'une intoxication par les drogues alchimiques<sup>850</sup>. Nous ne savons pas si le *Zhuozhengyuan* a été un lieu pour l'industrie alchimique, car aucune source historique – images ou textes – ne le montre ; toutefois, le mémoire de Xu Shupi révèle au moins la possibilité que Wang Xianchen ait avalé des drogues alchimiques. Il s'agit de la maladie fatale subie par lui, laquelle a été prise par Xu Shupi pour le résultat karmique des actions blasphématoires du créateur du *Zhuozhengyuan*<sup>851</sup> ; *Des vétilles* de Xu Shupi présente :

« À l'approche de la mort [de Wang Xianchen], il avait le corps qui le démangeait. Il a fait gratter [son corps] et, encore souffrant, il s'est même fait asperger d'eau bouillante. Ainsi un an après, il mourut, ayant [la peau et la chair] suppurants qui laissaient apparaître les os. »

末年患身癢，令人搔爬不快，至沃以沸湯。如此踰年，潰爛見骨而死。<sup>852</sup>

D'après ce texte, Wang Xianchen est mort de lésions de la peau, de la gangrène.

Ces symptômes s'associent très probablement avec l'intoxication chronique à l'arsenic.

---

849 HU Sihui (忽思慧), *op. cit.*, p. 562.

850 Cf. *Ningxing Zhuan* (《倭倖傳》), « Biographies des beaux parleurs » de *Ming shi*. – ZHANG Tingyu (張廷玉), éd., *op. cit.*, p. 863 (Vol. CCCVIII). Pour l'art alchimique chinois, cf. Fukui Kōjun (福井 康順), dir., Yamasaki Hiroshi (山崎 宏), dir., Yoshikazu Kimura (木村 英一), dir., Sakai Tadao (酒井 忠夫), dir., *Daojiao (diyī juan)* (《道教 (第一卷)》), *Le taoïsme [Premier volume]*, traduit du japonais en chinois par ZHU Yueli (朱越利), Shanghai, Shanghai guji chubanshe (Éditions de livres anciens de Shanghai), 1990, (édition japonaise : Fukui Kōjun, dir., Yamasaki Hiroshi, dir., Yoshikazu Kimura, dir., Sakai Tadao, dir., *Dōkyō towa nanika* [『道教とは何か』, *Qu'est-ce que le taoïsme*], Tokyo, Hirakawa Shuppansha [Éditions Hirakawa], 1983), p. 232-269.

851 Cf. *supra* p. 228.

852 XU Shupi (徐樹丕), *op. cit.*, feuille 24 ; ponctué par l'auteur de la thèse.

D'après *Towards an assessment of the socioeconomic impact of arsenic poisoning in Bangladesh*, rapport par l'Organisation mondiale de la Santé publié en ligne sur le site de l'OMS, l'intoxication chronique à l'arsenic entraîne très souvent des lésions de la peau, telles que l'hyperpigmentation (taches sombres sur la peau) et l'hypopigmentation (taches blanches sur la peau), les kératoses sur les mains et les pieds, la gangrène des extrémités, ainsi que le cancer de la peau.<sup>853</sup> Puisque la maladie de Wang Xianchen était prise par Xu Shupi pour un résultat karmique, elle ne faisait pas partie des cas généralement connus mais devait être particulière et singulière aux yeux des gens de cette époque. Si les lésions de la peau subies par Wang Xianchen s'associaient vraiment avec l'intoxication chronique à l'arsenic, elles ne résultaient guère des conditions communes locales – par exemple, de la qualité de l'eau de consommation – mais, très probablement, de drogues alchimiques, dont beaucoup contiennent de l'arsenic, telles que le réalgar (雄黃, arsenic rouge, As<sub>2</sub>S<sub>2</sub>) et l'orpiment (雌黃, arsenic jaune, As<sub>2</sub>S<sub>3</sub>) et, en outre, selon *Le taoïsme religieux et la culture traditionnelle chinoise*, l'arsénopyrite (砒石 ou 毒砂, FeAsS) qui compose avec d'autres sortes de pierres minérales le *Wu shi san* (五石散, Poudre de cinq sortes de pierres), drogue fameuse qui était à la mode dans la société du lettré-aristocrate du III<sup>e</sup> siècle au IX<sup>e</sup> siècle<sup>854</sup>. *Le taoïsme religieux et la culture traditionnelle chinoise* indique que l'arsenic contenu dans l'arsénopyrite est bien la toxine qui se trouve dans cette Poudre de cinq sortes de pierres et qu'il a entraîné dans l'histoire beaucoup de cas de lésions de la peau et des centres nerveux, et jusqu'à de nombreuses morts.<sup>855</sup> Même si la Poudre de cinq sortes de pierres n'était plus en vogue après le X<sup>e</sup> siècle, il existait encore d'autres drogues alchimiques contenant de l'arsenic, lesquelles pouvaient produire sur le corps de Wang Xianchen les mêmes effets, tels que ce que décrit Xu Shupi.

Aucune source ne propose une datation précise de la mort de Wang Xianchen. Si l'*Album-B* (daté de 1551) n'était pas une contrefaçon, il aurait été encore vivant jusqu'alors, ayant soixante-dix-sept ans, dits soixante-dix-huit ans à l'habitude chinoise, une assez longue vie à cette époque – cet adepte taoïste n'a certainement pas gagné l'immortalité, néanmoins, il aurait joui d'une longévité. Et pourtant, l'authenticité de l'*Album-B* est contestable ; parmi les sources crédibles, l'inscription tracée en 1539 sur l'*Album-A* par Wang Xianchen lui-même (le texte « mystérieux » cité par Liu Dunzhen) montre qu'il a vécu au moins soixante-cinq ans, dits soixante-six ans à l'habitude chinoise. Après 1539, il n'existe plus aucune signe qui puisse témoigner de sa survie – peut-être faut-il le faire mourir vers 1540.

Pendant cette longue période de vie dans l'habitat jardinier (env. 1510 - env. 1540), le propriétaire répétait toujours une vie monotone : les activités agronomiques, les pratiques de l'abstinence des céréales, les avalements de drogues alchimiques et, d'après Wang Xianchen lui-même, les pratiques respiratoires, qui sont très importantes pour un adepte taoïste.

Le texte « mystérieux » (1539) par lui-même les révèle :

---

853 WHO/SDE/WSH, *Towards an assessment of the socioeconomic impact of arsenic poisoning in Bangladesh*, programme préparé en collaboration avec the Department of Health in Sustainable Development, l'Organisation mondiale de la Santé, Genève, 2000 (à lire en ligne : [http://www.who.int/water\\_sanitation\\_health/dwq/arsenic2/en/print.html](http://www.who.int/water_sanitation_health/dwq/arsenic2/en/print.html)).

854 QING Xitai (卿希泰), dir., *Daojiao yu Zhongguo chuantong wenhua* (《道教與中國傳統文化》), *Le taoïsme religieux et la culture traditionnelle chinoise*, Fuzhou, Fujian renmin chubanshe (Éditions populaires du Fujian), 1990, p. 337.

855 *Ibid.*

« Depuis lors, il y a presque trente ans [lors de l'achèvement du jardin], sauf quand j'excursionnais et sauf quand je sortais pour me présenter à des cérémonies indispensables, je n'ai jamais quitté mon jardin, en hiver comme en été, même quand il fait tempête, en retenant mon souffle et en cultivant mon incapacité. »

獻臣非往湖山、赴慶弔，雖寒暑風雨，未嘗一日去，屏氣養拙幾三十年。<sup>856</sup>

L'expression « 屏氣 *bingqi*, retenir le souffle », dite aussi « 閉氣 *biqi*, tenir le souffle enfermé », désigne l'exercice respiratoire dit *taixi* (胎息, *Respiration Embryonnaire*), que Henry Maspero a exposé en détail dans son œuvre posthume *Le Taoïsme et les religions chinoises*<sup>857</sup> ; et ici je n'en extrais que les textes qui le résument :

« On « conduit le souffle » par la Vision Intérieure *nequan*, grâce à laquelle l'Adepté voit l'intérieur de son corps, et, concentrant sa pensée, mène le souffle et le guide en le suivant de la vue à travers les veines et tous les passages du corps. On le conduit ainsi où l'on veut. »<sup>858</sup>

« Ce parcours supplémentaire allonge singulièrement le parcours ordinaire du souffle respiratoire. Aussi faut-il, pour pratiquer cet exercice, savoir « tenir le souffle enfermé » *biqi* le plus longtemps possible, sans le laisser échapper ni par en haut ni par en bas. On s'y habitue peu à peu par des exercices gradués, commençant par un temps court, et prolongeant de plus en plus la rétention, en comptant le nombre des respirations ordinaires supprimées. L'Adepté se retire dans une chambre écartée et, les portes fermées, se couche sur un lit recouvert d'une natte moelleuse, avec un oreiller épais de deux pouces et demi ; puis, les yeux clos, les mains fermées, il aspire doucement le souffle par le nez et le garde enfermé le plus longtemps possible. »<sup>859</sup>

« Tout cela constitue ce qu'on appelle la Respiration Embryonnaire *taixi*, dont le principe est de reproduire la respiration de l'embryon dans le sein de sa mère. [...] Cette formule montre fort bien quels en sont les deux temps : d'abord aspirer le souffle et le retenir enfermé le plus longtemps possible, et ensuite utiliser ce souffle enfermé dans le corps en l'avalant, c'est-à-dire en le faisant passer de l'appareil respiratoire dans le canal des aliments de façon à s'en nourrir. [...] Celui qui pratique de façon parfaite la Respiration Embryonnaire n'a pas besoin d'aliments vulgaires : il a réalisé l'idéal taoïque de « se Nourrir de Souffle ». Pour lui la longue série de pratiques qui commence avec l'abstinence de céréales et l'absorption de drogues est achevée. Théoriquement, il n'a plus qu'à continuer la pratique de la Respiration Embryonnaire jusqu'à ce que les souffles grossiers qui forment la matière grossière d'un corps qui se nourrit des céréales, soient remplacés par les souffles purs dont il se nourrit chaque jour, et son corps mortel, lourd et épais, deviendra léger, subtil et immortel. »<sup>860</sup>

Au travers des descriptions ci-dessus, nous pouvons donc imaginer les exercices respiratoires de Wang Xianchen, même si, en réalité, peut être ne respectait-il pas complètement le

---

856 LIU Dunzhen (劉敦楨), *op. cit. supra* note 16, p. 53.

857 Cf. Maspero, Henry, *Le Taoïsme et les religions chinoises*, Paris, Gallimard, 1971, p. 373-379, 497-541.

858 *Ibid.*, p. 376.

859 *Ibid.*

860 *Ibid.*, p. 377.



déroulement de cet exercice comme présenté par Henry Maspero.

Il y a tant de sources qui montrent le culte taoïste de Wang Xianchen et le fait que le Zhuozhengyuan était pour lui le paradis matérialisé des immortels ; et pourtant, les textes de Wen Zhengming n'en ont rien dit – mais l'ont seulement un peu révélé par quelques expressions en référence à des littératures classiques (exemple : le Potager de Jades, en référence aux *Élégies du pays Chu*).

Cela peut être attribué à l'antipathie pour le taoïsme religieux qui grandissait dans la société des lettrés bien-pensants. L'*Album-A* de Wen Zhengming fut fait juste à la période du règne de Ming Shi Zong, le moment où presque toute la vie politique impériale se centrait de plus en plus sur les activités taoïstes juste à cause de la prédilection personnelle de cet empereur tristement célèbre, partisan fanatique du taoïsme religieux. Dans une telle situation, un fanatisme pour le taoïsme religieux était « politiquement incorrect » selon la norme tenue par les lettrés qui insistaient sur l'autorité unique du confucianisme dans la vie politique impériale. Même si généralement les lettrés n'excluaient guère le taoïsme religieux dans leurs vies privées, trop d'influence taoïste sur la vie politique impériale était toujours considérée par les lettrés bien-pensants comme la cause de la décadence politique et de la chute d'une dynastie. Le fanatisme taoïste de Wang Xianchen ne s'associait pas avec la politique impériale mais avec une « activité politique d'un incapable », une vie agronomique et recluse ; toutefois, peut-être à cause de la triste réputation du taoïsme religieux à cette période, Wen Zhengming l'a dissimulé avec prudence, et a mis en relief par des allusions littéraires partout dans ses textes sur le Zhuozhengyuan les persécutions subies par son ami et les caractères moralement distingués de cet ancien censeur impérial, telles que l'intégrité, la probité, la sobriété et la personnalité hautaine et élevée, caractères qui sont admirables ou acceptables pour la norme confucianiste, de sorte que le propriétaire du jardin ne risquait pas de salir sa réputation par cette « tâche morale » au travers des textes écrits à sa propre demande.

## **Chapitre Cinquième**      Jardin comme objet esthétique ; prélude du « jardin artistique »

### **1.** *L'idée de « cultiver l'incapacité » et la pensée taoïste*

Le Zhuozhengyuan était le refuge d'un adepte taoïste, non seulement matériellement, mais encore moralement. Il s'agit des idées du taoïsme, notamment du taoïsme philosophique, un des courants de pensée chinoise qui peut remonter au VI<sup>e</sup> siècle ou au V<sup>e</sup> siècle av. J.-C.

En décrivant sa vie dans le jardin, Wang Xianchen a employé dans le texte « mystérieux » qu'il a écrit en 1539 une expression semblant drôle dans le contexte occidental : « 養拙 *yangzhuo* », *cultiver l'incapacité* :

« Depuis lors, il y a presque trente ans [lors de l'achèvement du jardin], sauf quand j'excursionnais et sauf quand je sortais pour me présenter à des cérémonies indispensables, je n'ai jamais quitté mon jardin, en hiver comme en été, même quand il fait tempête, en retenant mon souffle et en cultivant mon incapacité. »

獻臣非往湖山、赴慶弔，雖寒暑風雨，未嘗一日去，屏氣養拙幾三十年。<sup>861</sup>  
L'idée exprimée par « cultiver l'incapacité » correspond tout à fait aux idées du taoïsme, notamment au taoïsme philosophique. Le terme « 拙 *zhuo* », qui veut dire « maladroit », « stupide », « sans astuce », « simple », « incapable », désigne une naïveté qui ne respecte que le *ziran* (自然, *ce qui est tel par soi-même*), c'est-à-dire, la nature du *Tao* (道, la *Voie*) que les taoïstes considèrent comme l'Être Suprême dominant l'univers. Voici une citation du *Tao Te King* (《道德經》, *Livre de la Voie et de la Vertu*), œuvre attribuée au sage Lao-Tseu, fondateur du taoïsme philosophique, qui est considéré avoir vécu du VI<sup>e</sup> au V<sup>e</sup> siècle av. J.-C. :

« L'homme respecte la loi de la Terre, la Terre respecte la loi du Ciel, le Ciel respecte la loi de la *Voie*, la *Voie* respecte la loi de *ce qui est tel par soi-même*. »

人法地，地法天，天法道，道法自然。<sup>862</sup>

Théoriquement aux yeux des taoïstes, toutes les « lois » artificielles (y compris les éthiques, les rites, le système législatif et administratif, etc.) sont superflues et seul le *ziran*, « ce qui est tel par soi-même », est la loi véritable de la *Voie* si l'on peut l'appeler « loi » (法) ; pour chaque être dans l'univers, y compris l'homme, il faut juste suivre ce qui est tel par lui-même, c'est-à-dire, suivre le mouvement de la *Voie* sans agir intentionnellement ; et cet état s'appelle « *Te* » (德 *de*), habituellement traduit en français par « la *Vertu* » mais, étymologiquement, ce terme veut dire « acquérir/acquisition », c'est-à-dire, propriété acquise de la *Voie*, et c'est bien ce que l'on entend par « la vertu » dans la conception taoïste et même chinoise<sup>863</sup>. Quant à la « *Vertu* » taoïste, le *Livre de la Voie et de la Vertu* explique :

« Ce qui a de l'*acquisition supérieure* [ou de la *Vertu supérieure*] ne s'acquiert rien, c'est pourquoi il a de l'*acquisition* [ou de la *Vertu*] ; ce qui a de l'*acquisition inférieure* [ou de la *Vertu inférieure*] ne perd pas son *acquisition* [ou sa *Vertu*], c'est pourquoi il n'a pas d'*acquisition* [ou de *Vertu*]. »

861 LIU Dunzhen (劉敦楨), *op. cit. supra* note 16, p. 53.

862 *Livre de la Voie et de la Vertu*, chapitre XXV. – Cf. Lao-Tseu (attribué à), *op. cit. supra* note 193, p. 36, 37.

863 Le caractère « 德 *de* », étymologiquement une variante du caractère « 得 *de* », désigne l'acte d'acquérir (sens A) ; la graphie « 得 *de* » reste à son sens propre alors que la graphie « 德 *de* » devient abstrait en désignant ce qui est acquis par un être de l'Être Suprême (la *Voie* dans le contexte chinois), c'est-à-dire, les qualités ou les caractères d'un être (sens B) ; et, par extension, le sens de « 德 *de* » est moralisé et désigne les bonnes qualités de l'homme, c'est-à-dire la vertu (sens C). L'idée de « 德 *de* » dans la conception taoïste correspond essentiellement au sens B, qui peut donc être traduit en *acquisition* ; toutefois, elle peut être aussi traduite au sens C, car dans la conception taoïste, il ne s'agit pas du tout de la distinction de l'homme de la nature, et le « bon » est bien ce qui est tel par soi-même. L'idée de « 德 *de* » dans la conception confucianiste correspond aussi aux sens B et C, pourtant avec une compréhension différente de celle du taoïsme. Cette différence vient de la différence entre les idées de la *Voie* dans les conceptions taoïste et confucianiste : la *Voie* taoïste s'associe avec l'état de ce qui est tel par soi-même alors que la *Voie* confucianiste, dite *rendao* (人道, la *Voie* humaine), s'associe étroitement avec l'ordre de la société humaine. Ainsi donc le « 德 *de* » dans la conception confucianiste veut dire tout d'abord au sens B l'*acquisition* de la *Voie* humaine (l'ordre moral) et, logiquement au sens C, les qualités qui respectent la *Voie* humaine (l'ordre moral) – comme ces qualités sont qualifiées « bonnes » à la norme confucianiste, elles sont bien ce que l'on entend par « vertus ». Pour choisir dans le vocabulaire français un équivalent du terme chinois « 德 *de* », je trouve donc *acquisition*, dont le sens propre et le sens extensif correspondent bien aux sens A et B de « 德 *de* », malgré qu'il ne porte pas de sens C (*vertu*), le sens le plus superficiel de « 德 *de* ». – Pour l'étymologie de « 德 *de* » et de « 得 *de* », cf. XU Shen (許慎), auteur, DUAN Yucai (段玉裁), annotateur, *op. cit.*, p. 76, 77.

上德不德，是以有德；下德不失德，是以無德。<sup>864</sup>

Cela veut dire : s'il acquiert de la vertu (même si elle provenait de la *Voie*), déjà il agit contre la *Voie* parce qu'il agit intentionnellement, c'est pourquoi il n'a pas d'*acquisition* ou de *Vertu* ; et s'il n'acquiert rien en se laissant être ce qui est tel par lui-même sans agir intentionnellement, il acquiert en fait de la *Voie*, c'est-à-dire, il a de l'*acquisition supérieure* ou de la *Vertu supérieure*. Il faut remarquer qu'il ne s'agit en rien de la faculté de conscience ou de *volonté/intentionnalité* dans le discours taoïste au sujet de la *Vertu* ou de la *Voie*, et que cette question n'a jamais été évoqué par aucun penseur chinois, c'est en cela que les questions morales sont très différentes dans le contexte chrétien. Je traduis l'idéal taoïque en « sans agir *intentionnellement* » juste pour compléter son sens en l'adaptant au système de concepts actuel. Dans le *Livre de la Voie et de la Vertu*, cet idéal ne s'exprime que simplement par le terme « *wuwei* » (無爲, *ne pas agir/le non-agir*) :

« La *Voie* n'agit toujours pas, et il n'y a rien qu'elle ne fasse pas. »

道常無爲而無不爲。<sup>865</sup>

– Car tous les êtres, avec leurs *acquisitions* provenant de la *Voie*, s'engendrent et se développent, dépérissent et se convertissent donc par ce qui est tel par eux-mêmes ; voici ce sur quoi la *Voie* agit, et il semble qu'elle *n'agit toujours pas*.

Et, par conséquent, les vertus admirées par les gens ordinaires, généralement dites aussi « *te* » (德, *acquisition*), telles que le *ren* (仁, la *bienveillance* envers autrui selon la distance dans l'ordre moral) et le *ji* (義, la *justice* selon la position dans l'ordre moral), le *sheng* (聖, la *sagesse*) et le *zhi* (智, l'*intelligence*) ainsi que les capacités humaines telles que le *qiao* (巧, la *subtilité*) et le *li* (利, le *gain*), tout ceci, aux yeux des taoïstes, n'appartient pas à l'*acquisition* (*Vertu véritable*) mais ne sont que des vertus fausses qui, selon eux, amènent au monde les troubles et les catastrophes :

« Renonçons à la *sagesse* et jetons l'*intelligence*, et il vaudrait mieux au centuple pour le peuple. Renonçons à la *bienveillance* et jetons la *justice*, et le peuple redeviendrait *docile*<sup>866</sup> et affectueux. Renonçons à la *subtilité* et jetons le *gain*, et il n'y aurait plus de voleurs ni de bandits. »

絕聖棄智，民利百倍。絕仁棄義，民復孝慈。絕巧棄利，盜賊無有。<sup>867</sup>

– Les vertus ne sont pas la *Vertu* et les capacités humaines ne sont pas la capacité de la *Voie* ; le

864 *Livre de la Voie et de la Vertu*, chapitre XXXVIII. – Cf. Lao-Tseu (attribué à), *op. cit. supra* note 193, p. 56, 57.

865 *Livre de la Voie et de la Vertu*, chapitre XXXVII. – Cf. Lao-Tseu (attribué à), *op. cit. supra* note 193, p. 52-53.

866 Ici je traduis la notion « *xiao* » en *docile/docilité*. Dans les dictionnaires chinois-français, cette notion est traduite par *piété filiale, vénération respectueuse et obéissance déferente* (aux parents, aînés, supérieurs). – Cf. Institut Ricci, *Dictionnaire français de la langue chinoise*, Paris, Institut Ricci, 2005, p. 361. Le caractère « *xiao* », composé d'un *aîné* (老) en haut et d'un *fil* (子) en bas, représente tout d'abord une image symbolisant la docilité à l'égard des parents, des aînés, des supérieurs, qui est bien le noyau de la compréhension de la notion de « *xiao* » et, par extension, ce que l'on entend par *piété filiale* qui sert de base au système moral confucianiste. Cependant, le *Livre de la Voie et de la Vertu* n'accepte pas les choses « artificielles », y compris le système moral confucianiste ; donc le « *xiao* » ici ne touche pas ce que l'on entend par *piété filiale* mais ne se limite qu'au noyau de sa compréhension, soit un état docile, la docilité à l'égard des parents, des aînés, des supérieurs. – Pour l'analyse du caractère « *xiao* », cf. XU Shen (許慎), auteur, DUAN Yucai (段玉裁), annotateur, *op. cit.*, p. 398.

867 *Livre de la Voie et de la Vertu*, chapitre XIX. – Cf. Lao-Tseu (attribué à), *op. cit. supra* note 193, p. 26, 27.

*non-agir* agit sur tout et le *non-acquérir* (不德) est l'*acquisition supérieure* (上德) ; de cette logique qui peut s'appeler la dialectique chinoise, c'est bien l'*incapacité* qui est la capacité de la *Voie*, la capacité véritable.

Le taoïsme religieux, fondé au III<sup>e</sup> siècle, a pratiquement absorbé beaucoup d'éléments philosophiquement non-taoïstes ou pas forcément taoïstes, tels que ceux des magies de l'antiquité (surtout l'alchimie), du bouddhisme et même du confucianisme ; et philosophiquement, cependant, le *non-agir* est toujours considéré comme principe de la *Voie* et est vénéré selon la doctrine taoïste, religieuse ou philosophique ; ainsi que l'*incapacité*, qui peut s'exprimer par le mot « 拙 *zhuo* », dont le sens propre est « maladroit », antonyme du mot « 巧 *qiao* » (*subtil/subtilité*).

Rappelons-nous le nom du jardin de Wang Xianchen : 拙政園 *Zhuo-zheng-yuan* – 拙 *zhuo* : abréviation de « 拙者 *zhuozhe* », *homme maladroit, incapable (n.m.)* ; 政 *zheng* : *la politique, l'activité politique* ; 園 *yuan* : *jardin* – « Jardin de l'Activité politique d'un Incapable », et selon le *Récit* de Wen Zhengming, ce fut en référence à la prose rimée *Vie oisive* de Pan Yue (247-300) : « construire les maisons et planter les arbres, [...], arroser le clos et vendre des légumes, [...], c'est bien la façon de mener une activité politique d'un incapable. » (« 築室種樹, [.....] 灌園鬻蔬, [.....], 此亦拙者之爲政也。 »<sup>868</sup>) Craig Clunas s'est efforcé de trouver conceptuellement une association intrinsèque entre la notion « 拙 *zhuo* » et les activités agricoles dans le contexte chinois afin de renforcer la légitimité de sa lecture du *Zhuozhengyuan* ; et cette thèse a indiqué que cet argument était peu convaincant quoique sa conclusion sur le rôle économique du *Zhuozhengyuan* fût correcte.<sup>869</sup> En fait, la notion « 拙 *zhuo* », qui peut être traduite par *incapable/incapacité*, s'associe beaucoup plus étroitement avec l'idéal taoïque et la « conception artistique » du *Zhuozhengyuan* qu'avec les activités agricoles.

Évidemment, l'emploi de « 拙 *zhuo* » pour nommer le jardin porte bien une autodérision. Le *Récit* cite les paroles de Wang Xianchen :

« Autrefois, Pan Yue n'a pas réussi dans la carrière officielle et, donc, il construisait des maisons et plantait des arbres, arrosait le clos et vendait des légumes – « Cela est l'activité politique d'un incapable [拙者 *zhuozhe*] », a dit Pan Yue. Je me suis engagé dans les milieux officiels il y a plus de quarante ans, et parmi mes anciens collègues de la même promotion, il y en a quelques uns qui se sont élevés à la dignité de ministres ; et quant à moi, je n'étais qu'un vice-préfet lors de ma retraite. Il paraît que je suis plus incapable que Pan Yue dans la vie politique – et ce jardin en prend bonne note. »

昔潘岳氏仕宦不達，故築室種樹，灌園鬻蔬，曰此亦拙者之爲政也。余自筮仕抵今，餘四十年。同時之人，或起家至八坐，登三事，而吾僅以一郡倅老退林下。其爲政殆有拙於岳者，園所以識也。(Fig. 55)<sup>870</sup>

Les échecs de sa carrière officielle étaient dans sa mémoire un souvenir impérissable, qui était justement inscrit dans le *Zhuozhengyuan* ou, plutôt, le nom du *Zhuozhengyuan* et qui s'exprimait, en revanche, par un ton apathique d'autodérision. Mais les autodérisions montrent souvent une mentalité hautaine ; ainsi celles de Wang Xianchen. Quand il riait de lui-même en

868 XIAO Tong (蕭統), comp., *op. cit.*, p. 209.

869 Cf. *supra* p. 241-243.

870 Voir aussi : WEN Zhengming (文徵明), *op. cit.*, p. 1276-1277.

s'appelant « incapable », il se trouvait immédiatement dans une position avantageuse et confortable ; et, à la fois par une « dérivation » de valeurs à l'égard de ses « anciens collègues de la même promotion », l'*incapacité* est bien devenue la valeur qu'il poursuivait – il disait donc « 養拙 *cultiver l'incapacité* », une « gymnastique mentale » qui peut remonter au *Livre de la Voie et de la Vertu* :

« La multitude d'hommes ont l'air satisfait et heureux, comme s'ils jouissaient d'un banquet copieux et que s'ils montaient sur une tour au printemps ; pourtant moi seul je semble apathique sans nulle indication de la présence de mes sentiments, bien comme un nourrisson qui ne sait pas encore sourire ; je suis abattu et triste, comme si je ne savais pas où aller. La multitude d'hommes poursuivent de l'excédent alors que moi seul je semble avoir abandonné tout. Mon esprit est celui d'un homme stupide – quel un état de chaos où je me trouve ! Les hommes ordinaires semblent brillants et intelligents, alors que moi seul je se plonge dans les ténèbres. Les hommes ordinaires sont pointilleux, alors que moi seul je suis sombre et déprimé. Je suis imperturbable comme la mer ; je voltige au gré du vent, comme si je n'avais nulle part pour m'arrêter. Tous les hommes ont leurs capacités d'action, alors que moi seul je suis terne et piteux, comme un homme rustique, isolé et ignorant. Et moi seul je diffère des autres hommes, parce que je révère la mère qui nourrit [tous les êtres]. »

衆人熙熙，如享太牢，如春登臺。我獨怕兮其未兆，如嬰兒之未孩，僂僂兮若無所歸。衆人皆有餘，而我獨若遺。我愚人之心也哉！沌沌兮，俗人昭昭，我獨若昏。俗人察察，我獨悶悶。澹兮其若海，颺兮若無止。衆人皆有以，而我獨頑似鄙。我獨異於人，而貴食母。<sup>871</sup>

L'*incapacité* est donc une capacité véritable, une capacité à *cultiver* (養) – mais est-ce que c'est encore *non-agir* de « cultiver l'*incapacité* » ? De plus, par exemple, est-ce que l'abstinence de céréales appartient encore à *ce qui est tel par soi-même* ? ... Cela ne suscite pas de question pour les taoïstes. Les taoïstes échappent toujours aux efforts de définir un être, même les notions employées par eux-mêmes, y compris l'*incapacité*, le *non-agir*, le *ziran*, etc., parce que la quête pour définir un être est déjà contre le *ziran* : dès qu'un être est défini, il n'est plus ce qui est tel par lui-même. Le chapitre le plus célèbre du *Livre de la Voie et de la Vertu* dit :

« La voie qui peut être tracée n'est pas la *Voie éternelle*. Le nom qui peut être nommé n'est pas le *Nom éternel*. Le *Sans-nom* [無名 *wu ming*] est l'origine du Ciel et de la Terre ; l'*Avec-un-nom* [有名 *you ming*] est la mère de toutes choses [entre le Ciel et la Terre]. Ainsi donc, étant exempt des *aspirations* [欲 *yu*]<sup>872</sup>, on voit les *imperceptibilités* [妙 *miao*] ; possédant

871 *Livre de la Voie et de la Vertu*, chapitre XX. – Cf. Lao-Tseu (attribué à), *op. cit. supra* note 193, p. 27-29.

872 Le caractère « 欲 *yu* », composé de « 谷 *gu* » (*vallée*, symbolisant le *vide*) sur la gauche et de « 欠 *qian* » (*bâiller*) sur la droite, représente l'action ou la tendance d'attirer l'air dans le vide par l'aspiration ; en tant que verbe, il veut dire *vouloir* et, en tant que nom, il désigne par extension la convoitise. Après que le bouddhisme fut introduit en Chine vers le II<sup>e</sup> siècle, le mot « 欲 *yu* », parfois composé avec « 心 *xin* » (*cœur*) et écrit en « 慾 *yu* », a été choisi pour l'équivalent du terme sanscrit « *tanhā* » (*soif/désir*). Comme le lexique bouddhiste sinisé a profondément influencé la pensée chinoise, le sens dans la conception bouddhiste de « 欲 *yu* » a été largement accepté par les Chinois ; c'est pourquoi ce sens (*désir/désirer*) est habituellement pris pour le premier sens de « 欲 *yu* » dans les dictionnaires chinois-français. Cependant, dans le contexte du *Livre de la Voie et de la Vertu* qui est beaucoup plus ancien que l'arrivée du bouddhisme en Chine, le mot « 欲 *yu* » en tant que nom ne porte pas de

des *aspirations*, on voit les *confins* [entre les êtres, 徼 *jiao*]. Ces deux aspects partagent une même provenance et reçoivent les noms différents ; [pourtant] on [peut] les appeler ensemble *Obscurité* [玄 *xuan*]. Une *Obscurité* derrière une autre *Obscurité*, c'est l'issue de toutes *imperceptibilités*. »

道可道，非常道。名可名，非常名。無名天地之始；有名萬物之母。故常無欲，以觀其妙；常有欲，以觀其徼。此兩者，同出而異名，同謂之玄。玄之又玄，衆妙之門。<sup>873</sup>

« La voie qui peut être tracée n'est pas la *Voie éternelle*. Le nom qui peut être nommé n'est pas le *Nom éternel* », si nous traduisons cette proposition dans la conception occidentale, cela veut dire qu'un être qui peut être *fait être*, c'est-à-dire, ce qui peut être désigné, dit, décrit, défini, traité, ... ou, en un mot, ce qui est objectivé, ce n'est pas un être absolu ou un *noumène* dans la conception de Emmanuel Kant, une *chose en soi*. C'est pourquoi les taoïstes ne s'efforcent pas de définir un être ; cependant, ils n'excluent pas non plus ce qui peut s'appeler « objectivation », car s'ils le faisaient intentionnellement, encore une fois, ils ne seraient plus ce qui était tel par eux-mêmes, c'est-à-dire, ils seraient contre le *ziran*. Ainsi donc, ils emploient aussi les mots qui, en fait, *font être* les choses, concrètes comme abstraites – et, également, ils agissent aussi et fabriquent donc des nouveaux êtres ; mais ils évitent toujours de les définir ou de les institutionnaliser, en les laissant seulement dans l'*Obscurité*. En fait, ils trouvent l'univers imperceptible, inanalysable et incompréhensible, et si l'emploi des mots pour trouver des *confins* entre les êtres est acceptable pour l'homme, ce n'est pas que l'homme doive ou puisse comprendre l'univers, mais, simplement, c'est parce que ce ne sont que certains phénomènes se passant chez l'homme, dits *aspirations*, appartenant encore à ce qui est tel par elles-mêmes – après tout, l'univers est un chaos, un ensemble d'*imperceptibilités* qui, d'*Obscurité* en *Obscurité*, ne peut jamais être démêlé par l'homme.

En conséquence, si « *養拙 cultiver l'incapacité* » appartient au *non-agir*, naturellement tout était bon pour Wang Xianchen ; et si cela appartient à l'*agir*, cela ne constituait pas non plus de question pour lui parce que, d'après les idées taoïstes, l'*agir* n'est poussé que par les *aspirations* (c'est-à-dire, les taoïstes ne pense pas que l'*agir* résulte des désirs ou des volontés de l'homme en tant que sujet), juste comme la superficie de l'eau agitée par le vent et, donc, cet *agir* appartient enfin au *non-agir*, à ce qui est tel par lui-même. En résumé, les idées taoïstes sont celles du détachement, se détachant de toutes questions, y compris les questions logiques sur ses propres idées, simplement par le terme omnipotent, *ziran*, *ce qui est tel par soi-même*. Dans ce sens, il n'existe pas de « *philosophe/philosophie taoïste* », car laissant les êtres dans l'*Obscurité* et sans nulle intention de résoudre des problèmes, les sages taoïstes, en tant qu'amis de l'état

---

sens comme *soif* ou *désir/désirer*, ce qui est quelque chose provenant des sentiments humains que l'homme comme sujet trouve en lui-même ; il ne s'agit que de l'action ou de la tendance d'attirer l'air dans le vide par l'aspiration, c'est-à-dire, le « 欲 *yu* » est simplement traité en mouvement appartenant encore à ce qui est tel par soi-même, ne concernant ni l'humanité ni le désir, et il désigne par extension une tendance impermanente d'aspirer à quelque chose. Ce qui est intéressant c'est qu'en français, *aspirer/aspiration* porte bien le sens « attirer (l'air) dans ses poumons » et le sens « porter ses désirs vers un objet », tous deux correspondent bien à ceux que porte « 欲 *yu* ». Je prends donc « aspiration » pour équivalent à « 欲 *yu* » dans la conception taoïste. – Pour l'étymologie de « 欲 *yu* », cf. XU Shen (許慎), auteur, DUAN Yucui (段玉裁), annotateur, *op. cit.*, p. 411.

873 *Livre de la Voie et de la Vertu*, chapitre I. – Cf. Lao-Tseu (attribué à), *op. cit. supra* note 193, p. 2, 3.

sauvage, ont juste la sagesse pour y renoncer ou s'en détacher, donc très différents des *philosophes* au sens propre, *amis de la sagesse*.

La « conception artistique » du Zhuozhengyuan de Wang Xianchen représente bien une telle idée. Il ne s'agit pas du tout de ce que l'on entend par « conception artistique » dans l'histoire de l'art occidental ; en revanche, il s'agit juste d'un parallèle égalitaire comme « l'incapacité = la capacité véritable », « ne pas agir = tout faire », « ne pas acquérir = l'acquisition supérieure » ..., et, donc, la *non-conception* = la meilleure conception.

Wang Xianchen présentait son « idée artistique » dans son *Inscription* « mystérieuse » :

« Ayant pris ma retraite, tous les jours je faisais mes servants travailler : on sarclait les mauvaises herbes et érigeait les clôtures, nourrissait des bœufs et vendait des laitages – et, toujours portant une bêche ou, sinon, embrassant une jarre [à arroser la terre], on s'engageait donc dans la carrière agronomique pour subvenir à la vie au cours des jours et des ans. Petit à petit et après longtemps, s'est enfin achevé ce jardin, dans lequel les constructions de maisons et de pavillons n'ont été finies qu'à la diable. J'ai pris donc des paroles anciennes pour le nom [du jardin] afin d'indiquer les activités d'alors. »

罷官歸，乃日課僮僕，除穢植援，飯牛酤乳，荷畚抱甕，業種藝以供朝夕、  
竣伏臘，積久而園始成，其中室廬臺榭，草草苟完而已，採古言卽近事以爲名。

874

L'expression « embrassant une jarre » (抱甕) provient effectivement d'une allusion au chapitre *Le Ciel et la Terre* (〈天地〉) de *Maître Tchouang* (《莊子》), œuvre attribuée à Zhuang Zhou (莊周, translittéré en système L'E.F.E.O « Tchouang Tchéou »), sage du taoïsme vivant entre le IV<sup>e</sup> et le III<sup>e</sup> siècle av. J.-C. L'allusion représente un vieillard de Hanyin (漢陰叟) qui, embrassant une jarre, toujours entre au fond d'un puits et en sort par un tunnel afin de remplir la jarre d'eau pour arroser son potager, et refuse absolument d'utiliser la nouvelle invention mécanique d'une grande efficacité, le *jiegao* (桔槔, levier), proposé par Zigong (子貢, c.-à-d. 端木賜 Duanmu Ci), disciple de Confucius – car le vieillard croit que le mécanisme engendrera « le cœur mécanisé » (機心) et endommagera la *pure blancheur* (純白) d'homme (c.-à-d. l'état de *ce qui est tel par soi-même*) ainsi que le corps humain.<sup>875</sup>

Tout en présentant les façons primitives de travailler (« portant une bêche ou, sinon, embrassant une jarre [à arroser la terre] ») lesquelles se conformaient à l'idéal du vieillard de Hanyin et tout en qualifiant les constructions de l'expression « finies à la diable » (« 草草苟完 »), Wang Xianchen révélait en réalité une fierté pour son rapprochement vers la morale antique si bien qu'il pouvait « prendre des paroles anciennes pour le nom [du jardin] afin d'indiquer les activités d'alors » – « les paroles anciennes » c'est-à-dire les paroles de Pan Yue que j'ai citées ci-avant, auxquelles s'est référé le nom *Jardin de l'Activité politique d'un Incapable* ; et quant aux mots au sujet des « activités d'alors » – activités agronomiques, « industrie laitière »,

874 LIU Dunzhen (劉敦楨), *op. cit. supra* note 16, p. 53.

875 Cf. GUO Qingfan (郭慶藩), comp. et annotateur, *op. cit.*, p. 433-434. Craig Clunas évoque dans son ouvrage *Fruitful Sites : Garden Culture in Ming Dynasty China* cette allusion qui est évoquée dans le chapitre concernant le « champ de potager » du *Livre d'agriculture de Wang Zhen*, afin de chercher l'association intrinsèque entre le mot « 拙 *zhuo* » et les activités agricoles, laquelle a été considérée inexistante par cette thèse ; c'est à ce propos, qu'il s'est trompé sur le nom du personnage principal de l'allusion, en le méprenant pour « *man of Hanyang* », c.-à-d. « 漢陽叟 ». – Cf. Clunas, *op. cit. supra* note 39, p. 52.

constructions à la diable – présentées par Wang Xianchen, il semble que ce ne soient pas seulement des *locus classicus*, mais qu'ils reflètent aussi les réalités, mais pas complètes ...<sup>876</sup> Toutes ces *activités notées* constituaient une *œuvre artistique morale* bien conçue, qui montrait que son auteur Wang Xianchen s'exemptait de sa conscience et de sa capacité de volonté et, donc, n'agissait que par les *aspirations*, la force motrice provenant de la *Voie*, c'est-à-dire, de ce qui est tel par elle-même. Quant à son jardin dans le *monde physique*, c'était plutôt un *produit* de cette *œuvre morale* qu'une *œuvre* en sens propre, car d'après les idées taoïstes, ce jardin n'était pas considéré comme le but des actions qui peuvent s'appeler « œuvrer » mais n'était que le résultat occasionnel des mouvements suivant la *Voie* lesquels ont été laissés dans le *monde physique*. C'étaient bien les *activités notées* au sujet de ce jardin (pas le jardin lui-même) qui ont réalisé l'idéal esthétique ou, plutôt, l'idéal de *l'esthétique morale* poursuivi par Wang Xianchen, qui a en effet créé son jardin mais faisait semblant ne pas l'avoir créé, en notant tout ceci : on a vraiment travaillé, travaillé *sur* mais pas *pour* ce jardin ; donc « petit à petit et après longtemps, s'est enfin achevé ce jardin » (« 積久而園始成 ») mais ce n'était pas que l'« on a achevé ce jardin » ; on a fini les constructions, mais seulement « à la diable » – et il paraît donc que le jardin s'est naturellement engendré ... Tout ceci payait Wang Xianchen moralement et, dans le contexte chinois, aussi esthétiquement.

## 2. La transformation des « discours du jardin » en « art du jardin »

L'*esthétique morale* de Wang Xianchen s'orientant vers l'idéal taoïque se trouve partout dans les domaines qui peuvent s'appeler « art du lettré », y compris la calligraphie, la peinture, la musique et la littérature à condition qu'elles soient exécutées par les lettrés. Le poème *Des compositions littéraires* (《文章》) de Lu You (陸游, 1125-1210)<sup>877</sup> l'a exposée par le langage poétique, par les quatre premiers vers ci-dessous :

« C'est le Ciel qui achève les compositions,  
 « Et la main merveilleuse les acquiert d'occasion.  
 « Elles sont parfaites sans aucune malfaçon,  
 « À l'homme qu'est-ce que nous les attribuons ? »  
 文章本天成，妙手偶得之。粹然無疵瑕，豈復須人為！<sup>878</sup>

Le *Ciel* ici symbolise *ziran*, ce qui est tel par soi-même, dont le synonyme est *tianran* (天然), qui veut dire « ce qui est tel par le *Ciel* »<sup>879</sup>. D'après Lu You, le *Ciel*, ou le *ziran* est considéré

876 Évidemment, il taire ses actions à l'égard du monastère bouddhique Dahongsi.

877 Lu You (陸游, 1125-1210), grand poète de l'époque de la dynastie Song du Sud (1127-1279). – Cf. Toktoghhan (脫脫), etc., éd., *op. cit.*, p. 12057-12059 (Vol. CCCXCV).

878 LU You (陸游), *Jiannan shigao jiaozhu* (《劍南詩稿校注》, *Recueil des manuscrits poétiques à la mémoire des séjours au sud du Jianmen, confronté et annoté*), confronté et annoté par QIAN Zhonglian (錢仲聯), Shanghai, Shanghai guji chubanshe (Éditions de livres anciens de Shanghai), 1985, (édition originale : Changshu, la seconde édition du Jigu ge 汲古閣, la fin de la dynastie Ming, milieu du XVII<sup>e</sup> siècle), p. 4469.

879 Je mets ici « *Ciel* » en italique pour désigner le *Ciel* taoïste qui symbolise le *ziran*, afin de le distinguer du « Ciel » non italique dans la conception chinoise ordinaire, lequel joue souvent dans le contexte confucianiste le rôle de suprématie de l'ordre moral.



comme l'auteur de tout, y compris toutes belles compositions littéraires ; et si l'homme en acquiert, c'est la « main merveilleuse » qui le fait et il ne s'agit en rien de l'homme avec la conscience ou, en empruntant le concept occidental, de l'*humanité* au sens « ensemble des caractères constituant la différence spécifique de l'espèce humaine par rapport aux espèces voisines »<sup>880</sup>, parmi lesquels il y a des caractères tels que les capacités d'entendement, de raison, de volonté, etc., et notamment le libre arbitre à l'opposé du déterminisme.

La pensée chinoise, toujours très déterministe, aime attribuer les choses merveilleuses, y compris les chefs-d'œuvre artistiques ou littéraires au *Ciel* mais non pas à l'*humanité*, car, selon les idées taoïstes, l'*humanité* représente des « falsifications » (偽) sur le *Ciel* qui représente l'état de *ce qui est tel par soi-même*.<sup>881</sup> Ce qui est « achevé par le *Ciel* » (天成) est considéré comme le plus haut niveau des arts du lettré : la calligraphie, la peinture, la musique, la littérature ... ainsi que l'art de jardin, à condition que ce soit exécutés par les lettrés. Un siècle après la création du Zhuozhengyuan, Ji Cheng proposa dans son *Yuanye* (*Le traité du jardin*, achevé en 1631 et publié probablement en 1634) :

« L'ombre des sterculiers couvre le sol, celle des sophoras emplit la cour ; planter des saules le long des digues et des abricotiers *mei* tout autour de la maison ; ériger une hutte à toit de chaume à l'intérieur d'un bosquet de bambous et capter d'abondance le flux d'un cours d'eau ; face à un paravent de montagnes, telle une tenture de brocart, dresser un alignement vert émeraude d'une hauteur de mille *xun* : bien que tout ceci ne soit qu'une œuvre de l'homme, elle peut paraître une création du *Ciel*. »

梧蔭匝地，槐蔭當庭；插柳沿堤，栽梅繞屋；結茅竹里，濬一派之長源；障錦山屏，列千尋之聳翠，雖由人作，宛自天開。<sup>882</sup>

880 Lalande, André, *op. cit.*, p. 424. Je mets « *humanité* » en italique pour désigner l'humanité en ce sens, afin de la distinguer de l'humanité au sens « ensemble des caractères communs à tous les hommes, y compris la vie, l'animalité, etc. » – *ibid* ; cf. *supra* note 44.

881 Je n'évoque ici que les idées taoïstes parce que l'art du lettré s'associe plus étroitement avec le taoïsme philosophique ainsi que le *chanzong* (禪宗, l'école du Zen, dérivée du mahāyāna), l'école bouddhiste sinisée essentiellement sous l'influence du taoïsme philosophique. Quant aux idées confucianistes, le *Ciel* y assume rôle de la suprématie de l'ordre moral, avec une signification différente du *Ciel* taoïste ; et pourtant, au fond, le *Ciel* confucianiste représente encore un certain état de ce qui est tel par soi-même, car le système moral confucianiste ne s'appuie pas sur l'*humanité* (libre arbitre) mais prend racine dans des liens de parenté, c'est-à-dire, des existences qui sont considérées comme celles qui sont telles par elles-mêmes et sans place laissée à la liberté – les Chinois aiment dire « 天經地義 *principes qui suivent le Ciel, règles qui suivent la Terre* », expression provenant de *Xiao jing* (《孝經》, *Livre de la Piété filiale*) pour qualifier les principes moraux immuables, surtout quand il s'agit de liens de parenté ; cette morale est donc aussi déterministe et le *Ciel* qui la représente ne porte pas du tout de divinité au sens de transcendance.

882 Ji Cheng (計成), *op. cit.*, p. 51. Le texte français présenté ici se réfère à la traduction par Che Bing Chiu. – Cf. Ji, Cheng, *op. cit.*, p. 90-91. Et pourtant, j'y fais trois modifications : la première est que « prunus » en tant qu'équivalent à « 梅 *mei* » est remplacé par « abricotiers *mei* » juste pour unifier la traduction de « 梅 *mei* » dans cette thèse ; les deux autres sont sur l'échange des places de « création » et d'« œuvre » dans la phrase « bien que tout ceci ne soit qu'une création de l'homme, elle peut paraître œuvre du *Ciel* » donnée par Che Bing Chiu, car le texte original « 雖由人作，宛自天開 » associe le « 人 *homme* » au verbe « 作 *œuvrer* » et le « 天 *Ciel* » au verbe « 開 *ouvrir/créer/initialiser* » et, dans le contexte de l'art du lettré, l'homme n'est philosophiquement pas considéré comme *créateur* et seul le *Ciel* est pris pour l'unique *créateur* de toutes belles œuvres artistiques

Les derniers mots soulignés ci-dessus, qui sont peut-être le plus fréquemment cités par les ouvrages récents, représente le vrai « idéal artistique » du jardin du Jiangnan ainsi que de Chine. Encore, la « création du *Ciel* » représente l'état de *ce qui est tel par soi-même* ; néanmoins, cet état n'est plus simplement considéré comme un aspect opposé et séparé de l'*humanité* – il reste à l'opposé et en haut de l'*humanité*, mais joue à la fois le rôle de but de l'*humanité* : pour réaliser cet état *ziran*, l'homme doit *œuvrer* (作) dans le *monde physique* au lieu de s'exclure simplement de l'*humanité* ; c'est donc une ascension de l'homme vers le *Ciel*, tout comme les réalités de tous les autres arts du lettré, y compris calligraphie, peinture, musique, littérature ... quoique Lu You semblât vouloir supprimer la position de l'homme dans les achèvement littéraires dans son poème *Des compositions littéraires*, en fait, ce ne sont que des expressions poétiques et Lu You ne voulait pas vraiment nier la « légitimation » de l'*œuvre* de l'homme.

La « légitimation » de l'*œuvre* de l'homme au cours d'une telle *ascension* dans les activités jardinières signifie la transformation du « *métier* (technique professionnelle) du jardin » (du côté des artisans) ou des « *discours* du jardin » (du côté des lettrés) en « *art* du jardin ».

Tous les arts des lettrés ont connu une transformation du *métier* en *art*, plus tôt ou plus tard ; exemple : la calligraphie chinoise. Bien que les chercheurs chinois aiment faire remonter l'art de calligraphie chinoise à l'émergence de caractères chinois il y a trois mille ans, en fait, jusqu'à la dynastie Han postérieur (25-220), la graphie des caractères chinois, dite (書, *écriture*), n'était qu'une des *métiers* des fonctionnaires impériaux qui devaient écrire toujours des documents officiels et elle n'était alors guère considérée comme *art* dans la conception chinoise, c'est-à-dire le jeu du *wen* (*écriture/écrit*). Ce ne fut qu'à l'époque Wei-Jin (220-420) qu'émergea dans la société des lettrés-aristocrates un fanatisme esthétique sur la graphie de caractères, encore dite alors « *shu* » (書, *écriture*) et, postérieurement, *shufa* (書法, *lois d'écriture*), qui devenait donc un « art du lettré », s'associant depuis lors à divers discours et théories esthétiques et à de nombreux contes concernant les efforts en calligraphie faits par les calligraphes-lettrés, dont, parmi ceux-ci, les premiers grands maîtres furent Zhong You (鍾繇, 151-230) et Wang Xizhi (王羲之, 303-361).<sup>883</sup>

La transformation du *métier* en *art*, paradoxalement, s'oriente vers un détachement des choses « artistement » faites. En dépit des « théories » ou des « lois » posées pour la calligraphie chinoise, leur idéal ne s'oriente pas vers le goût de la règle ou du compas, dont dispose la

---

ou littéraires.

883 Je résume l'histoire de la naissance de l'*art* de graphie des caractères chinois – la calligraphie chinoise – en m'appuyant sur les faits historiques, qui sont présentés dans divers ouvrages au sujet de l'histoire de la calligraphie chinoise, tel que la grande œuvre de sept livres *L'histoire de la calligraphie chinoise* rédigée par divers auteurs et publiée en 1999-2002 par les Éditions de l'éducation du Jiangsu ; pourtant, bien que cette œuvre indique que ce soit l'époque Wei-Jin qui jalonne l'histoire de la calligraphie chinoise, elle n'a pas indiqué que c'était un jalon de la « genèse » de l'*art* de calligraphie chinoise. Comme d'habitude, pour chaque art chinois en tant qu'objet des recherches, les chercheurs chinois poursuivent de préférence une histoire qui puisse remonter au temps le plus ancien afin de renforcer la légitimité de cet art laquelle se fonde sur le culte ancestral ; et d'autrepart, sa légitimité se fondant sur les valeurs autonomes est en fait affaiblie à cause de cette mentalité ancestrale, qui se trouve partout dans des recherches sur la culture ou l'art de Chine par les chercheurs chinois. Or, pour les faits historiques concernant ce problème, nous pouvons nous référer aux livres 2 et 3 de cette œuvre : HUA Rende (華人德), *op. cit.* ; LIU Tao (劉濤), *op. cit.*

calligraphie européenne et qui reflète une forte conscience de la subjectivité de l'homme et l'idéal de l'humanisation à l'égard de l'état de *ce qui est tel par soi-même*. L'idéal de la calligraphie chinoise s'oriente finalement vers des choses non-humanisées et non-artistiques ; exemples : les *wulou ben* (屋漏痕, les traces d'eau pluviale coulant du toit délabré laissées sur la mur) et les nuages avec des formes variées<sup>884</sup>, ainsi que les inscriptions anciennes sur les bronzes ou les stèles exécutées par des anonymes du temps de l'antiquité où le *shu* (graphie de caractères) n'était pas encore considéré comme *art*<sup>885</sup> – tout cela appartient à *ce qui est tel par soi-même*, dit aussi « Ciel », originellement sans l'*humanité* ou sans la conscience de l'esthétique graphique, et c'est bien ce qui représente l'idéal de l'art de calligraphie chinois. C'est pourquoi les œuvres calligraphiques chinoises présentent toujours des apparences de fluidité et de souffle – même le *kaishu* (楷書, *écriture normale*, parfois traduit en français « écriture régulière », expression s'associant trop à « règle »), qui sert au style d'écriture utilisé dans des cas officiels et au style d'imprimé le plus important et le plus pratique jusqu'à la dynastie Ming<sup>886</sup>, s'imprègne aussi du goût de fluidité, de traits tracés à la main, très différent des lettres latines calligraphiées qui semblent tracés à la règle et au compas.

Une telle transformation est en fait un processus de *moralisation* d'un domaine qui appartient tout d'abord au *monde physique*, le « blanc » du schéma d'« œuf au plat » concernant la sagesse à la chinoise<sup>887</sup>. Se trouvant complètement à l'extérieur du *monde moral* et sans avoir été objectivé par l'homme, ce domaine originellement appartenant au *monde physique* peut être

---

884 Ces deux métaphores proviennent d'une discussion entre les deux grands maîtres calligraphes de l'époque Tang (618-907), l'homme politique Yan Zhenqing (顏真卿, 709-785) et le moine bouddhique Shi Huaisu (釋懷素, 725-785) ; la discussion est enregistrée par Lu Yu (陸羽, 733-804) dans *La Vie du moine Huaisu* (《僧懷素傳》), dont le texte sur ces métaphores est inséré dans le livre 4 de *L'histoire de la calligraphie chinoise*. – Cf. ZHU Guantian (朱關田), *Zhongguo shufa shi – Sui Tang Wudai juan* (《中國書法史·隋唐五代卷》, *L'histoire de la calligraphie chinoise – L'époque des dynasties Sui et Tang et des Cinq dynasties*), Nanjing (Nankin), Jiangsu jiaoyu chubanshe (Éditions de l'éducation du Jiangsu), 1999, p. 117-118.

885 Les inscriptions anciennes sur les bronzes ou les stèles, dites *jin-shi* (金石, *bronze et pierre*), représente le goût calligraphique qui émergeait au XVIII<sup>e</sup> siècle, au nom de *beixue* (碑學, école d'inscriptions lapidaires [d'anonymes]) contre le *tiexue* (帖學, école des estampes d'autographies [de calligraphes]). Le goût du *beixue* ou, du *jinshi*, fut théorisé par Ruan Yuan (阮元, 1764-1849), Qian Yong, etc., et surtout Bao Shichen (包世臣, 1775-1855) et Kang Youwei (康有為, 1858-1927). Ce goût l'emportait sur celui du *tiexue* au XIX<sup>e</sup> siècle. – Cf. LIU Heng (劉恆), *Zhongguo shufa shi – Qing dai juan* (《中國書法史·清代卷》, *L'histoire de la calligraphie chinoise – L'époque de la dynastie Qing*), Nanjing (Nankin), Jiangsu jiaoyu chubanshe (Éditions de l'éducation du Jiangsu), 1999, p. 165-167, 190-200, 249-254.

886 L'imprimerie chinoise poursuivait depuis sa naissance au IX<sup>e</sup> siècle le goût de la calligraphie chinoise et les imprimés étaient bien à l'imitation des styles d'écriture de manuscrits, dont le plus important et le plus pratique était le *kaishu*. Cependant, de telles imitations coûtaient cher pour la gravure ; donc, les graveurs poursuivant l'efficacité s'exemptaient peu à peu de sinuosités et de variations de formes de traits ; et petit à petit, le nouveau style d'imprimé avec l'apparence réglée, dit *jiang ti* (匠體, style d'artisan) ou *Song ti* (宋體, style de l'époque Song), émergeait du sein du *kaishu* à partir du XVI<sup>e</sup> siècle (la dynastie Ming) et est enfin devenu le style le plus pratique des styles d'imprimé chinois. – Cf. Needham, Joseph, *Science and Civilisation in China, vol. V: Chemistry and chemical technology. Part. 1. Paper and printing*, Cambridge, Cambridge University Press, 1985, p. 223-227. On l'appelle « style de l'époque Song » parce qu'à l'époque Ming, beaucoup d'éditions imprimées dans ce style prétendaient être imitations des éditions de l'époque Song (960-1279), lesquelles étaient alors déjà très rares.

887 Cf. *supra* p. 27.

qualifié de « ce qui est tel par soi-même », et, réellement, sa moralisation y introduit l'*humanité*. Et pourtant, au contraire de ce qui s'est passé pendant la Renaissance, il ne s'agit pas du tout d'humanisme dans cette moralisation, car l'idéal de cette moralisation s'oriente vers le *Ciel* (ce qui est tel par soi-même) mais pas vers l'*humanité* : l'*humanité* n'est pas considérée comme quelque chose à questionner, à chercher, à réaliser, mais est ce dont l'homme dispose déjà et ce dont on ne parle pas ; donc, elle sert de point de départ inférieur dans le processus d'ascension ou, autrement dit, du *retour* de l'homme vers le *Ciel*. Cette moralisation n'est donc pas une humanisation à l'égard de la nature – laquelle s'est passée pendant la Renaissance – mais une absorption du *Ciel* par l'homme ; elle n'est pas non plus une victoire des savoirs sur le *monde physique* sur la sagesse se limitant au *monde moral*, car le domaine absorbé par le *monde moral* se détache donc du *monde physique* ; elle n'est pas non plus une victoire de l'*humanité* sur le *Ciel* mais une victoire du *Ciel* par un détachement de l'*humanité* ou, plus précisément, un *Aufhebung* (abrogation et conservation) de l'*humanité* juste à l'intérieur de l'homme. Ce processus, dit « ascension ou retour de l'homme vers le *Ciel* », « moralisation », « transformation du *métier* en *art* », etc., peut être résumé en un mot, une *internalisation* de *ce qui est tel par soi-même* lequel est souvent « falsifié » par l'*humanité*, c'est-à-dire, une internalisation du *noumène* dans la conception d'Emmanuel Kant, *choses en soi*. Une telle internalisation des *choses en soi* donne à l'homme l'illusion que, temporairement par les exécutions ou les appréciations des arts du lettré, il se détache de son *humanité*, perd l'opposition de la subjectivité et de l'objectivité et devient lui-même *chose en soi* ou, pour s'exprimer à la chinoise, l'illusion de « l'intégration du *Ciel* et de l'homme » (天人合一)<sup>888</sup>.

La graphie des caractères avait déjà été un *métier* des fonctionnaires-lettrés avant qu'elle ne devînt l'*art* du lettré. Et quant à d'autres arts, tels que la peinture, la gravure de sceau, le chant, etc., qui étaient originellement des métiers des gens illettrés, il s'agit en outre une assimilation des métiers illettrés aux jeux du *wen* (*écriture/écrit*), c'est-à-dire à l'*art* du lettré. Pour les métiers qui peuvent être personnellement exécutés dans le bureau, tels que la peinture et la gravure de sceau, cette assimilation est assez directe : métier illettré – *art* du lettré. Mais pour les métiers qui demandent les collaborations et ne peuvent pas être personnellement exécutés dans le bureau, cette assimilation est plus difficile et suit un itinéraire indirect : *métier* illettré – *pratiques discursives* effectuées par les lettrés – *art* du lettré. Par exemple, l'assimilation de l'aménagement du jardin par l'*art* du lettré a connu tout d'abord une étape qui peut être appelée « les *discours* du jardin », qui sont représentés par les compositions littéraires ayant pour sujet le jardin.

Les goûts esthétiques au sujet du jardin ont émergé chez les lettrés beaucoup plus tôt que l'idéal de Ji Cheng – exemple : la vogue des « récits » de jardins par les lettrés à l'époque Song (960-1279), dont les plus renommés sont les *Récits des jardins célèbres de Luoyang* (《洛陽名園記》) par Li Gefei (李格非, env. 1045 – env. 1106), dont l'essentiel consiste en une critique contre

---

888 « L'intégration du *Ciel* et de l'homme » (天人合一) a différentes significations dans le contexte du confucianisme et du taoïsme ainsi que du bouddhisme sinisé selon de différentes compréhensions du « Ciel » et de l'« homme » ; et pourtant, toutes ces compréhensions partagent le point commun du rabaissement ou de l'effacement de l'*humanité*, c'est-à-dire un idéal déterministe, qui demande à l'homme d'oublier l'*humanité*, d'abandonner le libre arbitre et de s'adapter ou, au plus haut niveau, de s'assimiler à divers environnements et conditions qui sont juste tel par eux-mêmes, tels que l'ordre moral s'appuyant sur les liens de parenté (confucianisme), le *ziran* ou tout ce qui est tel par soi-même (taoïsme) et le néant (bouddhisme sinisé).

la mode du luxe sans considération sur la sécurité nationale<sup>889</sup>. Néanmoins, cela appartenait plutôt à des activités littéraires qu'à des activités du jardin en soi. Même les représentations picturales au sujet des jardins existants (comme l'*Album du Zbuzhengyuan* par Wen Zhengming) étaient très rares à cette époque en dépit d'un certain nombre de peintures représentant des scènes composées d'éléments de jardin mais pas au sujet d'un jardin réel en particulier : par exemple, un pavillon dominant une pièce d'eau et entouré par des arbres, avec un titre poétique. Tout ceci peut être appelé « pratiques discursives ». Entre les *pratiques discursives* ayant pour sujet le jardin effectuées par les lettrés et le *métier* du jardin exécuté par les artisans, il y avait peu de communication.

L'aménagement du jardin n'a été vraiment « capturé » par l'idéal artistique du lettré qu'à partir du temps de Ji Cheng, l'expert lettré qui a « arraché » le *métier* du jardin des mains d'artisans et l'a transformé en *art* dans la conception chinoise, c'est-à-dire en *art* imprégné du goût du *ziran* – ce goût est bien celui que poursuivaient les *pratiques discursives* ayant pour sujet le jardin effectuées par les lettrés.

Certes, les *Récits des jardins célèbres de Luoyang* par Li Gefei montrent qu'il existait des évaluations esthétiques au sujet des jardins par les « Luoren » (洛人, habitants de Luoyang)<sup>890</sup> et des instructions pour l'aménagement d'un jardin par son propriétaire dignitaire<sup>891</sup> (ceci n'était alors peut-être pas unique) – tout cela reflète l'existence d'une attitude esthétique à l'égard du jardin ; et pourtant, cette attitude n'a rien de différent des attitudes esthétiques générales à l'égard des spectacles naturels comme des objets privées. L'admiration seule des paysages naturels ne suffit pas à la naissance de l'art (ou de la science) du paysage ; et des évaluations de jardins ou des instructions d'aménagement par des propriétaires ne suffisent pas non plus, à elles seules, à la naissance de l'art du jardin. S'il existait un *art* du jardin, ceci devrait être exécuté par – à emprunter les expressions de Ji Cheng – « le maître capable de diriger » (能主之人) qui puisse réaliser l'idéal artistique du lettré juste au travers des activités du jardin elles-mêmes, au lieu du « maître de céans (propriétaire) » (主人) qui se contente d'en disposer et ne le traite qu'en thème littéraire, en luxe, en espace récréatif, en jouet ... – c'est Ji Cheng qui, en proposant une nouvelle compréhension du mot « zhuren » (主人, maître), a distingué « le maître capable de diriger » du « maître de céans »<sup>892</sup>, et cela signifiait bien la naissance de l'*art* du jardin en Chine. Et en ce qui concerne les jardins utilisés uniquement dans un but esthétique ou récréatif (comme certains parcs impériaux, des jardins dominés par des rocaillles, etc.) sans éveil du « maître capable de diriger », lesquels apparurent très tôt en Chine comme partout ailleurs dans d'autres civilisations, ce peuvent être appelés « jardins de luxe » – nous ne pouvons les considérer comme appartenant à « l'art du jardin » qu'à condition que nous employions « art » au sens propre, c'est-à-dire, *technique*.

Peut-être pouvons-nous inclure « le jardin de luxe » et « le jardin artistique » dans une

---

889 Les *Récits des jardins célèbres de Luoyang* par Li Gefei sont insérés dans CHEN Zhi (陳植) et ZHANG Gongchi (張公弛), comp. et annotateurs, *op. cit.*, p. 38-55.

890 Voir le récit du Huyuan (湖園, *Jardin du Lac*). – Cf. *ibid.*, p. 52.

891 Voir le récit du Fu Zheng Gong Yuan (富鄭公園, *Jardin du Duc du Zheng Fu*). – Cf. *ibid.*, p. 39.

892 Pour les notions « le maître capable de diriger » et « maître de céans », cf. *supra* note 520.

même catégorie, telle que « le jardin esthétique » proposée par Craig Clunas<sup>893</sup>. Cependant, cela effacera ce en quoi consiste le questionnement des recherches sur l'histoire de l'art. Compte-tenu des les expériences européennes à l'époque de la Renaissance, c'était bien du sein de la reconnaissance des valeurs de l'*artiste* (correspondant au « maître capable de diriger ») qu'émergeaient l'art en tant qu'activité autonome, c'est-à-dire l'*Art* qui, d'après Édouard Pommier, « n'est pas seulement l'imitation du spectacle de la nature, ni le récit d'une histoire, sacrée, fabuleuse ou antique », qui « n'est pas seulement l'écriture des passions de l'homme, ni la mémoire de son visage », mais qui est « une valeur ajoutée aux œuvres d'art et à leur créateur »<sup>894</sup> ; les biographies d'artistes, telles que *Le Vite* par Giorgio Vasari, faisaient bien partie du « phénomène nouveau » qui scander et commenter cette transformation de l'*art* en *Art*<sup>895</sup>, si bien que « l'artiste reçoit donc le droit, non seulement à l'intégration dans l'histoire, mais aussi à une histoire autonome »<sup>896</sup> – et, c'étaient bien ces biographies qui ont été le prélude des recherches sur l'histoire de l'art en tant que discipline. Le questionnement des recherches sur l'histoire de l'art se lie dès sa naissance non seulement à des « objets artificiels esthétiques » (œuvres artistiques comme objets d'art) mais notamment aux *artistes* qui créent ces objets. L'auto-reconnaissance et la reconnaissance sociale des valeurs de l'*artiste* constituent donc un jalon décisif dans l'histoire de l'art de l'Occident comme celle de la Chine, malgré les compréhensions différentes d'*art* dans la conception chinoise et la conception occidentale. Si nous néglignons ce jalon dans les recherches sur l'histoire de l'art, nous risquerions d'établir une « histoire sans *art* »<sup>897</sup>, et il n'y aurait pas de différence entre les recherches sur l'histoire de

---

893 Craig Clunas, qui s'intéresse plutôt à « la culture de jardin » (*garden culture*) qu'à « l'art du jardin », propose deux autres notions qui s'opposent : le « jardin fruitier » (*fruitful garden*) et le « jardin esthétique » (*aesthetic garden*). Son « jardin esthétique », comprenant les parcs impériaux à Pékin, les jardins des aristocrates à Nankin, ainsi que les jardins peu productifs à Suzhou, dont certains s'imprégnaient à l'époque Ming tardive du goût artistique du lettré, équivaut à l'ensemble « jardin de luxe » et « jardin artistique » dans le cadre de cette thèse. – Cf. *op. cit. supra* note 39, p. 16-103.

894 Pommier, Édouard, *Comment l'art devient l'Art dans l'Italie de la Renaissance*, Paris, Gallimard, 2007, p. 10.

895 Édouard Pommier indique : « L'extraordinaire développement de la « production » artistique (il faut user consciemment de ce terme désagréable) est scandé et commenté par un phénomène nouveau : l'invention d'un ensemble complexe de textes et d'images, de monuments et d'institutions, constituant un véritable cortège qui envahit les marges du fait artistique proprement dit et qui aide les contemporains à reconnaître sa spécificité. Annoncé par les institutions de Dante, le phénomène se manifeste d'abord à l'appel de la Renommée qui convoque les artistes parmi les hommes illustres, dans le champ de l'histoire ; puis dans l'invention des diverses sortes d'images (portraits, allégories, monuments, maisons...) à travers lesquelles s'annoncent la célébration de l'artiste, par le pouvoir politique du prince et de la cité, ou par lui-même ; dans la désignation d'œuvres exemplaires, que les artistes vont contempler, dans une sorte de pèlerinage, autre forme de triomphe, celui des chefs-d'œuvre ; et, finalement, dans la fondation d'institutions comme le musée et l'académie, qui donnent à la création artistique la dimension d'un héritage qui commence avec des œuvres recueillies de l'Antiquité, [...]. Tous ces éléments, apparemment disparates, ont un trait commun essentiel : ils sont eux aussi des manifestations de l'art. Qu'il s'agisse de l'écriture de l'histoire, des portraits, allégories et monuments, des institutions mêmes, comme le musée et l'académie, ce sont des prolongements, jugés, selon les temps, naturels ou pervers, de l'œuvre d'art. » – *Ibid.*, p. 10-11.

896 *Ibid.*, p. 65.

897 Focalisées sur la civilisation matérielle et la « pratique discursive », les recherches de Craig Clunas sur la culture du jardin de l'époque Ming me laissent bien une telle impression.

l'art et l'archéologie ou l'anthropologie culturelle. En résumé, l'emploi de l'expression « jardin de luxe », qui peut être l'opposé du « jardin artistique », met en relief ce jalon décisif et touche le nœud du problème sur « l'art du jardin » de Chine.

### 3. Une « apathie fortement exprimée » à l'égard des luxes

Quant au Zhuozhengyuan de Wang Xianchen, dans quelle position se trouvait-il par rapport à l'idéal artistique du jardin posé par Ji Cheng ?

Évidemment, son auteur ne reconnaîtrait pas que c'était une « œuvre de l'homme » puisque l'action d'« œuvrer » est « illégale » vu l'idée taoïste du *non-agir* ou de l'incapacité à laquelle il tient. Les expressions humbles de Wang Xianchen ne le fait paraître qu'un jardin productif et un espace où il pratiquait les exercices taoïstes ; et quant aux caractéristiques du jardin dans le *monde physique* – aménagement d'espace, éléments ornementaux, etc. –, il gardait le silence. Et il semble que même les textes de Wen Zhengming voulaient donner du Zhuozhengyuan une impression d'indifférence quant à la mode de luxe du jardin à Suzhou – le commentaire du poème *Er'er Xuan* (《爾耳軒》, *Pavillon des Choses telles qu'elles sont*) explique le nom de cette scène :

« Le *Pavillon des Choses telles qu'elles sont* se trouve derrière le *Kiosque de la Pluie de Sophora*. C'est la coutume de Suzhou d'aimer faire des « montagnes » par la superposition de pierres ; et le monsieur [c.-à-d. Wang Xianchen] ne pose que quelques pierres *shangshui shi* [上水石, pierres avec des creux et des trous, servant de « montagnes » dans des *盆景 penjing* ou *bonsaï*, paysages miniatures dans un pot] dans de grands récipients où sont plantés des *changpu* [菖蒲, Calamus] et des *shuidongqing* [水冬青, troènes de Chine, *Ligustrum sinense*] afin de mettre de l'entrain. Le proverbe ancien dit : « on ne peut pas s'affranchir des usages établis, et on ne fait que des choses telles qu'elles sont. » »

爾耳軒在槐雨亭後。吳俗喜疊石爲山，君特於盆盎置上水石，植菖蒲、水冬青以適興。古語云：“未能免俗，聊復爾耳。” (Fig. 46)<sup>898</sup>

La « montagne artificielle » (假山) en pierres agglomérées est un symbole de luxe du jardin depuis l'époque de la dynastie Han antérieur (206 av. J.-C. – 8 de l'ère chrétienne).<sup>899</sup>

---

898 Ce texte est aussi inséré dans le *Recueil de Wen Zhengming*, – cf. WEN Zhengming (文徵明), *op. cit.*, p. 1211. Et pourtant, dans le texte de la version de *Recueil de Wen Zhengming*, dont le texte de référence provient de la version de *Shanbu wang shulu* (《珊瑚網書錄》, *Enregistrement des œuvres calligraphiques du Filet de corail*, compilé par Wang Keyu 汪珂玉 et publié en 1643, dit en abrégé « *Shanbu wang* 珊瑚網 » dans *Recueil de Wen Zhengming*), la phrase « 君特於盆盎置上水石，植菖蒲、水冬青以適興 » (« le monsieur ne pose que quelques pierres « *shangshui shi* » dans de grands récipients où sont plantés des Calamus et des troènes afin de mettre de l'entrain ») est erronément faite en « 君特於盆盎置水石，上植菖蒲、水冬青以適興 » (« le monsieur ne pose que quelques pierres dans de grands récipients remplis d'eau au dessus desquelles sont plantés des Calamus et des troènes afin de mettre de l'entrain »), et Zhou Daozhen, le compilateur du *Recueil de Wen Zhengming*, n'a pas indiqué cette différence, sans doute par négligence. Probablement c'était à cause de l'ignorance du nom particulier « 上水石 *shangshui shi* » que le compilateur de *Shanbu wang shulu* a déplacé « 上 » au dessous de « 水石 » si bien que la phrase a été erronée.

Un autre problème concerne la représentation picturale du *Pavillon des Choses telles qu'elles sont*. – Cf. *supra* p. 177.

899 D'après *De divers notes sur la Capitale de l'Est* (《西京雜記》) compilé par Ge Hong (葛洪, 284-364), à la période du règne de l'Empereur Han Wu Di (漢武帝, 156 av. J.-C. - 87 av. J.-C., règne 141 av. J.-C. - 87 av. J.-C.), le riche Yuan Guanghan (袁

Suzhou, avec le Lac Taihu, est le lieu de provenance le plus important des pierres *Taibushi* (太湖石, *Pierre du Lac Taihu*) ou *Hu shi* (湖石, *Pierre du Lac*), c'est-à-dire les pierres à chaux (dont la composition essentielle est le carbonate de calcium) qui, immergées dans le lac pour longtemps et réagissant avec l'eau et le dioxyde de carbone, se transforment partiellement en bicarbonate de calcium, soluble dans l'eau, –  $\text{CaCO}_3 + \text{CO}_2 + \text{H}_2\text{O} = \text{Ca}(\text{HCO}_3)_2$  –, et présentent donc une apparence ridée et tordue avec des creux et des trous. Ayant des formes drôles et variées et découverte par Bai Juyi (白居易, 772-846), grand poète qui a assumé les fonctions de préfet de Suzhou<sup>900</sup>, la pierre *Taibushi* est toujours appréciée et chérie par les Chinois, des gens du peuple aux dignitaires, des lettrés aux empereurs, et elle est considérée comme le premier choix de pierre pour la décoration du jardin<sup>901</sup>, quelque soit la façon de l'utiliser telle que la pose de la seule pierre (置石) ou de pierres agglomérées en montagne artificielle (掇山) – c'est ce que l'on entend par « rocaïlle » dans le contexte occidental. Parmi les jardins de Suzhou existant aujourd'hui, le Liuyuan (*Jardin subsistant*), aménagé en 1873-1876, est renommé pour le luxe de ses bâtiments, mais surtout parce qu'il possède de nombreuses pierres *Taibushi* posées seules, parmi lesquelles le *Guanyun feng* (冠雲峯, *Mont couronné des Nuages*) haute de 6,5 mètres est la plus grande de toutes les pierres *Taibushi* qui ornent les jardins de Suzhou, dominant une grande cour entourée par des maisons splendides comme si elle était une idole à laquelle on doit rendre un culte (fig. 295)<sup>902</sup> ; et le Huanxiu Shanzhuang (環秀山莊, *Villa montagnarde entourée par les Fleurs*), aménagé à la période de l'ère Qianlong (1736-1796), jouit de prestige pour sa grande montagne artificielle en pierres *Tabushi* agglomérées construite par le maître Ge Yuliang (戈裕良), laquelle ressemble à un paysage karstique (où se

---

廣漢) a aggloméré les pierres pour la montagne artificielle dans son jardin près Luoyang (Province du Henan actuelle). – Cf. ZHOU Weiquan (周維權), *op. cit.*, p. 69 ; LI Shuhua (李樹華), « **Zhongguo yuanlin shanshi jianshang fa ji qi xingcheng fazhan guocheng de tantao** » (〈中國園林山石鑑賞法及其形成發展過程的探討〉, « Une recherche sur le goût des estimations de rocaïlle du jardin en Chine ainsi que son origine et son développement »), *Zhongguo yuanlin* (《中國園林》, *Chinese Landscape Architecture*), Beijing (Pékin), *Zhongguo yuanlin zazhishe* (Éditions de la revue *Chinese Landscape Architecture*), Vol. 16, n°67 (2000, n°1), p. 80.

900 Cf. *ibid.*, p. 80-81.

901 C'était Bai Juyi qui est le premier à considérer que la pierre *Taibushi* était le premier choix de pierres à utiliser pour la décoration du jardin. – Cf. *ibid.*, p. 81. Sous le règne de l'Empereur Song Hui Zong (宋徽宗, 1082-1135, règne 1100-1125), la cour impériale a établi une perception spéciale dite *Hua shi gang* (花石綱, *Perception de Fleurs et de Pierres*) dans le but de percevoir des plantes florifères du pays du Jiangnan et, surtout, des pierres *Taibushi* de Suzhou afin d'orne le parc impérial *Gen Yue* (艮岳, *Mont sacré à la position Gen*) à Kaifeng (開封, Province du Henan actuelle), la capitale de la dynastie Song du Nord. – Cf. ZHOU Weiquan (周維權), *op. cit.*, p. 204. Craig Clunas évoque aussi cet événement mais a erronément traduit le nom « 花石綱 *Hua shi gang* » par « *Flower and Rock Network/Mafia* », à cause de la méprise sur le sens du mot « 綱 *gang* », qui veut dire l'unité de perception des matériaux à l'époque Song. – Cf. Clunas, Craig, *op. cit. supra* note 39, p. 73 ; ZHOU Weiquan (周維權), *op. cit.*, p. 204. À l'époque Ming, quelques estimateurs lettrés, tel que Wen Zhenheng, appréciaient plus les pierres provenant de Lingbi (靈璧, Province du Anhui) et de Yingde (英德, Province du Guangdong), dites *Lingbishi* (靈璧石) et *Yingshi* (英石) ; et pourtant, ces deux espèces sont très rares et on y trouve trop peu de morceaux de grande taille. – Cf. WEN Zhenheng (文震亨), *op. cit.*, p. 109-110.

902 Pour le Liuyuan (*Jardin subsistant*), cf. ZHOU Zheng (周嶢), *op. cit.*, 1998 ; LIU Dunzhen (劉敦楨), *op. cit. supra* note 16, p. 58-60, 346-372 ; YANG Hongxun (楊鴻勳), *op. cit.*, p. 319-324 ; PAN Guxi (潘谷西), éd., *op. cit. supra* note 218, p. 177-178.



développent des cavités) grâce à la technique de voûte exécutée avec les pierres de formes drôles et variées, de façon à paraître une création du *Ciel* (fig. 296)<sup>903</sup>. Et pourtant, selon le jugement de l'idéal artistique du lettré, il y a eu aussi beaucoup d'exemples maladroits d'un goût esthétique vulgaire, et ce n'était qu'une façon de faire étalage de la richesse du propriétaire. En réalité, sur le plan des pratiques, la montagne artificielle en pierres agglomérées ainsi que la pose de la seule pierre dans un jardin représentent avant tout l'étalage de la richesse, c'est-à-dire du goût esthétique vulgaire, et deuxièmement – mais seulement parfois – le résultat du goût esthétique du *ziran* et, plus rarement, de la technique magnifique du maître en jardin.

D'après le texte de Wen Zhengming cité ci-avant, la rocaïlle, y compris la montagne artificielle en pierres agglomérées, était bien à la mode à Suzhou au moment de la création du Zhuozhengyuan ; mais il semble que jusqu'alors, le goût artistique du lettré n'a pas encore intégré les montagnes artificielles en pierres agglomérées – il n'y avait que des ouvrages sur les appréciations des pierres seules, tel que *Catalogue des pierres du Bosquet nuageux* (《雲林石譜》) par Du Wan (杜綰), avec une préface datée de 1113, et qui n'a été imprimé qu'à l'époque Ming tardive.<sup>904</sup> Wen Zhengming employait « 俗 *su* » (*coutumes, usages établis*) pour qualifier la vogue de la superposition de pierres à Suzhou, et ce mot veut dire aussi « *non distingué* » et « *vulgaire/vulgarité* » – ce qui se conforme aux coutumes populaires peut être considéré comme ce qui est vulgaire ; ce révèle qu'à la différence de la pose de la seule pierre, les montagnes artificielles en pierres agglomérées représentaient alors l'étalage de richesses et d'un goût esthétique vulgaire<sup>905</sup>.

903 Pour le Huanxiu Shanzhuang (*Villa montagnarde entourée par les Fleurs*), cf. LIU Dunzhen (劉敦楨), *op. cit. supra* note 16, p. 72-73, 442-446 ; CHEN Congzhou (陳從周), « **Suzhou Huanxiu Shanzhuang** » (《蘇州環秀山莊》, « *Villa montagnarde entourée par les Fleurs* de Suzhou », in *Yuanlin tancong* (《園林談叢》, *Essais sur le jardin*), Shanghai, Shanghai wenhua chubanshe (Éditions de culture de Shanghai), 1980, p. 47-51 ; YANG Hongxun (楊鴻勳), *op. cit.*, p. 286-290 ; PAN Guxi (潘谷西), éd., *op. cit. supra* note 218, p. 181-182.

904 Cf. Clunas, *op. cit. supra* note 39, p. 73.

905 Les différents goûts de rocaïlle dans la culture du jardin de Chine constituent un sujet intéressant, qui, vu le cadre de cette thèse, ne peut pas être pleinement traité ici. En bref, ni Wen Zhengming ni Wang Xianchen n'ont exprimé de mépris pour la montagne artificielle en pierres agglomérées, peut-être à cause d'une certaine apathie à l'égard des caractéristiques physiques du jardin ; et pourtant, quand le goût du lettré a commencé à imprégner les activités jardinières au milieu du XVII<sup>e</sup> siècle, cet avis s'exprimait souvent chez les lettrés et les maîtres en jardin, tels que le lettré Li Yu (李漁, 1611-1680) et le maître en montagne artificielle Zhang Lian (張漣, dit « 張南垣 Zhang Nanyuan », 1587 - environ 1671), qui appréciaient la montagne artificielle en terre entremêlée de pierres. Surtout Zhang Lian, d'après la *Biographie de Zhang Nanyuan* (《張南垣傳》) par le grand lettré littéraire contemporain Wu Weiye (吳偉業, dit Wu Meicun 吳梅村, 1609-1671), Zhang Lian s'opposait à la vogue de la montagne artificielle ressemblant au modèle réduit d'une montagne intégrale comprenant beaucoup de monts émergeant de l'agglomération de pierres, et il s'est prononcé pour le goût de « 平岡小坂 pinggang xiaoban » (*colline unie avec des petits versants*) et proposait de faire la montagne artificielle en terre entremêlée de pierres à l'imitation d'une partie du pied d'une montagne afin de produire l'illusion que la scène qu'on avait sous les yeux ne fût qu'une continuation des magnifiques scènes montagneuses à l'extérieur du jardin en dépit de l'inexistence de ces scènes à l'extérieur. – Cf. ZHOU Weiquan (周維權), *op. cit.*, p. 314-316, 318-319 ; WU Weiye (吳偉業), *Meicun jia cang gao* (《梅村家藏稿》, *Manuscrits de Meicun réservés chez lui-même*), Shanghai, photocopié par Shangwu yinshu guan (The Commercial Press), 1929, (édition originale : Wujin, Dong shi

À l'égard d'un tel goût, Wang Xianchen présentait encore – d'après Wen Zhengming – son indifférence : en répondant à cette coutume, il ne l'a ni refusée ni poursuivie. Il ne l'a pas refusée parce qu'il habitait Suzhou et la coutume locale appartenait bien à « ce qui est tel par soi-même » ; il ne l'a pas non plus poursuivie parce que l'étalage du luxe falsifie « ce qui est tel par soi-même » – mais comment faire ? « On ne peut pas s'affranchir des usages établis, et on ne fait que des choses telles qu'elles sont », simplement donc, il ne posait que quelques pierres avec des creux et des trous (probablement de l'espèce de la pierre *Taibushi*) dans des grands récipients où étaient plantés des *Calamus* et des troènes, en l'ensemble ressemblait à des paysages miniatures de montagne, c'est-à-dire *penjing* (*bonsai*), et il a donc nommé le pavillon relatif à ceci « *Choses telles qu'elles sont* » – c'était encore une gymnastique mentale dans le goût taoïste, une réclame, une « apathie fortement exprimée ».

Une telle « apathie fortement exprimée » révèle au contraire son attachement pour les caractéristiques physiques de son jardin – cet attachement appartenait plutôt au subconscient. En tous cas, si Wang Xianchen s'en était vraiment détaché, il n'aurait pas demandé à Wen Zhengming de peindre les *scènes* de son jardin et de les décrire en détail par un récit et les commentaires des poèmes. Si nous établissons une comparaison entre l'*Album-A* du Zhuozhengyuan par Wen Zhengming et d'autres œuvres peintes contemporaines sur des thèmes similaires, tel que l'*Album du Manoir de l'Est* par Shen Zhou, dont les peintures ne s'accompagnent qu'avec les titres de *scène* sans nul texte descriptif, ce premier peut être qualifié d'« extrêmement abondant ». Le *Récit du Zhuozhengyuan de Monsieur Wang* par Wen Zhengming se rattache à la disposition de l'espace beaucoup plus étroitement que le *Récit du Manoir de l'Est* par Li Dongyang ainsi que les autres « récits » de jardins contemporains – la description de ce premier sur la disposition du Zhuozhengyuan est tellement détaillée et précise que nous pouvons restituer pour ce jardin un plan imaginaire. D'après l'*Inscription* de l'*Album-A* écrite en 1537 par Lin Ting'ang (林庭楫), dont le père Lin Han (林瀚, 1434-1519) a cherché à délivrer Wang Xianchen de la prison impériale lorsque celui-ci était pour la première fois accusé par le Dépôt de l'Est vers 1502<sup>906</sup>, Wang Xianchen lui-même considérait cet album comme une

---

Songfen shi 董氏誦芬室, 1911), livre 7, vol. 52, feuille 5. Mais le goût pour la montagne artificielle en pierres agglomérées à l'imitation de montagne intégrale au paysage karstique ne s'est pas dissipé et atteint son apogée à la période de l'ère Qianlong (1736-1796) par des chefs-d'œuvre dont le plus prestigieux est la montagne artificielle du Huanxiu Shanzhuang (*Villa montagnarde entourée par les Fleurs*) par Ge Yuliang. – Cf. *supra* note 903. Les pratiques de l'agglomération de pierres à l'imitation d'une montagne intégrale en réduction imprègne toute l'histoire du jardin en Chine, mais ses valeurs artistiques dans la conception chinoise ont été reconnues très tard à cause des difficultés techniques qui empêchaient la participation des lettrés et qui entravaient la réalisation de l'idéal artistique du lettré sur la montagne artificielle jusqu'à ce que soit inventée la nouvelle technique, technique de voûte exécutée avec des pierres de formes drôles et variées qui permettait d'éviter une apparence rigide avec la structure support. Ainsi donc, avant que la montagne artificielle en pierres agglomérées ne fût considérée comme œuvre artistique, la pose de la seule pierre ainsi que l'imitation d'une partie du pied d'une montagne représentaient le goût du lettré, alors que la montagne artificielle en pierres agglomérées à l'imitation d'une montagne intégrale représentait souvent l'étalage de la richesse et le goût vulgaire, puisque que l'effet de la montagne artificielle de la *Villa montagnarde entourée par les Fleurs* restait toujours très difficile pour la plupart des artisans en jardin.

906 Cette action de Lin Han est enregistrée dans le *Biographie de Lin Han de Ming shi*. – Cf. ZHANG Tingyu (張廷玉), éd., *op. cit.*, p. 462 (Vol. CLXIII).

représentation fidèle de son jardin. Voilà le résumé de l'histoire présentée par cette *Inscription* ci-dessous :

Lin Ting'ang, qui, venant de prendre sa retraite, passe à Suzhou en route vers son pays natal (c.-à-d. la Province du Fujian). Dans son bateau mouillé à l'extérieur de la ville de Suzhou, il accueille Wang Xianchen, qui lui apporte l'*Album-A* et qui lui demande une inscription. Ayant apprécié les peintures et les textes par Wen Zhengming, Lin Ting'ang manifeste son regret de ne pas pouvoir visiter le jardin sur place. – C'est bien la cause de cette *Inscription*, par laquelle Lin Ting'ang se rappelle de la relation entre son père et Wang Xianchen et éprouve de l'admiration envers l'intégrité de l'ancien censeur impérial et la vie oisive d'aujourd'hui de cette même personne. (Fig. 56)

Sans doute que Wang Xianchen a invité Lin Ting'ang à visiter son jardin et Lin Ting'ang n'a pas pu y aller ... En bref, même si les *scènes* représentées dans les peintures par Wen Zhengming ne coïncidaient pas forcément avec la « réalité » dans notre concept, Wang Xianchen considérait cet album comme une façon de se *rappeler* des caractéristiques physiques de son jardin, à d'autres comme à lui-même – il avait l'air de s'en détacher, et il s'en *rappelait* par les peintures et les textes de cet album. Le fait qu'il demanda à Wen Zhengming de faire cet album montre déjà qu'il traitait son jardin non seulement en espace productif ou en refuge morale, mais aussi en objet esthétique, quelle que soit la façon dont il faisait de la réclame pour son apathie.

#### 4. *Jardin de l'Angélique pourpre conçu par Wen Zhengming*

C'est difficile d'étiqueter un jardin du type du Zhuozhengyuan : il n'est pas simplement un *jardin productif*, parce qu'il est vraiment un objet esthétique aux yeux de son propriétaire ; il n'est pas non plus un *jardin de luxe*, parce que son propriétaire tient consciemment ses distances avec la mode de luxe ; encore, il n'est pas non plus un *jardin artistique*, parce que l'*œuvre artistique* ne possède pas de « légitimité » dans l'axiologie taoïste tenue par son propriétaire – il est plein d'une esthétique paradoxale.

Or, ce paradoxe prélude la transformation du jardin, qui sera réalisée par une confluence du *jardin de luxe* et du jardin du type du Zhuozhengyuan. Celui-ci représente une étape transitionnelle de l'attitude esthétique du lettré à l'égard des caractéristiques physiques du jardin et il peut s'appeler *jardin de l'esthétique paradoxale* juste pour simplifier l'expression – en fait, le *jardin de l'esthétique paradoxale* n'est pas un type stable, il se trouve dans une position liminaire.

Jadis, le jardin n'était tout d'abord que potager ou verger ; et puis, il a été pris pour ermitage, espace récréatif, symbole de luxe, etc. ; mais ses caractéristiques physiques en soi ne se sont guère associées avec les idées artistiques dans la conception du lettré. Les lettrés aimaient le jardin et, parfois même, aménageaient par eux-mêmes leurs jardins ; néanmoins, le jardin pour eux n'était pas un objet à regarder et à savourer, mais un lieu, un refuge moral, ou un objet discursif. Les riches et les dignitaires aimaient aussi le jardin et, voire même, dirigeaient par eux-mêmes les aménagements de leurs jardins, néanmoins, le jardin pour eux était précieux plutôt en raison de la richesse des matériaux que des caractéristiques physiques.

Désormais, le jardin s'imprégnera encore du moralisme ou du matérialisme, mais ne s'y

limitera plus. Au temps de Wang Xianchen, ses caractéristiques physiques ont accédé à la vision du lettré et il se mettra donc sous l'influence des idées artistiques du lettré, c'est-à-dire, il connaîtra une transformation comme celle qu'a déjà connue la technique de la graphie et de la peinture.

D'après *Des vétilles* de Xu Shupi (1618-1683), en 1546 (c.-à-d. juste plus de trente ans après la création du Zhuozhengyuan), un jardin postérieurement nommé « *Zizhiyuan* » (紫芝園, *Jardin de l'Angélique pourpre*) fut luxueusement aménagé dans le quartier des riches à l'extérieur de la porte Changmen (閶門) (fig. 3)<sup>907</sup> ; le jardin, comme de nombreuses propriétés dans ce quartier, appartenait à la famille de Xu Shupi<sup>908</sup>. Après une restauration en 1596<sup>909</sup>, le propriétaire de troisième génération du jardin, Xu Jingwen (徐景文), petit-fils du créateur du jardin le riche Xu Feng (徐封, dans *Des vétilles* dit « 默川翁 Mochuan Weng », entendu par son *hao*, auto-appellation)<sup>910</sup>, demanda un récit du jardin à Wang Zhideng (王穉登, 1535-1612, dit « 王百穀 Wang Baigu », lettré littéraire et calligraphe, disciple de Wen Zhengming)<sup>911</sup>. D'après Xu Shupi, le jardin fut détruit en 1644 à cause des émeutes à la fin de la dynastie Ming<sup>912</sup>. À la mémoire de l'ancienne propriété de sa famille, Xu Shupi a transcrit dans son *Des vétilles* le texte complet de ce récit, qui comprend des descriptions détaillées au sujet de la disposition du jardin. D'après le *Récit*, le Jardin de l'Angélique pourpre était un jardin de luxe, dont trois dixièmes de la superficie étaient occupés par des bâtiments splendides et somptueux et un cinquième de la superficie était occupé par la pièce d'eau, mais surtout, dont la moitié était occupée par la montagne artificielle en pierres agglomérées, avec des plantes, des grottes et les trente-six « monts » (c.-à-d. les pierres de grande taille qui se distinguaient des autres pierres)<sup>913</sup>. Cependant, ce n'était pas simplement un jardin de luxe, car il a été vraiment conçu par un lettré, la figure des lettrés de Suzhou, Wen Zhengming – le *Récit* présente :

« Lors de l'établissement de ce jardin [c.-à-d. lorsque ce jardin fut établi par Xu Feng], c'est le Grand Historiographe Wen<sup>914</sup> qui a conçu sa disposition ; c'est Qiu Shifu<sup>915</sup> qui a peint les bâtiments. Tout est exceptionnellement exquis, même un puits,

---

907 Cf. XU Shupi (徐樹丕), *op. cit.*, tome 8, feuilles 19-23.

908 Cf. *ibid.*, feuille 19.

909 Cette date est donnée par le *Récit du Jardin de l'Angélique pourpre* de Wang Zhideng (voir *infra* dans la même page) dont le texte complet fut transcrit dans *Des vétilles* de Xu Shupi. – Cf. *ibid.* feuille 23.

910 Selon des recherches récentes, Xu Feng (徐封) était le frère aîné de Xu Jia (徐佳). – Cf. Annexe II-8 : « Le propriétaire de la deuxième génération du Zhuozhengyuan, Xu Jia », p. 385 ; Annexe II-7 : « À la mémoire du 420<sup>e</sup> anniversaire du Jardin de l'Est (Jardin subsistant). Xu Taishi établit et aménagea le Jardin de l'Est – une des contributions au jardin de Suzhou du clan Xu originaire de Zhitang », p. 383-384. Xu Jia, dit « 徐少泉 Xu Shaoquan » dans *Des vétilles* de Xu Shupi, fut bien l'escroqueur qui a gagné le Zhuozhengyuan par le jeu de hasard de la main du fils de Wang Xianchen. – Cf. *supra* p. 228-229.

911 Cf. XU Shupi (徐樹丕), *op. cit.*, tome 8, feuille 23.

912 Cf. *ibid.*, feuille 19.

913 Cf. *ibid.*, feuilles 20-23.

914 Le « Grand Historiographe Wen » (文太史) désigne Wen Zhengming, qui fut chargé de la fonction de « Fonctionnaire attendant » de l'académie Hanlin (翰林院待詔) à Pékin pendant 1523-1526 (cf. *supra* note 42) ; « 太史 Taishi/Grand Historiographe » est l'appellation respectueuse pour un membre de l'académie Hanlin.

915 Qiu Shifu (仇實父), c.-à-d. Qiu Ying (仇英, naquit entre 1498 et 1509, mourut en 1552), *zi* (second prénom) Shifu (實父)

une pierre ou un chevron. Les murs peints de motifs et les fenêtres avec les treillis, les revêtements du sol en marbre ou en brique gris foncé, les ornements en or ou en jade, tout ceci est extrêmement ingénieux. Il est impossible d'imaginer un jardin qui soit plus magnifique que lui dans le pays du Jiangzuo<sup>916</sup>. »

園初築時，文太史為之布畫，仇實父為之藻績。一泉一石，一榱一題，無不秀絕精麗。雕牆繡戶，文石青鋪，絲金縷翠，窮極工巧。江左名園，未知合置誰左。<sup>917</sup>

Wang Zhideng a nettement indiqué que c'était Wen Zhengming qui avait conçu la disposition du Jardin de l'Angélique pourpre (« 為之布畫 »). Nous ne savons pas dans quelle mesure Wen Zhengming l'a fait. Or, son travail n'aura pas été le même que le travail d'André Le Nôtre, car cette personne concevait les jardins et les parcs à partir de dessins comme ce que faisaient les architectes et a donné pour les jardins de nouvelles idées. Le travail de Wen Zhengming n'aura pas non plus été la même chose que le travail de Ji Cheng, qui était un « maître capable de diriger », un expert-lettré qui concevait les jardins en couvrant tous les niveaux, de la disposition générale aux détails des bâtiments, des techniques de montagne artificielle au style des berges de la pièce d'eau, et voulait imprégner le jardin du goût artistique du lettré conforme à l'idéal taoïste. Ce qu'a fait Wen Zhengming sur le Jardin de l'Angélique pourpre devait être des directives grossières sur place : faire mettre là un kiosque, ici un pont ; proposer les positions de bâtiments, de pierres, de plantes, de pièce d'eau ... – quoique Wen Zhengming fût peintre, il semblait qu'il n'avait aucune intention de faire un dessin préparatoire pour un projet de jardin. Il n'était pas non plus responsable pour les décorations luxueuses des bâtiments, car c'était le propriétaire qui les avait demandées et les avait choisies et c'était Qiu Ying, célèbre peintre professionnel issu de l'atelier artisanal, qui s'est chargé du travail de peintures ornementales, de telle façon que le jardin présentait une apparence extrêmement somptueuse et ingénieuse, laquelle ne coïncidait pas forcément avec le goût artistique du lettré. En jardin, Wen Zhengming n'était pas encore un « maître capable de diriger ».

Mais au moins, il en a « dirigé ». C'était probablement le premier coup d'essai d'un lettré à concevoir un jardin pour une autre personne. Évidemment, le riche Xu Feng voulait recourir au prestige de Wen Zhengming afin de se faire passer pour une personne cultivé. Mais, traditionnellement, pour invoquer le prestige d'un lettré célèbre, un propriétaire de jardin pouvait lui demander d'inscrire et de tracer des noms de bâtiments, d'écrire un récit et des poèmes du jardin et même de faire des peintures – Wang Xianchen l'avait fait pour son

---

et *hao* (auto-appellation) Shizhou (十洲, *Dix îlots*). Il est considéré comme un des quatre grands maîtres en peinture de l'époque Ming (明四家, les trois autres furent Shen Zhou, Tang Yin et Wen Zhengming). Pourtant il était différent des trois autres ainsi que de la majorité des autres peintres célèbres contemporains. D'après un commentaire par Zhang Chao (張潮, 1650-?) sur *La Biographie de Dai Wenjin* (《戴文進傳》) de Mao Xianshu (毛先舒, 1620-1688), Qiu Ying était à l'origine un artisan, peintre décorateur ornemaniste. – Cf. ZHANG Chao (張潮), comp., *Yu Chu xin zhi* (《虞初新志》), *Nouvelle compilation de contes dans le style de Yu Chu*, Beijing (Pékin), Wenxue guji kanxingshe (Éditions des livres anciens en littérature), réimpression de l'édition de Kaiming shudian, 1954, p. 122.

916 Jiangzuo (江左), voulant dire littéralement « à gauche du Yangtsé », c'est-à-dire « à l'est du Yangtsé », c'est le nom ancien du pays du Jiangnan.

917 XU Shupi (徐樹丕), *op. cit.*, tome 8, feuille 22.

Zhuozhengyuan de cette façon. Aussi Xu Feng et Xu Jingwen l'ont-il fait pour leur jardin – d'après le *Récit du Jardin de l'Angélique pourpre*, le nom du bâtiment principal du jardin, le *Yongzhen tang* (永禎堂, *Salle du Bon Augure éternel*) et ceux de plusieurs autres bâtiments, furent tracés par Wen Zhengming (et il y avait d'autres bâtiments dont les noms étaient tracés par d'autres lettrés), et quant au *Récit du Jardin de l'Angélique pourpre* en soi, fait par Wang Zhideng, lettré célèbre du temps, ce fut à la demande de Xu Jingwen, le propriétaire de troisième génération du jardin.<sup>918</sup> Cependant, il semblerait que, seuls, les « arts sous le pinceau » – lettres, calligraphie, peinture du lettré – n'étaient plus suffisants pour le créateur du Jardin de l'Angélique pourpre. D'après le *Récit du Jardin de l'Angélique pourpre*, Xu Feng fut un collectionneur d'œuvres artistiques et d'objets d'art.<sup>919</sup> Le fait qu'il invita Wen Zhengming à concevoir son jardin révèle qu'il semblait avoir envie d'une réelle intervention de lettré dans sa propriété – une intervention non seulement *morale*, mais encore *physique*, et qu'il voulait une *œuvre artistique* sous la direction d'un artiste-lettré au lieu d'un simple *produit* d'artisan.

Un détail montre un subtil distinguo de goût entre le Jardin de l'Angélique pourpre et le Jardin de l'Activité politique d'un Incapable (Zhuozhengyuan) ainsi que d'autres jardins créés par les lettrés : à la différence de Wang Xianchen qui prit « des paroles anciennes pour le nom » de son jardin, d'après le *Récit du Jardin de l'Angélique pourpre*, Xu Feng n'a pas eu l'intention de donner (ou d'inviter quelqu'un à donner) un nom à son jardin, bien qu'il eût invité Wen Zhengming à concevoir son jardin et à tracer les noms de plusieurs bâtiments – le nom « *Zizhiyuan/Jardin de l'Angélique pourpre* » n'a été composé par Wang Zhideng qu'après sa restauration en 1596<sup>920</sup>, cinquante ans après sa création, au moment où le nouveau propriétaire Xu Jingwen était alors fonctionnaire de la Cour des Équipages impériaux (太僕寺 *Taipu si*), membre du groupe des fonctionnaires-lettrés<sup>921</sup>.

Les jeux de nomination des jardins sont toujours évoqués par les chercheurs modernes en jardin de Chine, et sont souvent pris pour « caractéristiques artistiques » de la culture du jardin de Chine. Craig Clunas indique que ce phénomène n'est pas « uniquement chinois » :

« Les inscriptions du jardin (souvent puisées chez des écrivains agronomiques romains comme Columelle ou Varron) étaient une partie importante de la pratique du paysage de la Renaissance italienne, et au XVIII<sup>e</sup> siècle en Angleterre, une propriété comme Les Leasowes, jardin du poète William Shenstone (1714-1763), a eu une structure complexe de trente-cinq citations provenant de la littérature classique, et construites au sein du jardin, afin de créer un « paysage moral ou emblématique ». »

*Garden inscriptions (often drawn from Roman agronomic writers like Columella or Varro) were an important part of Italian Renaissance landscape practice, and in eighteenth-century England a property like The Leasowes, garden of the poet William Shenstone (1714-63), had an elaborate structure of thirty-five quotations from classical literature built into it to create a 'moral or emblematic landscape'.*<sup>922</sup>

---

918 Cf. *ibid.*, feuille 20.

919 Cf. *ibid.*, feuille 22.

920 Cf. *ibid.*, feuille 23.

921 Cf. *ibid.*

922 Clunas, Craig, *op. cit. supra* note 39, p. 144.

De ces présentations citées ci-dessus, nous pouvons déduire que les jeux de nomination des jardins (ainsi que des bâtiments) se rattachent essentiellement au goût de l'*esthétique morale* qui s'associe avec les lettres et, notamment, la poésie, en Chine comme en Italie, en Angleterre et, peut-être, partout ailleurs où ils apparaissent.

D'après Wang Zhideng, plusieurs bâtiments du Jardin de l'Angélique pourpre ont été nommés sous la gestion de Xu Feng, et pourtant, ce propriétaire a négligé le travail le plus important selon la norme des lettrés, la nomination de l'ensemble du jardin. Si son jardin n'avait été qu'un jardin productif, la négligence de cette nomination aurait été toute naturelle ; mais évidemment, Xu Feng l'avait établi en tant qu'objet esthétique, puisqu'il avait invité Wen Zhengming à le concevoir et l'avait fait tellement splendide et somptueux ... Le manque de nomination du jardin révèle un goût esthétique très différent de celui du lettré : l'*esthétique morale*, qui se concrétise souvent en jeux de nominations (jeux de mots, jeux du *wen*), recule à la place secondaire tandis que l'*esthétique physique* se met en relief.

Sans doute qu'un tel goût est un goût ingénu qui se trouve chez tout le monde. Mais comme ce qui est présenté dans cette thèse, il est souvent supplanté par un autre goût, le goût de l'*esthétique morale*, notamment chez les lettrés. En revanche, chez Xu Feng, le marchand riche non lettré, cette « supplantation » n'était pas si importante, et le goût de l'*esthétique physique* restait *ingénument* actif malgré ses communications avec les lettrés ; et la moralisation du jardin, laquelle se concrétisait en nominations largement exécutées à l'égard de l'ensemble du jardin ainsi que de tous les bâtiments, les fabriques, les rocailles, etc., n'a été achevée que sous la gestion de Xu Jingwen, qui était fonctionnaire-lettré. Tout ceci est logiquement compréhensible.

Le phénomène vraiment nouveau était le rapprochement de Wen Zhengming vers une certaine *esthétique physique*, laquelle peut être représentée par le *style académique*<sup>923</sup>. Ce rapprochement peut être montré par sa participation au projet du Jardin de l'Angélique pourpre, mais notamment par son admiration envers Qiu Ying, peintre professionnel de *style académique*, ainsi que par leurs collaborations pendant une trentaine d'années (env. 1517 – env. 1552) – parmi ces nombreuses collaborations, le Jardin de l'Angélique pourpre fut l'un des exemples, qui est rarement évoqué bien que la question de la relation entre Qiu Ying et Wen Zhengming ainsi que d'autres artistes-lettrés soit discutée par les chercheurs modernes<sup>924</sup>. Les communications entre Wen Zhengming et Qiu Ying commencèrent vers 1517, l'année où le nom de Qiu Ying apparut pour la première fois dans les œuvres littéraires de Wen Zhengming<sup>925</sup>. Wen Zhengming vouait souvent son admiration au talent pictural de Qiu Ying<sup>926</sup>, qui, à l'origine, peintre décorateur ornemaniste, n'était pas expert en lettres ou en calligraphie, et souvent Wen Zhengming ajoutait les inscriptions tracées de sa propre main sur les peintures de Qiu Ying si bien que ces œuvres pouvaient devenir « complètes » selon la

---

923 Cf. *supra* note 76.

924 Exemple : Little, Stephen (利特爾), « **Qiu Ying he Wen Zhengming de guanxi** » (〈仇英和文徵明的關係〉), « Relation entre Qiu Ying et Wen Zhengming », *Wu men huapai yanjiu* (《吳門畫派研究》), *Recherches sur l'école de peinture de Wu*, Beijing (Pékin), Zijincheng chubanshe (Éditions de la Cité interdite), 1993, p. 132-139.

925 Cf. WEN Zhengming (文徵明), *op. cit.*, p. 1644.

926 Cf. Little, Stephen (利特爾), *op. cit.*, p. 136-137.

norme du temps<sup>927</sup>.

Peut-être étaient-ce bien ces communications qui ont peu à peu éveillé le goût de Wen Zhengming pour une certaine *esthétique physique* et qui ont éveillé son attention sur les caractéristiques physiques du jardin – pourtant cette éveil sur l'*esthétique physique* ne servait que du point de départ au retour vers l'*esthétique morale*<sup>928</sup> ; et la collaboration avec Qiu Ying dans le projet du Jardin de l'Angélique pourpre semblait le plus grand pas fait dans ce domaine par une telle figure de lettré alors âgé de soixante-seize ans. Malheureusement, Wang Zhideng n'a pas donné plus de détails sur cette histoire, et le Jardin de l'Angélique pourpre a été complètement détruit en 1644. Or, le fait que Wen Zhengming ait participé à la création du jardin d'un riche signifie que la culture de jardin ne se limiterait plus aux « discours du jardin » : le jardin, ou plus précisément, le *métier* de l'aménagement du jardin commençaient à être « capturés » par l'idéal artistique du lettré et à devenir l'*Art du jardin* qui, réalisé chez Ji Cheng, se détachait *conceptuellement* de l'horticulture et du *yingzao* (營造, *aménagement et fabrication*), ce que l'on entend habituellement par « architecture chinoise », même si ni l'horticulture ni le *yingzao* n'était pas dispensable pour aucun jardin réel.

La transformation des « discours du jardin » en « art du jardin » ne s'accompagnait pas de l'éveil des maîtres artisans, mais a résulté de l'expansion de la sphère des intérêts des lettrés, tout comme ce que la graphie d'écriture, la peinture et la musique avaient connu auparavant. Au lendemain, quelques artisans en jardin laisseront leurs noms dans l'histoire – tels que Zhou Bingzhong (周秉忠, dit « 周丹泉 Zhou Danquan » ou « 周時臣 Zhou Shichen »)<sup>929</sup>, Ge Yuliang<sup>930</sup> et surtout, Zhang Lian, qui a même fait entendre ses idées artistiques grâce à sa biographie par Wu Weiye<sup>931</sup>. Cependant, la plupart d'eux restaient silencieux – silencieux ou prestigieux, ce n'était pas décidé par eux ou leurs confrères, ni non plus par leurs exploits dans le marché ou les critères sociaux, mais par les goûts personnels des lettrés. Tout au long de cette transformation, le goût artistique du lettré l'a conceptuellement dominée malgré des faits de goût « vulgaire » vivant toujours dans les jardins réels<sup>932</sup>, et, en un sens, les noms d'artisans qui ont perpétué jusqu'à nos jours ne sont que des résultats occasionnels des sélections par les lettrés.

---

927 Cf. *ibid.*, p. 133.

928 Cf. *supra* p. 282-283.

929 Cf. CHEN Congzhou (陳從周), « Yuan shi oushi » (〈園史偶拾〉), « Recueil des fragments historiques des jardins », *Yuanlin tancong* (《園林談叢》, *Essais sur le jardin*), Shanghai, Shanghai wenhua chubanshe (Éditions de culture de Shanghai), 1980, p. 184-185.

930 Cf. *supra* note 903.

931 Cf. *supra* note 905.

932 Cf. *infra* p. 298-299.



## CONCLUSION

### L'allégorie de l'incapacité :

#### L'entreprise de sage contre celle d'artisan

##### 1. *La complexité dans les pratiques montrée par Qian Yong et la pénurie du dessin dans l'art du jardin*

Si le Jardin de l'Angélique pourpre représente le premier pas de la « capture » du jardin – *jardin de luxe* – par le goût du lettré, le Zhuozhengyuan de Wang Xianchen, un vrai objet esthétique fait « à la diable », un *jardin de l'esthétique paradoxale*, représente une potentialité de cette « capture » ou, à emprunter l'expression taoïste, une *aspiration* à s'approcher de l'œuvre *artistique* ou de la moralisation du jardin.

Comme les lettrés dominent la culture chinoise, une telle potentialité prélude en fait la réussite de cette « capture », dont le symbole est le *Yuanye* de Ji Cheng ... Comme ce n'est pas une volonté mais une *aspiration* et à cause de la complexité technique, d'organisation et de collaboration dans des activités jardinières, cette transformation du jardin ne peut pas être aussi radicale que celle de la graphie ou de la peinture. Par rapport à la calligraphie ou à la peinture du lettré, les travaux d'un jardin ne peuvent pas être exécutés personnellement ; et sans être soutenu par la volonté ferme, le goût artistique du lettré ne peut pas non plus maîtriser l'effet final d'un jardin réalisé : seulement pour répondre à une telle *aspiration*, peu de lettrés ont l'intention d'étudier les connaissances de travaux, peu de lettré imaginent représenter et pré-examiner leur propre conception par des dessins ou des maquettes et peu de lettrés veulent faire les efforts nécessaires pour organiser les artisans afin de réaliser leurs idéaux partout dans le jardin ; ils s'expriment essentiellement dans leurs critiques de jardins réalisés mais rarement avant les travaux du jardin – tous les moyens dont ont besoin l'architecture et l'art du jardin dans notre conception sont des fardeaux ennuyeux pour un lettré qui *aspire* à l'art dans la conception chinoise, consistant finalement au retour vers l'état de *ce qui est tel par soi-même*, à un détachement (temporaire) de l'*humanité*. C'est pourquoi il n'y a pas de pur *jardin du lettré* et presque tous les jardins qualifiés de tels résultent en réalité du mélange imprévu du goût de lettrés et de celui d'artisans ou de gens du peuple. Voilà bien le destin de l'*Art du jardin de Chine*, et l'*esthétique paradoxale* du Zhuozhengyuan de Wang Xianchen le présage.

Cela peut être constaté même chez Qian Yong, qui fut l'un des quelques lettrés qui accordaient de l'attention à la méthode de bâtir – celle-ci étant nécessaire à l'*art du jardin*. Il a présenté ses idées dans son *Spicilege du maître du jardin de Lü* publié en 1838 :

« Avant de bâtir une résidence, tout d'abord, il est nécessaire de vérifier les orientations, avantageuses ou non ; il faut choisir un jour faste et, puis, égaliser le terrain. Après, il faut compter le nombre de maisons, de salles, de passages et de galeries couvertes ; et puis, il faut damer les repères et mesurer le plan horizontal des bases afin de connaître leurs formes. Ayant tout préparé, on doit commencer à dessiner les projets, qui montrent les mesures réelles des bâtiments sur des papiers à la laize d'un ou deux

pieds à l'aide d'étiquettes ; de tels projets s'appellent « commentaires par dessin »<sup>933</sup>. Cependant, un *commentaire par dessin* ne montre qu'un sens d'un bâtiment, et c'est difficile de saisir son apparence globale ; donc il est nécessaire de fabriquer avec des cartons des bâtiments miniatures, montrant la disposition et les formes des maisons, des salles, des passages et des galeries couvertes. Le bâtiment en carton s'appelle « maquette repassée »<sup>934</sup>. Cette technique est généralisée à Suzhou, à Hangzhou et à Yangzhou. Si les maquettes ne sont pas satisfaisantes, on peut modifier les projets. Avec les maquettes, tout est clair et les artisans peuvent facilement faire des tracés sur place. Avec tout cela, on peut donc prévoir le volume de bois et commencer les travaux, de sorte que l'on peut simplifier beaucoup le travail, déployer efficacement sa vigueur et économiser considérablement de l'argent. Et pourtant, je vois souvent des riches de campagne sans idées ni méthodes. Ils ne savent rien sauf choisir un jour pour commencer les travaux et laissent tout faire à des artisans qui travaillent à leur guise ; et quand les bâtiments sont achevés, ils sont donc trop hauts ou trop bas, trop larges ou trop étroits – ils sont démolis et reconstruits à chaque fois que le propriétaire n'en est pas content, ou sont modifiés si les artisans ont de nouvelles idées et que le propriétaire n'a pas d'idée précise. Il y a partout tant de tracasseries que la ressource est souvent épuisée avant que les travaux ne soient achevés, ou qu'il reste encore trop de bois d'œuvre après la construction. Tout ceci, c'est à cause de l'absence du dessin et de la maquette. »

凡造屋必先看方向之利不利，擇吉既定，然後運土平基。基既平，當酌量該造屋幾間，堂幾進，街幾條，廊廡幾處。然後定石腳，以夯石深，石腳平爲主。基址既平，方知丈尺方圓，而始畫屋樣，要使尺幅中繪出闊狹淺深，高低尺寸，貼籤註明，謂之圖說。然圖說者僅居一面，難於領略，而又必以紙骨按畫仿製屋幾間，堂幾進，街幾條，廊廡幾處，謂之燙樣。蘇、杭、揚人皆能爲之。或燙樣不合意，再爲商改，然後令工依樣放線，該用若干丈尺，若干高低，一目了然，始能斷木料，動工作，則省許多經營，許多心力，許多錢財。余每見鄉村富戶，

933 « Commentaire par dessin », cela veut dire dessin commenté ; pourtant, d'après l'expression originale en chinois, « 圖說 *tushuo* », il faut traiter « 說 *shuo* » (*commentaire*) en substantif et « 圖 *tu* » (*dessin*) en qualification. Cette expression implique une logique interne du dessin dans le contexte chinois (cf. *infra* p. 305). Aucun « commentaire par dessin » des projets architecturaux non impériaux dans le pays du Jiangnan ne subsiste aujourd'hui ; toutefois, nous pouvons voir des dessins analogues à des « commentaires par dessin » laissés par Yao Chengzu (姚承祖, 1866-1938), artisan de Suzhou qui fut invité par Liu Dunzhen à enseigner les techniques de la construction traditionnelle de Suzhou, bien que les commentaires soient directement tracés sur le papier au lieu des étiquettes – exemples : les fig. 297 et 299. Lors de la publication de l'ouvrage de Yao Chengzu *Principes du yingzao* en 1956, ses dessins furent « traduits » par Zhang Zhigang (張至剛) en langage de la géométrie descriptive (fig. 298 et 300), et quant aux dessins tracés par Yao Chengzu lui-même, ils n'ont été reproduits qu'en 1979 par le département d'architecture de l'Université Tongji et ont été officiellement publiés en 2004 dans CUI Jinyu (崔晉余), éd., *Suzhou Xiangshan Bang jianzhu* (《蘇州香山幫建築》, *L'art de bâtir de la Guilde des artisans de Xiangshan de Suzhou*), Beijing (Pékin), Zhongguo jianzhu gongye chubanshe (China Architecture and Building Press), 2004, p. 227-274.

934 « Maquette repassée », maquette en carton, qui doit son nom à une des étapes de sa fabrication, le repassage. Aucune « maquette repassée » des projets architecturaux non impériaux dans le pays du Jiangnan ne subsiste aujourd'hui ; nous ne pouvons en connaître qu'à travers les collections sur *Yangshi Lei* (樣式雷, la famille Lei qui fut renommée pour ses dessins et ses maquettes et qui a servi la cour impériale de la dynastie Qing pour de nombreuses constructions). Exemple : la fig. 301.

胸無成竹，不知造屋次序，但擇日起工，一憑工匠隨意建造，非高即低，非闊即狹；或主人之意不適，而又重拆，或工匠之見不定，而又添改，為主人者竟無一定主見。種種周章，比比皆是，至屋未成而囊錢已罄，或屋既造而木料尚多，此皆不畫圖不燙樣之過也。<sup>935</sup>

D'après ce texte, avec le « commentaire par dessin » (圖說) et la « maquette repassée » (燙樣), les Chinois possédaient alors une méthode de bâtir assez proche de l'*architecture* dans la conception moderne, quoique d'après Qian Yong, « les riches des campagnes » ignorassent souvent cette méthode. Et pourtant, les situations réelles des travaux n'étaient pas idéales – Qian Yong a tourné en dérision les faits « vulgaires » dans des jardins résidentiels de son temps :

« Lorsque la structure d'une maison s'est achevée, il est nécessaire de la décorer. Il faut surtout éviter d'appliquer des treillis ou des panneaux ciselés ou sculptés sur des portes et sur des fenêtres. Dans l'antiquité, la fenêtre percée dans le mur s'appelle *you* et celle qui est sur le toit s'appelle *chuang* ; tant le *you* que le *chuang*, ils n'ont que des bords bruts et sobres – ces formes les rendent plus robustes. Regardons les maisons dans des peintures des époques Song et Yuan, nous n'y trouverons sur les fenêtres et les portes point d'image de personnage, de dragon, de phénix, de fleur ou d'oiseau. En outre, ce qui est plus risible, c'est que dans mon pays natal [c.-à-d. à Wuxi], chaque résidence a nécessairement un portail face à la salle principale, sur lequel il y a des sculptures de brique trop ciselées autour de thèmes théâtraux. Tout ceci résulte de propriétaires sans idées, lesquels ne peuvent qu'être la dupe des artisans. »

屋既成矣，必用裝修，而門窗榻扇最忌雕花。古者在牆為牖，在屋為窗，不過渾邊淨素而已。如此做法，最為堅固。試看宋、元人圖畫宮室，並無有人物、龍鳳、花卉、翎毛諸花樣者。又吾鄉造屋，大廳前必有門樓，磚上雕刻人馬戲文，靈瓏剔透，尤為可笑，此皆主人無成見，聽憑工匠所為，而受其愚耳。<sup>936</sup>

Si nous nous rappelons l'*esthétique paradoxale* de Wang Xianchen, nous pouvons comprendre qu'ici, Qian Yong exprime fortement le goût artistique du lettré : les décorations ciselées sont risibles, car, avec le goût particulier pour la beauté artificielle ou, plutôt, pour le luxe, ces décorations endommagent *ce qui est tel par soi-même* ; et en plus, ce ne sont pas conformes à l'*ancien*, qui symbolise l'état initial qui est plus proche de *ce qui est tel par soi-même*. Il évoque le rapport entre la forme et la caractéristique physique (« ces formes les rendent plus robustes »), malgré sa connaissance incomplète sur la question – il semble avoir négligé que la robustesse d'une fenêtre ou d'une porte ne dépend pas forcément de la forme brute. Or, en fait, dans son discours, ce point est surtout une raison secondaire qui témoigne de la supériorité de l'*ancien*. Il évoque les peintures des époques Song et Yuan afin de démontrer, selon sa logique implicite, que l'*ancien* est supérieur car il est proche de *ce qui est tel par soi-même* qui représente le parfait sous tous les aspects, y compris la robustesse. Et quant aux sculptures autour de thèmes théâtraux, ce sont bien sûr des éléments provenant de la culture vulgaire.

Mais comme ce que Qian Yong indique, en réalité, les maisons étaient juste bâties de façon « risible » – le goût du lettré ne pouvait pas radicalement dominer les constructions. Cela

---

935 QIAN Yong (錢泳), *op. cit.*, p. 326. Ce texte est reponctué par l'auteur de la thèse.

936 *Ibid.*

peut être facilement constaté dans des jardins « classiques » à Suzhou, tels que le Zhuozhengyuan traditionnel, le Buyuan, le Liuyuan, etc., et, voire même, le Wangshiyuan (*Jardin du Maître du Filet*) créé en 1795. Ce dernier, qui est souvent pris par des chercheurs récents comme exemple typique du « jardin du lettré »<sup>937</sup>, possède bien des éléments « risibles » d'après Qian Yong : les fenêtres avec des motifs ciselés (fig. 302 et 303), le relief représentant un thème romanesque sur le panneau décoratif du *Pavillon sur la pièce d'eau à Laver les Cordons de mon chapeau* (濯纓水閣)<sup>938</sup> (fig. 303 et 304) et le portail intitulé *Zao yao gao xiang* (藻耀高翔, *Le Style Fleuri et la Noblesse de l'âme*)<sup>939</sup>, mais avec deux reliefs sur brique de thèmes théâtraux (fig. 305-307). Ces décorations sculpturales doivent avoir été ajoutées par des artisans sans commande du propriétaire, car leurs thèmes, tels que *Réunion dans la ville ancienne* (古城會, pièce du roman *Histoire des Trois Royaumes*), *Le Roi Zhou Wen Wang rendit visite à Lü Wang* (文王訪賢, pièce de la légende *Fengshen bang* ou *Liste des divins*) et *Les tablettes étalées dans le lit* (滿牀笏, légende de 郭子儀 Guo Ziyi, général célèbre de l'époque Tang), ne concernent pas du tout le sujet du jardin représenté par les noms du pavillon ou du portail et ils portent vraiment le goût des gens du peuple.

Si le propriétaire n'a pas d'idée, c'est tout naturel qu'il accepte de tels éléments « risibles » et devienne donc « la dupe des artisans » ; cependant, s'il a ses propres idées et qu'il n'est pas vraiment d'accord avec les idées des artisans, comment peut-il accepter tout cela ? Qian Yong présente une scène intéressante :

---

937 Par exemple, dans le catalogue d'exposition *Le jardin du lettré : synthèse des arts en Chine* (2004), l'article de Cao Xun (曹汛), « Le jardin du Maître du Filet : une histoire au fil de l'eau », qui expose particulièrement l'histoire du Wangshiyuan, est parmi les douze articles autour du sujet « jardin du lettré » le seul qui expose un seul jardin en particulier. – Cao, Xun, « Le jardin du Maître du Filet : une histoire au fil de l'eau », traduit du chinois en français par Françoise Lemoine-Minaudier avec la collaboration de Yen-Ying Tu, *Le jardin du lettré : synthèse des arts en Chine*, cat. expo., (Boulogne-Billancourt, Musée Albert-Kahn, 2004), Hauts-de-Seine, Besançon, Les Éditions de l'imprimeur, 2004, p. 151-167. Cela montre bien la position spéciale du Wangshiyuan au sein des recherches sur le « jardin du lettré ». Dans une certaine mesure, le Wangshiyuan est déjà traité en modèle du « jardin du lettré » depuis au moins les années 1980.

938 L'expression « 濯纓 *zhuoying* » (*laver les cordons de mon chapeau*), provient du poème *Pêcheur* (《漁父》) des *Élégies du pays de Chu*, attribué à Qu Yuan (cf. *supra* note 774 et p. 267) : « En souriant et en ramant, le pêcheur part et chante : « Je lave les cordons de mon chapeau avec de l'eau limpides, je me lave les pieds avec de l'eau trouble. » » (《漁父莞爾而笑，鼓枻而去，歌曰：“滄浪之水清兮，可以濯吾纓；滄浪之水濁兮，可以濯吾足。”》) – HONG Xingzu (洪興祖), annotateur, *op. cit.*, p. 180-181. À travers cette chanson allusive qui implique le détachement des principes moraux, le pêcheur, l'un des deux personnages du poème, veut persuader Qu Yuan, homme politique intègre et l'autre personnage du poème, d'abandonner ses efforts pour rectifier la politique et de s'adapter aux circonstances. Or, dans le Jardin du Maître du Filet, l'expression « laver les cordons de mon chapeau », qui provient du poème *Pêcheur* et qui répond donc au nom du jardin « maître du filet » (c.-à-d. pêcheur), implique ici la limpidité de l'eau de l'étang laquelle représente la pureté du cœur du propriétaire du jardin.

939 « 藻耀高翔 *Zao yao gao xiang* » (*le style fleuri et la noblesse de l'âme*), expression provient du *Fenggu* (《風骨》), *Caractères émouvants et nobles* de *Wen xin diaolong* (《文心雕龍》), *Le Cœur de la littérature et la sculpture des dragons* de Liu Xie (劉勰, env. 465-520) : « Avec le style fleuri et la noblesse de l'âme, les compositions littéraires ressemblent au chant merveilleux du phénix. » (« 唯藻耀而高翔，固文筆之鳴鳳也。»), ce qui veut dire l'élégance du style littéraire. – Cf. LIU Xie (劉勰), auteur, FAN Wenlan (范文瀾), annotateur, *Wen xin diaolong zhu* (《文心雕龍註》), « *Le Cœur de la littérature et la sculpture des dragons* » annoté, Beijing (Pékin), Renmin wenzue chubanshe (Éditions littéraires populaires), 1978, p. 514.

« En bref, les salles doivent avoir l'air de palais réguliers tandis que les bureaux et les chambres discrètes doivent être irrégulièrement disposés comme les jardins. Un artisan habile doit donner son attention à ces deux aspects. Cependant, les artisans médiocres de Suzhou et de Hangzhou d'aujourd'hui ne le savent point. Leur travail n'est que d'ériger des boîtes monotones avec des briques, des tuiles et du bois, sans projet établi d'après le genre de bâtiment ni réflexion sur la disposition ; la peinture ou la ciselure, c'est ça leur carrière et leur compétence. Même avec les directives du propriétaire qui crie sur place au jour le jour, les artisans sont toujours dominés par leurs propres vieilles formules ; enfin, les idées issues du cœur du propriétaire ne peuvent toujours pas être réalisées par la main [des artisans]. »

蓋廳堂要整齊如臺閣氣象，書房密室要參錯如園亭布置，兼而有之，方稱妙手。今蘇、杭庸工皆不知此義，惟將磚瓦木料搭成空架子，千篇一律，既不明相題立局，亦不知隨方逐圓，但以塗汰作生涯，雕花為能事。雖經主人指示，日日呼叫，而工匠自有一種老筆，主意總不能得心應手者也。<sup>940</sup>

– le propriétaire criant sur place ses directives à des artisans qui sont dominés par leurs propres « vieilles formules » (老筆), cette scène montre bien la cause de l'inadéquation entre les idées esthétiques du lettré et les jardins résidentiels réels. Les artisans avaient alors des méthodes para-architecturales, tels que le « commentaire par dessin » et la « maquette repassée » ; néanmoins, ils n'avaient pas leurs propres idées mais seulement des vieilles formules, et leurs méthodes n'étaient employées que pour l'interprétation des formules. D'autre part, un propriétaire qui avait ses propres idées n'avait souvent pas les méthodes nécessaires pour les représenter et les réaliser. En conséquence, tout au long du processus, du projet aux travaux, il n'y avait personne qui puisse jouer le rôle d'*architecte* (ce terme portant le sens de « commander »), et les œuvres réalisées ne résultaient ni des idées du propriétaire ni de celles des artisans, mais d'un mélange immaîtrisable et imprévisible des deux.

Qian Yong fut un dilettante s'intéressant à de nombreux domaines, et la construction et le jardin n'en étaient qu'une partie. En dépit du fait qu'il eût tant d'opinions contre l'ignorance de méthodes dans les constructions d'alors, ses opinions n'avaient guère d'influence sur les pratiques de son temps. Or, même le « maître capable de diriger » (能主之人), dont la qualité professionnelle a été mise en relief dans le *Yuanye* par Ji Cheng, ne pouvait pas non plus jouer le rôle d'architecte ou de paysagiste. La notion de « maître capable de diriger », que Ji Cheng a proposée en tant que remplacement de « maître de céans » (propriétaire) pour réexpliquer le terme « *zhuren* » (主人, maître), fait allusion en fait à Ji Cheng lui-même dans son discours ; elle pourrait potentiellement devenir un métier, mais d'après les sources historiques accessibles, réellement, seul Ji Cheng a joué ce rôle.

Zheng Yuanxun (鄭元勳, 1598-1644) a décrit dans sa *Présentation* (《題詞》) du *Yuanye* les relations entre le « maître de céans » et les « ouvriers » ainsi que le talent de Ji Cheng :

« Ainsi les sites diffèrent-ils en fonction de conditions qui doivent être soigneusement évaluées. Ce n'est que lorsque le maître de céans possède montagnes et torrents<sup>941</sup> que le jardin peut devenir complexe et ornementé, ou bien sobre et simple.

940 *Ibid.*, p. 326-327. Ce texte est reponctué par l'auteur de la thèse.

941 Note mise par Che Bing Chiu : « L'expression « posséder montagnes et torrents » vient du *Shishuo xinyu* [...], rédigé par

Sinon, à trop vouloir composer, à se fier complètement aux charpentiers et aux couvreurs<sup>942</sup>, l'eau n'acquerra pas la qualité d'un parcours sinueux et la montagne ne pourra relier et faire écho<sup>943</sup>, pas plus que les plantes et les arbres ne pourront se dissimuler ou se dégager les uns des autres ; comment alors capter l'intérêt du jardin que l'on parcourt chaque jour<sup>944</sup> ? On doit regretter que, lorsque le maître de céans possède montagnes et torrents, il ne parvienne pas à faire comprendre ses idées aux ouvriers ; ceux-ci savent se tenir aux pratiques mais ils ne peuvent innover, se limitant à la manipulation du cordeau et de la boîte à encre. Ils contraignent le propriétaire à s'incliner qui, dès lors, ne peut que réduire montagnes et torrents pour se conformer à leurs limites. N'est-ce pas grande pitié !

« Les transformations de Ji Wupi<sup>945</sup> obéissent au cœur<sup>946</sup> et non aux règles établies, elles ne sauraient être égalées ; il sait diriger ceux qui manient la hache, de sorte que la pierre d'« aspect obstiné<sup>947</sup> » devient ingénieuse et que se libère le parcours obstrué de l'eau, ce qui est particulièrement satisfaisant.

« Mes relations avec Ji Wupi sont des plus anciennes. Je considère souvent que quelques traces d'eau et des pans imparfaits de montagne ne permettent pas de mesurer le talent qu'il recèle. Je voudrais formuler le vain espoir de rassembler les Dix Pics<sup>948</sup>

Liu Yiqing (403-444). Elle signifie maîtriser l'espace dans lequel va s'inscrire une œuvre paysagère (peinture, jardin). Cao Xueqin l'utilise dans son célèbre *Rêve dans le pavillon rouge* (Paris, Gallimard, 1981, vol. I, p. 361) à propos du créateur du Parc aux Sites Grandioses, qui doit « receler en son sein des conceptions à la fois altières et profondes ». – Ji, Cheng, *op. cit.*, p. 77, note 33.

942 Note mise par Che Bing Chiu : « La construction traditionnelle chinoise fait appel au bois, ainsi qu'à la terre et à ses dérivés (tuiles, briques, etc.). » – *Ibid.*, note 34.

943 Note mise par Che Bing Chiu : « La montagne artificielle doit posséder les qualités esthétiques de « liaison » et de « renvoi », à l'image du mouvement exprimé par les pics et les ravins, les escarpements et les à-pics que l'on trouve dans les peintures *shanshui*, ou dans les renvois entre parallélismes, rythmes et prosodie dans les poèmes. » – *Ibid.*, note 35.

944 Note mise par Che Bing Chiu : « Allusion à un distique de Tao Qian dans le « Retournons-nous-en vivement » [...] : *Je vais dans le jardin, chaque jour, réjoui / Quoiqu'il ait une porte, elle est constamment close.* » – *Ibid.*, note 36.

945 Wupi, romanisé en « Wufou » dans la traduction française par Che Bing Chiu, c'est le *zǐ* (deuxième prénom) de Ji Cheng. Ce prénom est composé de deux caractères chinois, « 無 » (*wu*, sans, ne pas avoir) et « 否 », celui-ci a deux prononciations : *fou* employé en tant qu'adverbe négatif, équivalent à « non », et *pi*, le 12<sup>e</sup> des 64 hexagrammes du *Yi-king* (*Livre des Mutations*), voulant dire *stagnation* ou *malheur, infortune*. Comme son *ming* (premier prénom) est « 成 » (*Cheng*), qui veut dire *parfait/perfection, achevé/achèvement, accompli/accomplissement*, et considérant que d'habitude, le *zǐ* porte une synonymie ou un sens analogue (parfois antonyme) du *ming* d'une même personne, « 無否 » doit être romanisé en « Wupi », qui veut dire « sans stagnation » ou « sans malheur », portant le sens analogue de son *ming*, « 成 » (*Cheng*) (*perfection, achèvement, accomplissement*) ; et si nous l'appelons « Wufou », cela veut dire « sans non », portant un sens incompréhensible dans le contexte chinois. Les « Wufou » sont donc remplacés par les « Wupi » quand les textes de la version française du *Yuanyue* cités dans cette thèse les comprennent.

946 Note mise par Che Bing Chiu : « Le cœur, dans la pensée traditionnelle chinoise, est considéré comme la demeure de l'esprit et le siège de la pensée. » – *Ibid.*, note 37.

947 Note mise par Che Bing Chiu : « Ji Cheng, en artiste, insuffle à une pierre qu'il ressent « obstinée » un esprit qui transcende forme et matière. » – *Ibid.*, p. 78, note 38.

948 Note mise par Che Bing Chiu : « Les Cinq Pics (Wuyue), dans la tradition, sont le Pic de l'Est (Taishan), le Pic de l'Ouest

dans un même district, de dépêcher les Cinq Hommes Forts<sup>949</sup> pour l'accomplissement des tâches, et de lui procurer toutes les essences rares et précieuses de fleurs et de plantes, les arbres anciens et les animaux merveilleux afin que toute la terre en soit transformée et resplendisse. Voilà qui serait fort satisfaisant.

« On ne peut que déplorer l'absence d'un maître de cette envergure. Mais Wupi ne serait-il donc capable que de réalisations à grande échelle, ne sachant concevoir des aménagements de moindre importance ? Il serait faux de penser ainsi. C'est ce que veut dire « des sites et des hommes qui diffèrent selon les conditions ». Dans l'excellence à adapter, nul ne peut égaler Wupi.

« Quand j'ai fait procéder au rite divinatoire<sup>950</sup> pour la construction d'une demeure au midi de la cité, au milieu des bancs de roseaux et des rives plantées de saules, sur un site de dix tablettes<sup>951</sup> de large seulement, Wupi a dessiné quelques tracés. Une merveilleuse élégance s'en dégagea alors. Moi qui me considérais comme détenant quelques connaissances sur la structure<sup>952</sup>, après m'être enquis auprès de Wupi, j'ai honte de me voir en tourterelle incapable de construire son nid. Dans ce monde, il est peu de célébrités ou d'hommes de lettres qui ne souhaitent une petite bâtisse où ils pourraient voyager couchés<sup>953</sup>. Comment alors ne pas demander la voie à Wupi ? »

此又地有異窟，所當審者。是惟主人胸有丘壑，則工麗可，簡率亦可。否則強為造作，僅一委之工師、陶氏，水不得滌帶之情，山不領迴接之勢，草與木不適掩映之容，安能日涉成趣哉？所苦者，主人有丘壑矣，而意不能喻之工，工人能守，不能創，拘牽繩墨，以屈主人，不得不盡貶其丘壑以徇，豈不大可惜乎？此計無否之變化，從心不從法，為不可及，而能指揮運斤，使頑者巧、滯者通，尤足快也。予與無否交最久，常以剩水殘山，不足窮其底蘊，妄欲羅十岳為一區，

---

(Huashan), le Pic du Sud (Hengshan, dans la province de Hunan), le Pic du Nord (Hengshan, province de Shanxi), le Pic du Centre (Songshan). Il existe également Cinq Montagnes Stabilisatrices (Wuzhen), la Montagne de l'Est (Yishan), de l'Ouest (Wushan), du Sud (Huijishan), du Nord (Lüshan), du Centre (Huoshan). Ces montagnes, parmi les plus célèbres de Chine, permettent à l'auteur de créer une symétrie avec les Cinq Hommes Forts dans la suite de la phrase. » – *Ibid.*, note 39.

949 Note mise par Che Bing Chiu : « Homme mythiques doués d'une force extraordinaire, qui accomplirent des œuvres spectaculaires. » – *Ibid.*, note 40.

950 Note mise par Che Bing Chiu : « Le choix du site d'une construction est déterminé par la divination. La géomancie (*fengshui*, littéralement « montagne et eau » [ce doit être « vent et eau »]), permet de déterminer les vertus fastes ou néfastes du site, qu'il soit destiné à recevoir une demeure des vivants ou les tombes des morts. Interviennent dans cette détermination l'orientation par rapport aux points cardinaux, les éléments naturels et le relief environnant. » – *Ibid.*, note 41.

951 Note mise par Che Bing Chiu : « Le terme *hu* désigne des tablettes d'une trentaine de centimètres de long, en jade, ivoire, bois, bambou, portées à la ceinture par les fonctionnaires impériaux, sur lesquelles on prenait des notes pendant les audiences à la cour. Un jardin situé à Weifeng [« Weifeng » doit être « Weifang », c.-à-d. 濰坊] (province de Shandong) porte le nom de Jardin de Dix Tablettes de Mesure (Shihuyuan). » – *Ibid.*, p. 79, note 42.

952 Note mise par Che Bing Chiu : « Par structure, Zheng Yuanxun entendait l'organisation de l'espace et l'agencement de la charpente dans le domaine de l'architecture et du jardin. » – *Ibid.*, note 43.

953 Note mise par Che Bing Chiu : « Le terme *woyou*, littéralement « voyager en restant sur sa couche », signifie voyager en contemplant des paysages peints. L'auteur part des deux dimensions d'une peinture *shanshui* pour y ajouter une troisième, celle du jardin. » – *Ibid.*, note 44.

驅五丁爲衆役，悉致琪華、瑤草、古木、仙禽，供其點綴，使大地煥然改觀，是亦快事，恨無此大主人耳！然則無否能大而不能小乎？是又不然。所謂地與人俱有異宜，善于用因，莫無否若也。卽予卜築城南，蘆汀柳岸之間，僅廣十笏，經無否略爲區畫，別現靈幽。予自負少解結構，質之無否，愧如拙鳩。宇內不少名流韻士，小築臥遊，何可不問途無否？<sup>954</sup>

– Il respectait son « cœur » mais non pas des « règles établies » – cela était sa supériorité par rapport à des artisans. Il dirigeait « ceux qui maniaient la hache » – cela montre qu’il connaissait le lexique des artisans, de sorte qu’il était capable d’échanger des idées avec eux et que le propriétaire pouvait ne pas s’en accommoder. Peut-être connaissait-il encore les dessins d’artisans (« commentaires par dessin ») et, voire même, savait-il dessiner les projets à la façon des artisans ; et pourtant, il semble que sa méthode principale pour construire un jardin était de diriger sur place. Il a prétendu dans sa *Préface* du *Yuanye* avoir été renommé pour son talent de peinture dès son plus jeune âge.<sup>955</sup> Cependant, sauf des dessins très schématiques de plans et de coupes de maison ainsi que des motifs de fenêtre, de porte et de pavement, dits les *shi* (式, *exemples/formules*), qui ont été publiés dans le *Yuanye*, aucun projet dessiné de réelles constructions (de maison ou de jardin) n’a été ni évoqué ni trouvé<sup>956</sup> – si l’absence de projets dessinés dans le *Yuanye* peut être attribuée à des difficultés de gravure et d’impression, ceci ne peut pas expliquer le phénomène que ni Ji Cheng ni ses clients (« amis ») qui ont préfacé son *Yuanye*, tels que Zheng Yuanxun et Ruan Dacheng (阮大鍼, 1587-1646), n’ont mis en relief la méthode consistant au dessin<sup>957</sup>. Et voire même, Ji Cheng n’a jamais représenté ses propres œuvres de jardin réalisées par ses talents de peinture comme ce que Wen Zhengming a fait pour le *Zhuozhengyuan* de Wang Xianchen. En bref, le dessin était effectivement dispensable dans *l’art du jardin* de Ji Cheng et la théorie de cet *art*.

Au contraire, en Europe à la même époque, le dessin joue un rôle crucial pour les arts ainsi que pour toute la civilisation. Giorgio Vasari l’a qualifié dans son célèbre *Le Vite* de « père de nos trois arts – architecture, sculpture et peinture »<sup>958</sup>. Françoise Fischer indique dans l’introduction de l’essai d’anthologie critique *La théorie architecturale à l’âge classique* :

« La formation de la perspective savante avec Alberti et Brunelleschi précise la séparation entre la construction, qui est du domaine sensible, et l’architecture, qui est du domaine de l’intelligible, fondée sur les mathématiques et la géométrie. L’art de

954 Ji Cheng (計成), *op. cit.*, p. 37-38 ; texte français : Ji, Cheng, *op. cit.*, p. 77-79.

955 Cf. Ji Cheng (計成), *op. cit.*, p. 42 ; texte français : Ji, Cheng, *op. cit.*, p. 81.

956 La traduction des mots de Zheng Yuanxun « Wupi a dessiné quelques tracés » peut donner l’impression que Ji Cheng ait eu recours au dessin ; et pourtant, d’après le texte original, « 經無否略爲區畫 », le mot « 區畫 », littéralement « diviser et tracer », c.-à-d. « agencer », « aménager », porte le sens ambigu qui veut dire plutôt l’agencement et le tracé sur place que sur le papier, c’est-à-dire, qu’il aurait eu à agencer le jardin principalement en dirigeant les ouvriers sur place bien que la possibilité de l’emploi de « tracés » sur le papier ne puisse pas être exclue d’après cette expression trop vague. En bref, même si Ji Cheng a eu recours au dessin (ce qui était très probable), nous pouvons constater que le dessin a eu peu d’importance dans ses activités, d’après la *Présentation* de Zheng Yuanxun.

957 Cf. Ji Cheng (計成), *op. cit.*, p. 32, 37-38 ; Ji, Cheng, *op. cit.*, p. 67-70, 73-79.

958 Vasari, Giorgio, *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, traduction et édition commentée sous la direction d’André Chastel, Paris, Actes Sud, coll. « Thesaurus », deux volumes, 2005 (réed.), vol. I, livre I, p. 150.



l'architecte devient un des arts du dessin, forme séparée de la matière, et produit de l'aptitude de la connaissance à atteindre un universel abstrait. »<sup>959</sup>

Le dessin fondé sur les mathématiques et la géométrie ne se limite pas à une stratégie des *artisans/artistes* lesquels avaient besoin de témoigner de leur position dans le domaine de l'intelligible ; effectivement, il change le domaine de l'intelligible et voire toute la civilisation. Daniel Rabreau qualifie le dessin d'« instrument obligé des sciences et des arts », de « moyen d'expression de la pensée », d'« indispensable au savant comme à l'ouvrier », d'« informateur par essence », d'« un des agents privilégiés de la connaissance » et du « premier élément de l'architecture ».<sup>960</sup> Le dessin associe la sensibilité à la raison ; il étend la sphère de l'imagination et, sans cela, ce que l'on entend par « imagination » sera peu différente de ce que l'on entend par « illusion ». À l'aide du dessin, les caractéristiques physiques se dégagent des *matières* – les *matières* sont plutôt objets traités par le corps humain tandis que les caractéristiques physiques par l'intelligence humaine. Avec le dessin, l'homme représente ce qu'il perçoit de la nature et, d'autre part, concrétise et perfectionne ce qu'il conçoit par son esprit ; grâce au dessin, non seulement l'homme *éprouve* le monde ou *se sent* dans le monde, mais encore il *voit* le monde et lui-même ; l'homme réussit donc à gagner entre le sujet et l'objet une rupture nette et une efficacité d'échange d'informations ; l'homme peut donc résoudre des problèmes auparavant extrêmement difficiles à saisir et créer une grande richesse inventive dans tous les domaines lesquels s'associent avec le *monde physique* : de l'élaboration de modèles cosmologiques à l'exploration géographique, de l'anatomie humaine à la description biologique, de la partition musicale à la musique mécanique et à la reproduction du son, de la démonstration géométrique à la résolution d'équations algébriques, ... et, bien entendu, les arts plastiques et les fabrications industrielles, lesquels s'associent le plus étroitement avec le dessin proprement dit, y compris l'architecture et l'ingénierie de construction.

En Chine, ce ne fut qu'autour des années 1900 que de très rares intellectuels ont touché l'essence du problème du dessin : Kang Youwei a indiqué que le *hua* (畫, art graphique ou pictural)<sup>961</sup> « est relié non seulement au *wenming* [文明, équivalent à *civilisation* ; ici, cela veut dire *culture, éducation*] mais aussi très étroitement à l'industrie et au commerce »<sup>962</sup> ; Liang Qichao a trouvé le point crucial partagé par l'art et la science, c'est-à-dire « observer la nature »<sup>963</sup>. Traditionnellement, le dessin, ou les arts graphiques et picturaux, jouent le rôle de l'un des instruments envers le *monde moral* (expression du sentiment, internalisation de *ce qui est tel par soi-même*) ou le *monde des matières* (enregistrement ou « récupération » des *matières*) plutôt que d'un moyen effectif envers le *monde physique*. Le « commentaire par dessin » ainsi que la maquette en carton évoqués par Qian Yong, en tant que moyens de préparer le budget et d'examiner d'avance l'effet du projet, n'ont pas su prendre de l'importance dans des

---

959 Fischer, Françoise, *La théorie architecturale à l'âge classique, Essai d'anthologie critique*, Bruxelles, Liège, Pierre Mardaga éditeur, 1979, p. 13.

960 Rabreau, Daniel, *Les dessins d'architecture au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Bibliothèque de l'Image, 2001, p. 7-8.

961 Le mot *hua* (limites des champs, *dessin, dessiner* – cf. *infra* p. 306-307) sert en chinois de nom commun désignant tous les arts graphiques ou picturaux sauf la calligraphie.

962 Cf. *supra* p. 51.

963 Cf. *supra* p. 55-56.

constructions à la chinoise. Pratiquement, le dessin ou la maquette ne servait que d'outil secondaire qui assistait les formules d'expressions orales dans les très rares cas où les expressions orales ne pouvaient pas s'appliquer seules pour résoudre des problèmes actuels. Se diffusant secrètement dans un cercle d'artisans très restreint et ayant une grande diversité selon les lieux, les formules d'expressions orales, avec des termes drôles, compliqués et souvent littéralement inexplicables, étaient l'instrument le plus important de l'ingénierie de construction à la chinoise. En revanche, le dessin et la maquette, qui mettent le projet au clair et le concrétisent à l'avance, n'étaient pas vraiment bienvenus chez les artisans, qui, comme d'habitude, évitaient le plus possible de tracer des dessins ou de faire des maquettes. Ce peut être partiellement attribué à la tactique d'autoprotection des sociétés d'artisans, lesquelles étaient souvent héréditaires et très fermées. Mais aussi faut-il l'attribuer à l'incrédibilité du dessin sans soutiens mathématiques et géométriques – jusqu'à aujourd'hui, il y a des ouvriers chinois qui travaillent peu ou prou à la traditionnelle et qui préfèrent souvent des réalisations d'après le « cœur » plutôt qu'en respectant des dessins, car dans leur concept stéréotypé, seul ce qui est matériellement tangible est crédible alors que ce qui est tracé sur le papier n'est qu'une jolie image ou, voire même, une illusion, même s'ils sont face à des projets scientifiquement dessinés. Ce concept sur le dessin de ces ouvriers modernes chinois représente bien celui des artisans dans la Chine ancienne, lesquels n'avaient guère de confiance dans la fidélité et l'efficacité de leurs propres dessins. En fait, le nom « commentaire par dessin » (圖說) montre bien une infériorité du dessin par rapport à la supériorité du texte dans la tradition de la construction chinoise : c'est une œuvre plutôt textuelle que dessinée ; ce qui définit les caractéristiques physiques dans un *commentaire par dessin*, ce sont tout d'abord les *étiquettes* où sont écrits des mesures réelles et des termes drôles (ceux-ci portent des informations sur la structure).

Et quant à Ji Cheng, lettré inférieur qui a mené une vie vagabonde en servant les dignitaires et les riches, peut-être a-t-il eu plus d'occasions de connaître le langage des artisans. Peuvent en témoigner les nombreux termes d'artisans employés par lui dans son *Yuanye* bien qu'il y ait, d'après Cao Xun (曹汛), quelques emplois probablement impropres<sup>964</sup>. Et quant au dessin, il a vraiment bénéficié de quelques mots dans le chapitre *Les bâtiments* (《屋宇》) :

« Lorsqu'ils bâtissent, les ouvriers ne savent exécuter que les plans d'élévation<sup>965</sup> des édifices. Rares sont ceux qui savent exécuter des plans au sol<sup>966</sup>. Car le plan au sol, c'est la

---

964 CAO Xun (曹汛), « 'Yuanye zhushi' yiyi juxi » (〈《園冶注釋》疑義舉析〉), « Analyses des points douteux du *Yuanye* annoté », *Jianzhu lishi yu lilun* (《建築歷史與理論》, *Corps de l'histoire et de la théorie architecturales*), Nanjing (Nankin), Jiangsu renmin chubanshe (Éditions populaires du Jiangsu), séries 3-4, année 1982-1983, p. 90.

965 Note mise par Che Bing Chiu : « Le terme *wulietu* concerne les plans et dessins soumis par Ji Cheng, qui se rapprochent d'un schéma de principe des éléments porteurs (colonnes et charpentes). Le modèle de la structure à cinq pannes traversantes, lui, s'apparente à une coupe-élévation dans le sens transversal, dans lequel les pannes du plan de section ont été supprimées. » – Ji, Cheng, *op. cit.*, p. 164, 166, note 276.

966 Note mise par Che Bing Chiu : « Dans un métier dans lequel l'apprentissage s'effectue par la transmission orale d'une tradition, du maître au disciple, la notion de plan au sol, plus abstraite que celle de coupe-élévation, est plus difficile à visualiser et à inculquer. Les plans au sol de Ji Cheng sont davantage des schémas sur lesquels sont mentionnés les emplacements des points porteurs. De plus, la suite du texte laisse comprendre que Ji Cheng parle aussi bien de plan masse

concordance entre le concept du maître et la compréhension de l'ouvrier. Si l'on imagine un terrain pour dire combien de cours il y faudrait construire, il faut d'abord exécuter un plan au sol. Combien de travées de bâtiment dans chaque cour ? Combien de colonnes au sol ? Il faut se reporter au plan, avec une élévation identique à l'édifice. Si l'on veut une construction d'une ingéniosité merveilleuse, il faut d'abord employer cette méthode, ce qui facilitera la mise en œuvre. »

凡匠作，止能式屋列圖，式地圖者鮮矣。夫地圖者，主匠之合見也。假如一宅基，欲造幾進，先以地圖式之。其進幾間，用幾柱著地，然後式之，列圖如屋。欲造巧妙，先以斯法，以便爲也。<sup>967</sup>

– « le plan au sol, c'est la concordance entre le concept du maître et la compréhension de l'ouvrier », littéralement d'après le texte original « 地圖者，主匠之合見也 », cette traduction semble un peu trop développée, car le texte original n'a que le mot « 見 *jian* » (*vue, opinion*) servant de prédicat qui est qualifié de « 主匠之合 » (*concordant entre le maître et les ouvriers*) et il n'y a pas d'expression telle que « le concept du maître et la compréhension de l'ouvrier » ; ainsi vaudrait-il mieux traduire cette phrase en français : « le plan au sol, c'est la concordance entre l'opinion du maître et celle[s] des ouvriers. » Donc, d'après cette phrase, tant le maître que les ouvriers sont des donneurs d'opinions, et le « maître capable de diriger » semble plutôt négociateur que commandeur tandis que le « plan au sol » semble concordat.

Évidemment, comme Qian Yong, Ji Cheng considérait le dessin comme une méthode qui faciliterait le compte des nombres de *matières* (« combien de cours », « combien de travées de bâtiment dans chaque cour », « combien de colonnes au sol »), c'est-à-dire, il n'exploitait les valeurs du dessin que dans une vision « matérialiste », négligeant pratiquement les problèmes physiques en l'utilisant.

## 2. L'entreprise de sage : le rôle du « tu »

C'est d'autant plus intéressant qu'effectivement, le mot que Ji Cheng employait pour désigner le « plan d'élévation » et le « plan au sol » et que Qian Yong employait pour désigner « 圖說 *commentaire par dessin* » est le mot « 圖 *tu* ».

Ce mot porte en chinois (classique comme moderne) les mêmes sens que *dessin/dessein* (jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle, ces deux mots français ne se différenciaient pas) qui veut dire le projet tracé sur le papier comme celui conçu dans la pensée ; il est employé pour désigner toutes les sortes d'œuvres graphiques ou picturales (peinture, image, figure, carte géographique ou astronomique, plan, esquisse, schéma, etc., à l'unique exception de la calligraphie) ; d'autre part, il est également employé envers les mentalités, voulant dire *dessein* ou *intention*, ou employé comme verbe, *méditer (un projet), intriguer, convoiter, prévoir*.

Cependant, il y a une différence délicate et cruciale entre *dessin/dessein* et *tu* au sens d'œuvre graphique ou picturale : le mot *tu* peut être employé pour désigner *table* au sens d'index, tel que le *yun tu* (韻圖, *table de rimes*), où les caractères chinois exemplaires sont, selon leurs prononciations idéales, mis dans leurs cellules définies par les colonnes et les lignes,

---

avec indication des travées que de l'emplacement des colonnes. » – *Ibid.*, p. 166, note 277.

967 Ji Cheng (計成), *op. cit.*, p. 164, 166.

c'est-à-dire la série de voyelles et celle de consonnes initiales ; en revanche, le champ sémantique de *dessin/dessein* ne couvre pas ce domaine. Partageant avec *désigner* la même étymologie, en latin *designare* qui veut dire *marquer*, le mot *dessin/dessein* se lie plus étroitement à la nature ou les caractéristiques physiques de l'objet qu'un dessin/dessein représente. Donc, à ce sens, ce mot a dans le vocabulaire chinois un équivalent plus propre, le mot « 畫 *hua* », dont le sens original est « les limites d'un champ » ou « délimitation d'un champ »<sup>968</sup> et qui veut dire par extension *tracer, dessiner, peindre* et *trait*, œuvre graphique ou picturale.

Le champ sémantique du *hua* et celui du *tu* partagent une large intersection ; toutefois, le *tu*, qui représente les *matières* mises sur un même plan, a tendance à être utilisé pour désigner une œuvre graphique ou picturale ou une table dont le contenu est difficile à saisir sans dessin<sup>969</sup>, souvent composé de *matières* multiples avec une complexité, ou une action compliquée qui demande beaucoup de comptes, de réflexions, de plans, de méthodes, etc., tandis que le *hua* a tendance à désigner une image simple, souvent avec un objet unique, ou voire même un seul trait, ou l'action simple de tracer, de diviser, de délimiter, c'est-à-dire une action à l'égard de la nature de l'objet.

Dans le contexte occidental, un caractère chinois (un *wen*) est souvent qualifié de dessin alors qu'habituellement dans le contexte chinois, ce ne peut pas être considéré comme *tu*, même si ce mot peut être considéré comme équivalent du mot *dessin*, car un caractère chinois n'est qu'un seul objet sans complexité quelle que soit la difficulté de le tracer. D'autre part, les divers traits qui composent un caractère chinois, tel que « 丶 », « 一 », « | », etc., sont appelés *hua*, car ils sont les traces les plus élémentaires. Également, un texte calligraphié n'est pas un *tu*, car ce n'est pas un étalage de la complexité entre les *matières* mais une série d'éléments (les caractères chinois) dans un ordre continu qui peut être considérée comme une seule *matière*. Une pièce de *wen* (*écriture/écrit*), d'un simple caractère à une composition littéraire, ainsi que les icônes, qui peut être considérées comme métamorphoses des pièces de *wen*, peut être considérée comme représentation d'une *matière* ; si nous prenons le *wen* et la *matière* pour point de repère, un *hua* (un trait) est un composant élémentaire d'une pièce de *wen* au niveau de caractère et ne représente pas forcément une *matière* (c.-à-d., ne porte pas forcément un sens) alors qu'un *tu* est une démonstration d'un projet composé de nombreuses *matières* qui sont représentées par de nombreuses pièces de *wen* à divers niveaux de complexité (les caractères chinois, les mots, les phrases, les compositions littéraires ..., ainsi que les icônes).

Comme d'habitude, un rouleau peint ou une feuille peinte d'album (académique comme du lettré) peut s'appeler *hua*, tel que « *ci hua* » (此畫), c'est-à-dire « cette peinture » ; cependant, le *hua* est toujours utilisé comme nom commun, et, formellement, une œuvre picturale (rouleau peint, feuille peinte d'album ou album entier) ne s'intitule jamais *hua* mais toujours *tu* ; exemple : l'*Album du Zhuozhengyuan*, intitulé *Wen daizhao Zhuozhengyuan tu* (《文待詔拙政園圖》) (fig. 66) mais non pas *Wen daizhao Zhuozhengyuan hua*, ou *Le chao originel* de Zhu Derun, intitulé *Hunlun tu* (fig. 262) mais non pas *Hunlun hua* – car tous ces œuvres consistant à étalager les *matières* mais pas à représenter un seul objet.

968 Cf. XU Shen (許慎), auteur, DUAN Yucai (段玉裁), annotateur, *op. cit.*, p. 117.

969 Xu Shen : « 圖 *tu* », dessiner et compter ce qui est difficile. Il se compose de « 口 » et de « 畷 ». « 畷 » représente ce qui est difficile. » (《圖，畫計難也。从口从畷。畷，難意也。》) – *Ibid.*, p. 277.

En bref, le *hua*, qui s'associe plus étroitement avec les caractéristiques physiques de son objet, représente dans le contexte chinois une opération ordinaire à un niveau inférieur, alors que le *tu*, qui consiste à l'étagage de complexité entre les *matières*, représente une action intelligente à un niveau supérieur.

Ce subtil distinguo entre les mots *tu* et *hua* en langue chinoise révèle que les Chinois ont tendance à traiter les caractéristiques physiques, dites *xing* (形, *figure, forme*), de facteurs superficiels qui peuvent être détachés des êtres auxquels ils adhèrent, comme des vêtements pour une personne : un homme est lui-même non pas pour ses vêtements mais seulement parce qu'il est lui-même ; un être est A mais non pas B, principalement parce que c'est *ce qui est tel par soi-même*, mais peu en raison de ses propriétés qui le définissent. J'ai indiqué dans l'Introduction qu'il n'y a dans le vocabulaire du chinois classique pas d'équivalent au mot « être » (verbe ou nom). Quand les Chinois anciens voulaient exprimer la notion proche d'« être » en tant que nom, ils employaient le mot « 物 *wu* », qui veut dire *chose, objet matériel, sorte, espèce, affaire*, etc. Mais d'après la composition de ce caractère chinois, son sens original, peu courant depuis au moins deux mille ans, est *bœuf de labour*<sup>970</sup>, ceci représente depuis le temps archaïque les matériels productifs les plus élémentaires et les plus importants dans une société agricole telle que la Chine ancienne. Donc, le sens du mot *wu* consiste tout d'abord à la *matière* ; les *matières*, les objets naturels désignés par les mots naturels comme les bœufs qui sont dénombrables sans besoin d'être définis, sont prises pour les êtres en soi, avec peu de besoin d'enquête sur leurs propriétés, leurs caractéristiques physiques ou les limites entre eux.

Le *monde physique* donc a peu d'importance dans le système de connaissances des Chinois. Ainsi propose le *Xi ci zhuan* (《繫辭傳》, *Commentaire annexé*) du *Yi-king* (《易經》, *Livre des Mutations*, un des « cinq classiques » chinois), attribué à Confucius (551-479 av. J.-C.) mais plus probablement élaboré entre les IV<sup>e</sup> et III<sup>e</sup> siècles av. J.-C. :

« Fermer une porte est appelé *kun* [c.-t.-d. l'hexagramme symbolisant le *yin*, le féminin, les facteurs négatifs, le nord et l'ouest, l'automne et l'hiver, etc.] ; ouvrir une porte est appelé *qian* [c.-t.-d. l'hexagramme symbolisant le *yang*, le masculin, les facteurs positifs, le sud et l'est, le printemps et l'été, etc.] ; l'alternative de fermeture et d'ouverture est appelée *mutation* ; l'aller et le retour sans fin constituent ce que l'on appelle *circulation* ; ce qui est vu est appelé *aspect* ; ce qui a une figure<sup>971</sup> est appelé *instrument* ; en saisir et en employer est appelé *en prendre pour règle* ; employé par tous et favorisant la vie quotidienne du peuple, ceci est appelé *le divin*. »

是故闔戶謂之坤。闢戶謂之乾。一闔一闢謂之變，往來不窮謂之通。見乃謂之象。形乃謂之器。制而用之謂之法。利用出入，民咸用之謂之神。<sup>972</sup>

« Tout ce qui est supérieur/antérieur à la figure est appelé *Voie*, tout ce qui est

---

970 Cf. *infra* note 51.

971 Le mot « 形 *xing* » peut être rendu en français par *forme* comme par *figure* ; ce premier porte des sens plus abstraits, tels qu'*état, manière, organisation, régime*, etc., lesquels, d'après le contexte, ne porte pas le mot « *xing* », qui veut dire dans ce texte la forme extérieure d'un corps qui peut être saisi avec la main ; en conséquence, je préfère prendre *figure* pour équivalent à *xing*.

972 WANG Bi (王弼), annotateur, KONG Yingda (孔穎達), commentateur, *Zhou Yi zhengyi (Shisan jing zhushu)* (《周易正義(十三經注疏)》, *Livre des Mutations annoté et commenté*), rangé par LU Guangming (盧光明) et LI Shen (李申), Beijing (Pékin), Peking University Press, 2000, (édition original : édition de RUAN Yuan, Nanchang, 1816), p. 339.

inférieur/postérieur à la figure est appelé *instrument* ; en convertir et en reformer est appelé *mutation* ; effectuer avec ceci est appelé *circulation* ; en prendre et en appliquer sur le peuple sous le Ciel, cela est appelé *entreprise*. »

是故形而上者謂之道，形而下者謂之器。化而裁之謂之變，推而行之謂之通。舉而錯之天下之民，謂之事業。<sup>973</sup>

Malgré l'ambiguïté des sens des mots, laquelle provoque une grande difficulté de traduction, il est très clair que la *figure* (形) n'appartient pas aux catégories qui méritent explication, telles que « ce qui est vu est appelé *aspect* », « ce qui a une figure est appelé *instrument* », etc. ; elle est employée en tant que notion élémentaire qui sert à expliquer les notions plus importantes et plus difficiles à saisir empiriquement ou, à emprunter le terme philosophique occidental, les « catégories », dont les traductions sont mises en italique.

Avec les expressions un peu différentes, ces deux textes manifestent la même proposition qui éclaire le fondement de la sagesse ou de la morale à la chinoise ; ils peuvent se résumer aux mots ci-dessous :

L'*entreprise* de sage consiste à la gestion du peuple. Pour en avoir la morale et la sagesse, on doit saisir et employer, convertir et reformer les *instruments*, les choses qui ont leurs figures ; conceptuellement, l'*instrument* est compris dans la catégorie de l'*aspect*, c'est-à-dire ce qui est vu, qui comprend en outre ce qui n'a pas de figure, tel que l'air, le feu, l'eau, la lumière, etc. ; ce qui est vu mais n'a pas de figure représente un état qui est plus proche de l'essence, c'est-à-dire le mouvement sans fin, la *circulation*, qui peut se résumer à l'alternative de fermeture et d'ouverture, du *yin* (négatif) et du *yang* (positif), comme la succession et le retour des saisons ; la *circulation* ou l'alternative des opposés représente *ce qui est tel par soi-même* de la *Voie* – c'est ceci qui fait surgir et disparaître toutes les *matières* et qui les convertit et les reforme, des *aspects* aux *instruments*.

D'après cette logique, la *circulation* est prise pour l'essence de l'univers comme du monde humain ; dans ce sens, les *aspects* et les *instruments* ne sont que des phénomènes perceptibles résultant de la *circulation* des *matières* ; celles-ci surgissent et échappent, ayant ou n'ayant pas leurs figures, dites *aspects* ou *instruments* ; donc, la question cruciale de la morale – la morale à la chinoise *est a priori* orientée à « imiter la *Voie* » – ne consiste pas à la figure mais à la *circulation* et à la *matière* : pour un homme, selon son rang social et selon la sphère sur laquelle il puisse régner, d'une seule famille à une principauté, ou même à tout le *Sous-le-Ciel* s'il est *Fils du Ciel*<sup>974</sup>, il fait surgir et échapper les *matières* ; il les convertit et les reforme – cela est l'*entreprise* d'un sage, d'un homme de bien ; c'est bien la qualité qui peut être appelée « le *divin* », qualité dont disposent la *Voie* comme la personne qui effectue les *mutations* en *prenant pour règle* la *circulation*, c'est-à-dire qui imite la *Voie* ; c'est ce en quoi consiste la morale à la chinoise.

Ainsi la *Voie* et la *matière* constituent-elles une structure symétrique composée du *monde moral* et du *monde des matières*, et les caractéristiques physiques, la *figure* est mise dans une position indifférente. Cela peut être constaté surtout dans la proposition déjà citée « tout ce qui est supérieur/antérieur à la figure est appelé *Voie*, tout ce qui est inférieur/postérieur à la figure

---

973 *Ibid.*, p. 344.

974 « Fils du Ciel », cf. *supra* note 569.

est appelé *instrument* » : la *Voie*, la catégorie supérieure du *monde moral* (l'alternative des opposés, la *circulation*, la *mutation*, l'emploi et la conversion des *matières*, ainsi que l'*aspect*, tels que l'air, l'eau, la lumière, le feu qui n'ont pas de corps qui puisse être saisi avec la main et, donc, plus proches des catégories de mouvement), et les *instruments*, la catégorie inférieure du *monde des matières* (la *figure* et l'*instrument*), les deux représentant ici leur monde respectif. Cela signifie que la *figure*, qui s'associe avec le *monde physique*, n'a qu'une position limitrophe entre le *monde moral* et le *monde des matières* – elle ne possède pas son propre domaine ; elle ne mérite guère d'attention spéciale ; elle ne représente pas l'essence de choses mais uniquement des phénomènes temporaires. C'est pourquoi Kong Yingda (孔穎達, 574-648), grand commentateur des canons confucianistes, explique cette proposition :

« La *Voie* désigne ce qui n'a pas de corps ; la *figure* désigne ce qui porte de la substance. Tout ce qui en porte se produit de ce qui n'en a pas ; la *figure* s'établit par la *Voie*. La *Voie* est donc antérieure à la *figure* ; par suite, la *Voie* est supérieure à la *figure* alors que la *figure* est inférieure à la *Voie*. C'est pourquoi tout ce qui dépasse la *figure* et est supérieur à la *figure* s'appelle [c.-à-d. « est représenté par »] la *Voie* tandis que tout ce qui se limite et est inférieur à la *figure* s'appelle *instrument*. Bien que la *figure* se trouve à la limite entre la *Voie* et l'*instrument*, elle appartient à l'*instrument* et non pas à la *Voie*. »

道是無體之名，形是有質之稱。凡有從無生，形由道而立，是先道而後形，是道在形之上，形在道之下。故自形外已上者謂之道也，自形內而下者謂之器也。形雖處道器兩畔之際，形在器，不在道也。<sup>975</sup>

– Donc, la *figure* appartient à la *matière*, la catégorie inférieure à la *Voie* qui représente le *monde moral*. En tant que sous-catégorie dépendant de la *matière*, la *figure* n'est pas considérée comme objet direct de l'activité intellectuelle. L'objet de l'activité intellectuelle chinoise se limite donc à la structure *morale-matière* : la morale dépend en fait de la *matière* alors que la *matière* est traitée sous l'angle moral. Le *monde physique* est indifférent pour l'*entreprise* morale des sages et des hommes de bien. On considère toujours la *matière* comme moyen de s'approcher d'un but moral ; on ne s'intéresse pas à scruter les *matières* mais seulement à les saisir, les employer, les convertir et les reformer d'après la morale, qui est en fait toujours utilitaire et, voire même, opportuniste ; on n'arrive donc toujours pas à une neutralité axiologique ; on ne peut donc pas non plus établir un système moral vraiment convaincant, ou une foi véritable.

Par rapport aux facteurs physiques, les nombres de *matières* et les relations entre les *matières* possèdent plus d'importance pour l'*entreprise* morale. Pour les Chinois anciens, les connaissances sur le monde consistent tout d'abord à mettre en ensemble diverses *matières* et à compter de leur nombre et à classifier les relations (ordre) entre les *matières* différentes. Pour que ça marche, il faut des méthodes, tels que l'écrit, la liste et le catalogue (譜 ou 表), ainsi que le *tu*, qui, par rapport aux méthodes précédentes, peut clarifier les relations plus compliquées et donc manifester la domination des *matières* à un plus haut niveau. Dans une large mesure, toutes ces méthodes sont en fait des extensions de l'écriture, c'est-à-dire, sont des méthodes dépendant du *wen* ; en même temps, elles comportent le caractère de la domination, dont la sphère dépend des *matières* qui sont mises en ensemble par ces méthodes. Souvent, une œuvre qui s'intitule « *tu* » (elle peut être un dessin, une peinture, un album ou une

---

975 WANG Bi (王弼), annotateur, KONG Yingda (孔穎達), commentateur, *op. cit.*, p. 344.

table) signifie une domination complète des *matières* qui y sont mises ensemble. Certes, les artisans aussi font des dessins qui peuvent, comme d'habitude, appelés *tu*, cependant, généralement, les dessins employés par les artisans ne correspondent à aucun projet en particulier mais ne sont que des « formules » (« 式 *shi* » ou « 樣 *yang* ») qui peuvent s'appliquer ici comme là. Même s'il y a des *tu* au sujet des projets réels, ces œuvres dessinées doivent impérativement être possédées par le propriétaire mais non pas par les artisans eux-mêmes, telles que les dessins ou les maquettes de *Yangshi Lei* toujours possédés par la cour impériale en tant qu'archives des constructions.

Le *tu* ou, conventionnellement traduit en français, le dessin, sert donc à témoigner de la domination des *matières*, et cela peut être également constaté dans l'*Album-A* de Wen Zhengming, l'œuvre intitulée « *tu* » comprenant beaucoup de textes et de peintures et consistant en un *réalisme matérialiste* très sérieux. Outre le *réalisme matérialiste* dans les peintures, le décompte du nombre de *scènes* dans le *Récit* reflète plus clairement ce rôle du *tu* :

« On y dispose une *tang*/salle, une *lou*/maison à étage et six *ting*/kiosques, ainsi que des autres genres [de constructions ou de *scènes*] [appelés] *xuan*/pavillon, *jiam*/belvédère, *chi*/étang, *tai*/terrasse, *wu*/crique et *jian*/ravine dont le compte est vingt-trois ; donc, au total [avec les huit précédentes], il y en a trente et une. Voici le jardin, nommé « *Zhuozhengyuan* / Jardin de l'Activité politique d'un Incapable ». »

凡爲堂一，樓一，爲亭六，軒檻池臺塢澗之屬二十有三，總三十有一，名曰拙政園。(fig. 55)<sup>976</sup>

Le compte du nombre de *scènes* représente bien le rôle du *tu* : le *tu* symbolise une légitimité de domination complète du jardin. Bien sûr, cette domination appartenait au propriétaire, qui prétendait qu'il était un « incapable » menant une vie politique dans son jardin – c'était effectivement une vie politique ou, plus précisément, une entreprise morale (car la politique et la morale se confondaient toujours dans la Chine ancienne) : les nombres, avec les localisations et les peintures réalistes matérialistes, articulent un royaume composé de *matières*, et c'était bien ce tableau qui amenait au propriétaire une grande satisfaction morale et, également donc, esthétique ; et il pouvait se prétendre d'autant plus moral qu'il y respectait la *Voie*, en effectuant l'abstinence des céréales, en retenant le souffle et en cultivant l'incapacité ...<sup>977</sup>

976 Ponctué par l'auteur de la thèse. Ce texte est inséré dans WEN Zhengming (文徵明), *op. cit.*, p. 1275-1276, avec des petites différences du texte et de la ponctuation.

977 Cf. *supra* p. 263-279. Craig Clunas, qui se réfère à John Barrell, indique que le point de vue élevé (« *high point of view* ») qui caractérise les représentations de jardins à l'époque Ming implique un rapport entre l'éminence physique qui donne une vue panoramique et l'éminence sociale qui accompagne la possession de terres, exactement comme la situation en Angleterre au XVIII<sup>e</sup> siècle : « La métaphore de la hauteur pourrait être déployée dans cette situation [c.-à-d. celle des représentations de jardins à l'époque Ming] en grande partie de la même manière qu'elle l'était en Angleterre, deux cents ans plus tard. La hauteur égale les lumières, [...] » ; « Eux seuls [c.-à-d. les lettrés en tant que propriétaires de jardins] sont assez « élevés » pour tirer les leçons de l'histoire lesquelles leur permettront aujourd'hui d'ordonner l'État correctement. La masse vulgaire est « en bas », et l'homme de fortune est physiquement élevé. » (« *The metaphor of height could be deployed in this situation in much the same ways as it was in England two hundred years later. Height equalled enlightenment, [...]* » ; « *Only they are 'high' enough to draw the lessons from history that will enable them today to order the body politic correctly. The vulgar mass is 'down there', and the gentleman is physically elevated.* ») – Cf. Clunas, Craig, *op. cit. supra* note 39, p. 150-152. Ici, il touche intuitivement le rôle du *tu* dans le contexte chinois : le *tu* consiste à



Le concept *tu*, qui associe les *matières* avec la morale, ne favorise pas l'émergence du *dessin* de type occidental, qui joue le rôle de « père de nos trois arts – architecture, sculpture et peinture ». Le *tu* représente un goût dominateur et gestionnaire : les *matières* dans un *tu* ressemblent bien aux produits d'une usine lesquels étaient traités par son gérant tout d'abord de séries de noms et de chiffres ; quant aux caractéristiques physiques de ces produits, c'est l'affaire des techniciens et des ouvriers, bien que le gérant puisse aussi y accorder de l'attention. Les expériences de la Renaissance montrent que c'était le réveil des artisans qui avait promu la naissance de l'*Art* dans notre conception, lequel consiste au dessin, car celui-ci était par nature une *entreprise d'artisan*, de ce qui « manie la hache » au lieu de ce qui gagne de la satisfaction morale et esthétique de sa position dominatrice. De Giotto au Tintoret, des Pisano à Michel-Ange, de Brunelleschi à Bramante, ces personnes qui sont appelés « artistes » étaient effectivement artisans. Bien sûr il ne faut pas oublier l'artiste originaire des autres sociétés, tel qu'Alberti qui fut issu d'une famille noble florentine et qui fut un « lettré », mais il ne faut pas oublier non plus son amitié avec Brunelleschi ainsi que ses théories artistiques ayant recours au dessin scientifique, lesquelles appartiennent dans le contexte traditionnel chinois au travail de l'« ouvrier ». La Renaissance était une époque où les « ouvriers » triomphaient ; par exemple, Filippo Brunelleschi, originaire d'une famille de notaires, s'intéressait à des inventions artistiques et manuelles. Il fut mis par son père en apprentissage chez un orfèvre pour apprendre à dessiner, et s'inscrivit en 1404 à la corporation des Orfèvres, malgré le déplaisir de son père qui le voyait choisir son propre métier de notaire<sup>978</sup>. Le choix de Filippo Brunelleschi et son succès auraient été absolument inimaginables dans la Chine ancienne parce que, là, un métier manuel représentait une position servile et dominée et, donc, moralement inférieure, tandis qu'un métier consistant à l'*écriture/écrit* représentait une position dirigeante et dominatrice ou, au moins, gestionnaire et, donc, moralement supérieure. La Renaissance était une époque où les travailleurs manuels se reconnaissaient : ils firent des autoportraits et des portraits de leurs confrères ; ils écrivirent des autobiographies et des biographies de leurs confrères ; ils s'engagèrent même dans les lettres ainsi que dans la vie politique et religieuse ; ils se découvrirent ; ils s'attribuèrent un traitement qui, partout ailleurs, devait être attribué aux princes, aux nobles, aux fonctionnaires ... Les grands maîtres parmi eux sont considérés comme les premiers *artistes*. Grâce à ce processus, le travail à l'égard du *monde physique* s'est détaché du travail à l'égard des *matières*, et l'*art* (technique manuelle) devient donc l'*Art*, qui consiste au dessin, à la représentation physique des idées comme des *matières*.

Peut-être faut-il attribuer cette grande mutation à la tradition métaphysique européenne qui consiste au logos et au Noos : le Noos prélude une conscience du libre arbitre laquelle se dégage du déterminisme et, donc, rend possible un esprit inventif ; le logos promeut l'emploi de la raison qui se dégage de la vision illusoire et conjecturale à l'égard de la nature et rend possible le réveil de l'intérêt pour la *nature*, les propriétés qui définissent l'être. Certes, sans le

---

confirmer la légitimité de la possession des *matières* et la supériorité morale qui offrent au propriétaire le pouvoir dominateur ; toutefois, il néglige le même rôle du *Récit*, qui fait partie indispensable de l'*Album-A* intitulé *Zhuozhengyuan tu*, de sorte qu'il traite le « plan écrit » sérieusement présenté par Wen Zhengming comme une « rhétorique » d'après laquelle « il est difficile de reconstruire un plan ». – Cf. *ibid.*, p. 142 ; voir aussi *supra* p. 187-192.

978 Vasari, Giorgio, *op. cit.*, vol. I, livre III, p. 194, 228.

soutien des recherches expérimentales, la métaphysique s'enlisait souvent, au Moyen Âge, dans ce que l'on entend par « scolastique », qui n'est pas très prisée de nos jours ; toutefois, les progrès énormes en architecture dans le monde occidental médiéval, que tous les autres peuples n'avaient pas réalisés, témoignent déjà de la possibilité de convergence de la tradition métaphysique et du travail à l'égard des *matières*<sup>979</sup>. Les influences byzantines<sup>980</sup>, la prospérité artisanale et commerciale, tout ceci est nécessaire pour la naissance de l'*Art* qui consiste au dessin ; et pourtant, les expériences des autres civilisations montrent que, sans une tradition métaphysique comme celle de l'Europe occidentale, l'*Art* en tant qu'activité inventive n'a émergé ni chez les Byzantins eux-mêmes ni dans les mondes arabe, turque, indien ... pas plus que chez les Chinois, lesquels avaient depuis longtemps possédé leurs prospérités artisanale et commerciale.

Dans la Chine pré-moderne sans jamais avoir de notions telles que le droit, l'égalité ou la liberté, les artisans étaient mis au rang servile et étaient considérés comme *matières* par lesquels les « sages » (dominateurs) réalisaient leurs projets. Les personnalités des artisans n'ont jamais été reconnues ni par les « sages » ni par eux-mêmes. Ils ne travaillaient que pour manger, pour subsister ; ils travaillaient avec peu d'intérêt pour le travail lui-même, mais uniquement pour leur subsistance ; la découverte, l'invention ou la rénovation n'était pas leur entreprise – ils n'ont découvert, inventé ou rénové que par hasard ou à la demande des personnes qui les employaient ; parfois les uns ingénieux parmi les artisans, en tant que *matières* précieuses, ont laissé leurs noms dans des écrits de lettrés, mais eux-mêmes, ils n'ont jamais pensé se faire connaître dans la vie intellectuelle ; et quant à la plupart d'entre eux, leur intelligence était méprisée – dans le vocabulaire de Ji Cheng, ils étaient appelés « 鳩匠 *jiu jiang* », *artisans qui ressemblent à des tourterelles*, car celles-ci se caractérisent par leur maladresse en construction de nid<sup>981</sup>.

La transformation des « discours du jardin » en « art du jardin » se limite donc dans une grande mesure au niveau moral et conceptuel. Physiquement, les effets n'étaient souvent pas

---

979 Erwin Panofsky montre que l'habitude mentale produite par la scolastique a bien affecté la formation de l'architecture gothique. – Cf. Panofsky, Erwin, *Architecture gothique et pensée scolastique*, traduction et postface de Pierre Bourdieu, deuxième édition revue et corrigée, Paris, Éditions de Minuit, 1967.

980 André Chastel illustre les influences byzantines sur de multiples artistes italiens et montre que la peinture italienne jusqu'à la fin du XV<sup>e</sup> siècle ne pouvait s'expliquer qu'en tenant compte de l'art byzantin. – Cf. Chastel, André, *L'Italie et Byzance*, Paris, Éditions de Fallois, 1999.

981 Ce terme, *jiu jiang*, est apparu à deux reprises dans le *Yuanye* de Jicheng : le chapitre *Xingzao lun* (《興造論》, *De la construction*) et le chapitre *Langan* (《欄杆》, *Les balustrades*). – Cf. Ji Cheng (計成), *op. cit.*, p. 47, 138. Chen Zhi fournit une explication à ce terme : *les artisans rassemblés* – cf. *ibid.* p. 139 ; Cao Xun indique que cette explication est tirée par les cheveux juste pour farder le mépris à l'égard des artisans exprimé par Ji Cheng et que le vrai sens du terme est *artisans maladroits qui ressemblent à des tourterelles* – cf. CAO Xun (曹汛), « 'Yuanye zhushi' yiyi juxi » (《《園冶注釋》疑義舉析》, « Analyses des points douteux du *Yuanye* annoté »), *Jianzhu lishi yu lilun* (《建築歷史與理論》, *Corps de l'histoire et de la théorie architecturales*), Nanjing (Nankin), Jiangsu renmin chubanshe (Éditions populaires du Jiangsu), séries 3-4, année 1982-1983, p. 105. C'est pourquoi Che Bing Chiu le traduit en « artisans sans talent ». – Cf. Ji, Cheng, *op. cit.*, p. 87. Effectivement, Ji Cheng n'a jamais évoqué des « artisans talentueux » dans son ouvrage, et l'expression « artisans maladroits qui ressemblent à des tourterelles » est employée par lui pour désigner l'ensemble des artisans.

idéaux, et pratiquement, sauf Ji Cheng, peu de lettrés ont assumé le rôle de « maître capable de diriger ». Les lettrés s'intéressant à l'art du jardin, dans l'ensemble, n'étaient que des dilettantes comme Qian Yong. Si l'aménagement de jardin pouvait, comme la calligraphie ou la peinture, être exécuté par une seule personne, il y aurait eu un art du jardin radicalement au goût du lettré (art de récréation focalisé sur les jeux du *wen*) ; mais malheureusement, cette activité n'est pas si récréative et demande impérativement de collaborer avec les *artisans qui ressemblent à des tourterelles*, qui, étant *a priori* exclus de la vie intellectuelle ou des activités artistiques, ne pouvaient que passivement et incomplètement faire écho à cette transformation : « Même avec les directives du propriétaire qui crie sur place au jour le jour, les artisans sont toujours dominés par leurs propres vieilles formules ; enfin, les idées issues du cœur du propriétaire ne peuvent pas être réalisées par la main des artisans » – ce tableau un peu comique donné par Qian Yong témoigne bien de l'embarras de l'art du lettré, sous-produit des « chinoiserie administratives » : dès qu'il envisage le travail concernant le *monde physique*, c'est difficile à réussir. Sans nul doute, les œuvres de jardins laissées par le « cœur » de lettrés et la « main » des artisans possèdent aujourd'hui de hautes valeurs esthétiques ; toutefois, les expériences occidentales montrent que sans l'auto-reconnaissance des artisans, il n'y aurait eu les arts consistant au dessin, lesquels constituent la source de la richesse avec une grande diversité de la civilisation matérielle comme spirituelle d'aujourd'hui.

### 3. Le concept de « patrimoine » lent à naître

Aussi le concept de « patrimoine » n'aurait-il pas vu le jour sans le réveil des artisans ou des *artifices* – ce terme-ci est préféré par Françoise Choay dans son ouvrage *L'allégorie du patrimoine*<sup>982</sup>. Elle établit une comparaison entre les deux « effets » au Quattrocento (cette époque est appelée par elle « la phase antiquisante ») envers les monuments antiques : le premier est appelé par elle « l'effet Pétrarque » alors que le deuxième « l'effet Brunelleschi »<sup>983</sup> ; ces deux effets représentent respectivement les deux démarches qui, d'après elle, « ont contribué à une première conceptualisation de l'histoire comme discipline et de l'art comme activité autonome »<sup>984</sup> et qui « sont ainsi également une condition nécessaire pour que se constitue l'objet que nous appelons monument historique et qui est lié aux deux notions d'histoire et d'art par une relation générative »<sup>985</sup>.

D'après Françoise Choay, « l'effet Pétrarque » se lie à l'approche littéraire prise par les humanistes depuis la deuxième moitié du Trecento, tel que Pétrarque ; cette approche consiste à découvrir une Antiquité inconnue qui est dévoilée par Pétrarque « à travers des textes classiques que sa lecture philologique et critique veut restaurer dans leur pureté originelle » ; et, « la lecture purificatrice [...] a découvert et fondé la distance historique »<sup>986</sup> :

---

982 Note mise par Françoise Choay : « Plutôt que par le terme artisans, je préfère désigner ainsi ceux qui pratiquent les arts, au sens médiéval et renaissant de *ars*. *Artifices* : pluriel de *artifex*. » – Choay, Françoise, *op. cit.*, p. 205.

983 Cf. *ibid.*, p. 36-42.

984 *Ibid.*, p. 36.

985 *Ibid.*

986 *Ibid.*, p. 37.

« Dès lors, pour Pétrarque et son cercle d'amis, les édifices antiques acquièrent une valeur nouvelle. Ils sont porteurs d'une seconde méditation qui authentifie et confirme celle des livres. Ils témoignent de la réalité d'un passé révolu. Ils sont arrachés à l'emprise familière et banalisante du présent pour faire rayonner la gloire des siècles qui les édifièrent. Ils dissipent par leur présence la résonance fabuleuse des textes grecs et latins, et ce pouvoir ne se manifeste nulle part mieux qu'à Rome. »<sup>987</sup>

Cette attitude envers les objets anciens ressemble bien à celle du *puxue* (樸學, études au brut, dit aussi « 小學 *xiaoxue* », études élémentaires), qui peut remonter au milieu du XVII<sup>e</sup> siècle et qui a connu son apogée aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles. Une des écoles d'études d'explications des classiques confucianistes, le *puxue* poursuivait, tout comme les humanistes dans l'Italie du Trecento, le dévoilement d'une Antiquité inconnue à travers des études philologiques en textes classiques. Les érudits qui insistaient sur les principes du *puxue*, dont émergent les figures de Dai Zhen (戴震, 1724-1777), Duan Yucai (段玉裁, 1735-1815) et Wang Niansun (王念孫, 1744-1832), etc., croyaient que les classiques confucianistes avaient été méconnus et falsifiés depuis longtemps, notamment à partir de la dynastie Song (960-1279) où se développait le néoconfucianisme. Considérant l'écriture antique et les faits historiques comme maillons cruciaux, pratiquement ils ont rejeté les interprétations philosophiques dans leur ensemble et se sont tournés donc vers les études philologiques et historiques (攷據 *kaoji*), par lesquelles ils ont objecté de nombreuses preuves s'appuyant sur leurs recherches contre les interprétations philosophiques proposées dans le cadre du néoconfucianisme – celles-ci étaient alors prises pour doctrines officielles dans le système des examens impériaux. Ils ont fait apparaître donc une distance historique, et leurs accomplissements ont effectivement constitué le fondement sur lequel s'appuie la science historique moderne de la Chine. Leurs approches concernaient non seulement les textes imprimés, mais encore les textes portés par les objets anciens, tels que les bronzes (vases rituels de l'époque Zhou, XI<sup>e</sup> siècle – III<sup>e</sup> siècle av. J.-C.) et les stèles, transmis de génération en génération ou nouvellement exhumés au cours de fouilles ; cela a sollicité donc une grande avancée dans les études en *jin-shi* (金石, bronze et pierre, épigraphie), qui représente bien le goût « antiquisant » à la chinoise. Comme les édifices antiques pour Pétrarque et d'autres humanistes, les bronzes antiques et les stèles anciennes étaient pour les érudits chinois en *puxue* et en épigraphie « porteurs d'une seconde méditation qui authentifie et confirme celle des livres » et ils témoignaient « de la réalité d'un passé révolu ». Cela peut être appelé donc « l'effet *puxue* ».

Ni « l'effet Pétrarque » ni « l'effet *puxue* » ne provoquent l'intérêt aux objets en soi. Françoise Choay indique :

« Cependant, à l'époque où Pétrarque écrit le poème *Africa*, les édifices classiques sont au service d'une relation encore exclusivement textuelle avec l'Antiquité. La forme et l'apparence des monuments romains ne sollicitent pas la sensibilité visuelle, ils donnent une légitimité à la mémoire littéraire. Plus que ses monuments individuels, c'est le site entier de Rome qui évoque avant tout « un mode de vie exemplaire [...], la *virtus* et la virilité », en un mot, un climat moral. »<sup>988</sup>

---

987 *Ibid.*

988 *Ibid.*

Et ayant énuméré les humanistes d'alors qui ont visité Rome, elle explique davantage :

« Cependant, sauf exception, ces visiteurs ne sont pas intéressés par les monuments en eux-mêmes. Pour eux, le témoignage du texte sur le passé l'emporte encore sur tous les autres. C'est avant tout Cicéron, Tite-Live, Sénèque, que les humanistes viennent évoquer et invoquer dans leur cadre. Aux édifices antiques, ils préfèrent les inscriptions qui les recouvrent. »<sup>989</sup>

C'est également le cas dans « l'effet *puxue* ». Même si l'intérêt pour les objets anciens a effectivement provoqué une esthétique nouvelle, celle-ci ne s'est focalisée que sur les styles d'écriture antiques, lesquels sollicitaient un goût appelé « 古 *gu* » (*ancien*) qui représente l'état originel et, donc, parfait, et, en un mot, aussi « un climat moral » – alors largement imités, ces styles d'écriture antiques devinrent à la mode dans la calligraphie à partir du XVIII<sup>e</sup> siècle ; mais quant à la forme et l'apparence des objets anciens en eux-mêmes, c'est-à-dire leurs caractéristiques physiques, comme pour les monuments romains dans « l'effet Pétrarque », ils ne sollicitaient pas non plus « la sensibilité visuelle » chez les partisans du *puxue* ou du *jin-shi*. La seule différence entre les objets anciens dans « l'effet Pétrarque » et « l'effet *puxue* » est qu'en Italie du Trecento et du Quattrocento, les porteurs d'inscriptions évoquant « le climat moral » étaient les édifices avec les objets meubles, tandis que dans la Chine des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles, ce étaient les vases rituels (ou les autres objets meubles) et les stèles qui jouaient le rôle des édifices romains en Italie, puisqu'aucun édifice du temps classique n'a pu subsister dans la Chine d'alors.

Le deuxième « effet », « l'effet Brunelleschi », fut impulsé par les artisans ou, à employer le terme préféré par Françoise Choay, les *artifexes* (hommes de l'art), « qui, à la différence des humanistes, sont intéressés essentiellement par les formes »<sup>990</sup>. Elle cite la lettre écrite en 1375 par le médecin Giovanni Dondi, lettré ami de Pétrarque, à Fra Guglielmo da Cremona, laquelle a décrit les réactions des *artifexes* devant les édifices, statues et autres objets analogues « de la Rome antique » :

« [Ils] les examinent de près, ils sont frappés de stupeur. Moi-même, je connaissais un sculpteur de marbre, un virtuose dans ce domaine, fameux parmi ceux que l'Italie possédait alors [...]. Plus d'une fois, je l'ai entendu évoquer les statues et les sculptures qu'il avait vues à Rome avec une telle admiration et vénération qu'il semblait être hors de lui-même [...]. Il louait le génie des auteurs de ces figures au-delà de toute mesure et concluait que si ces sculptures avaient seulement une étincelle de vie, elles seraient mieux que ne les ferait la nature. »<sup>991</sup>

D'après Françoise Choay, cet « effet » avec de telles réactions des *artifexes* « apparaît aux humanistes étranger et étrange »<sup>992</sup>, et elle remarque :

« La démarche de l'*artifex* et le monde des formes plastiques n'en sont pas moins, en règle générale, inaccessibles à la sensibilité des lettrés. Ils le demeurent encore durant les premières décennies du siècle, tandis que Brunelleschi répète les voyages d'études à

---

989 *Ibid.*, p. 38.

990 *Ibid.*

991 *Ibid.*, p. 39. Les crochets sont mis par Françoise Choay.

992 *Ibid.*, p. 38.

Rome où il relève et mesure les édifices antiques, et que, comme lui, et parfois avec lui, Donatello, Ghiberti, Luca della Robbia viennent et reviennent, de Florence, analyser à Rome les modèles de la sculpture classique. »<sup>993</sup>

En dépit de la synthèse des deux approches qui, d'après certains historiens, aurait été réalisée durant le dernier quart du XIV<sup>e</sup> siècle<sup>994</sup>, Françoise Choay indique que « parmi les lettrés du XIV<sup>e</sup> siècle finissant et du début du XV<sup>e</sup> siècle, les amateurs d'art antique représentent une infime minorité »<sup>995</sup> ; même lors d'« un dialogue sans précédent » durant les années 1420 et 1430 qui « allait se nouer entre artistes et humanistes »<sup>996</sup>, comme ce qu'indique Françoise Choay :

« [...] artistes et humanistes ont, ensemble, découpé le territoire de l'art et l'ont articulé à celui de l'histoire pour y implanter le monument historique. Mais le regard neuf des humanistes sur l'architecture et la sculpture de l'Antiquité classique n'engage pas pour autant un jugement esthétique. Le savoir historique demeure premier et seul nécessaire dans l'institution des « antiquités ». De nombreux exemples en témoignent, de Leonardi Bruni à Donato Acciajuoli ou Pomponius Leto. Combien de lettrés viendront mesurer les temples romains pour la seule satisfaction d'interpréter le texte de Vitruve. Pour beaucoup et pendant longtemps, l'analyse visuelle de l'historien, si attentive et précise qu'elle puisse devenir, restera prisonnière de la grille du savoir reçu. »<sup>997</sup>

Et, d'après Françoise Choay, c'est « l'aventure intellectuelle d'Alberti » qui « peut, en revanche, illustrer les étapes d'une synthèse achevée du regard érudit et du regard artiste »<sup>998</sup> : c'est Donatello, Brunelleschi et Ghiberti qui ont dans les années 1420 « fait découvrir à Alberti l'art de Rome »<sup>999</sup> ; mais pour lui, alors « lecteur de Tite-Live et de Cicéron », la ville de Rome est au début « une somme de noms, ceux des monuments (autels, temples, basiliques, théâtres, palais) [...] »<sup>1000</sup> ; et « bientôt, il devient archéologue, puis, architecte »<sup>1001</sup> – « Les édifices d'abord perçus comme témoins de l'histoire romaine sont bientôt étudiés et reportés sur le plan topographique qu'il prépare pour Nicolas V en vue de la restauration de la Ville »<sup>1002</sup> ; et « finalement, le chantier romain est lu comme une leçon de construction, puis comme une introduction au problème de la beauté »<sup>1003</sup>.

« L'aventure intellectuelle d'Alberti » symbolise bien entendu une absorption achevée de la sensibilité des artisans par des lettrés ; cependant, d'autre part, sa rareté d'alors – par rapport à « de nombreux exemples » dans les milieux des lettrés, évoqués par Françoise Choay dans le

---

993 *Ibid.*, p. 39.

994 Cf. *ibid.*, p. 39-40.

995 *Ibid.*, p. 40.

996 Cf. *ibid.*

997 *Ibid.*, p. 41.

998 *Ibid.*

999 *Ibid.*, p. 40.

1000 *Ibid.*, p. 41.

1001 *Ibid.*

1002 *Ibid.*

1003 *Ibid.*

texte cité ci-dessus – montre une réactivité passive et la grande difficulté de cette absorption. À l'issue de ce processus « d'imprégnation mutuelle »<sup>1004</sup> entre artisans (artistes, *artifices*) et lettrés, ce sont principalement les artisans qui ont joué le rôle actif et qui représentaient donc la force la plus cruciale de celles qui impulsaient l'institution d'une « forme native du monument historique ». D'après Françoise Choay, lors de l'institution de cette « forme native », outre les deux « effets », il fallait encore des mesures politiques prises par la cour pontificale et celles de princes. Néanmoins, parmi ces trois courants, c'était surtout « l'effet Brunelleschi » qui constituait un phénomène tout nouveau dans le monde entier et qui représentait une « modernité » préluant le concept de patrimoine à notre sens – contre les conservations des antiquités dominées par la mentalité ancestrale, celles des patrimoines du type moderne sont tout d'abord focalisées sur les facteurs physiques des objets, et c'est surtout à travers ces facteurs que l'on lit les valeurs patrimoniales et éprouve l'histoire, malgré la nécessité de la lecture d'inscriptions si elles sont portées par les objets. Certes, tout comme les lettrés ou les princes, les artisans d'alors ne pouvaient pas s'affranchir de la mentalité ancestrale<sup>1005</sup>, mais ce furent justement ceux-ci qui offraient des nouveautés à la forme native du monument historique, l'étape importante de la conceptualisation du patrimoine ; c'est pourquoi, par rapport à « l'effet Pétrarque » et à des mesures politiques prises par les princes, ce fut plutôt « l'effet Brunelleschi » qui joua le rôle décisif dans ce processus.

Dans la Chine pré-moderne, c'était juste « l'effet Brunelleschi » qui y manquait complètement. Il y avait « l'effet *puxue* », qui était analogue à « l'effet Pétrarque » ; il y avait aussi des mesures de protection de bâtiments historiques ou d'environnements naturels dans un but moral, notamment au sujet du culte ancestral. Cependant, sans le réveil des artisans, le monde des formes plastiques, ou le *monde physique*, restait inaccessible aux Chinois ; l'entretien, la conservation et la protection de bâtiments historiques ne se différenciaient pas de la reconstruction ou de la réhabilitation. L'intérêt des Chinois n'était focalisé que sur les *matières* : un édifice est simplement traité de *matière*, qui, dotée d'un nom, n'est elle-même que par elle-même, sans besoin d'être examinée par sa nature, c'est-à-dire l'ensemble des propriétés qui la définissent ; donc, le changement de forme d'un édifice, souvent résultant de l'entretien ou de la reconstruction après une démolition ou une destruction accidentelle, et, voire même, le changement de sa situation étaient indifférents à la sensibilité des Chinois – pourvu qu'il porte son nom, il reste lui-même. Si les expériences de la Renaissance témoignent du rôle crucial des artisans pour le développement d'une sensibilité envers le *monde physique*, celles de la Chine montrent, du côté négatif, le rôle crucial de cette sensibilité pour la conceptualisation du patrimoine.

L'attitude chinoise envers les objets anciens restait donc toujours dans un climat moral. Même au XX<sup>e</sup> siècle avec l'implantation du concept de « monument historique » ou de « patrimoine » de l'Occident, comme ce que cette thèse a présenté, celui du type chinois est souvent entremêlé de complexes moraux, du culte ancestral au nationalisme culturel : tout ceci peut être constaté dans les discours de Kang Youwei au sujet de « la conservation des *objets anciens* » comme dans les recherches sur le jardin du Jiangnan faites par les chercheurs chinois

---

1004 Expression de R. Krautheimer citée par Françoise Choay. – Cf. *ibid.*, p. 41, 205.

1005 Cf. *ibid.*, p. 47.

modernes. Et quant à l'attitude toute traditionnelle chinoise, c'était souvent une indifférence et, parfois, une *aspiration potentielle* avec des soupirs sollicités par un regret délicat pour la disparition de témoignages de l'antique, et ce regret peut être facilement adouci par un déterminisme et des approches morales consistant au *wen*.

En 1833, Qian Yong, quand il avait soixante-quinze ans, a laissé une inscription suivant l'*Album-A*, tracée dans le style *lishu*, style d'écriture normal de la dynastie Han (206 av. J.-C. – 220 de l'ère chrétienne), dit « les scribes », plein d'esthétique épigraphique qui était à la mode du goût « antiquisant » d'alors (fig. 61). Ayant conté dans son inscription l'histoire du Zhuozhengyuan, il pousse des soupirs pour l'alternative de prospérité et de déclin de jardin :

« J'ai disserté des vicissitudes du jardin : elles ont leurs propres cycles, mais, aussi se lient-elles à leurs propriétaires. Si la personne reste commémorée, le jardin se rétablira même s'il a décliné ; si la personne a été oubliée, le jardin déclinera même s'il reste prospère. Or, ce sont les écrits qui sont plus durables que les jardins et les constructions – il y a des œuvres écrites ou peintes qui sont vraiment impérissables. Aujourd'hui, lorsque je lis les peintures du Vieillard Hengweng [c.-à-d. Wen Zhengming] et, puis, son *Récit* et ses poèmes, il me semble que je vois la magnificence des pavillons et des terrasses, des fleurs et des arbres d'alors. Les décadences et les relèvements, les récupérations et les pertes, qui ont alterné depuis trois cents ans comme des nuages éparpillées par le vent soufflant, tout ceci semble apparaître clairement devant mes yeux – que des soupirs. Conservant précieusement cet album, Zhongqing [c.-à-d. Zhu Zhonghan<sup>1006</sup>] peut le goûter avec plein d'intérêt sans fin pour toujours ; plus il l'a caressé et apprécié au cours du temps, plus il en a acquis de la joie neuve. Alors, qu'est-ce que la différence entre le contentement de Zhongqing et celui des messieurs qui doivent de temps en temps consulter quelqu'un en aménageant leurs jardins ? »

余嘗論園亭之廢興有時，而亦繫乎其人。其人傳，雖廢猶興也。其人不傳，雖興猶廢也。惟翰墨文章似較園亭為可久，實有不能摩滅者。今讀衡翁之畫，再讀其記與詩，恍觀夫當時樓臺華木之勝。而三百多季之廢興得失、雲散風流者，又歷歷如在目前，可慨也已。今仲青之珍藏是冊也，展玩循環而不厭，摩挲歷久而彌新。以視諸公之經營構築、爰諮爰詢者，其相去為何如也。(Fig. 61)

– Aucun jardin n'échappe à sa destinée, de son établissement à son déclin ; par rapport à la personnalité éternelle du propriétaire, la durabilité physique du jardin a moins d'importance ; « les décadences et les relèvements, les récupérations et les pertes », tout ceci ne mérite que des soupirs des générations suivantes ; et ce sont les *écrits* (翰墨文章<sup>1007</sup>) « qui sont plus durables » et qui portent les valeurs éternelles ; ceux qui possèdent des « monuments écrits » et ceux qui possèdent des objets bâtis ou construits, tels que les jardins et les pavillons, lesquels sont-ils plus heureux ? Quelle différence entre ces deux ? – Qian Yong n'y a pas répondu ; il implique sa réponse par un tel contraste : la personne qui possède l'*Album du Zhuozhengyuan* peut les goûter sans fin avec de la joie pour toujours, tandis que ceux qui possèdent les jardins doivent s'être enlisés dans le travail fatigant et ne peuvent pas s'assurer que leurs jardins pourront

1006 Cf. *supra* p. 147, 151.

1007 Ce terme désigne aussi la peinture. Dans le contexte chinois, la peinture est considérée comme une extension de l'écrit ; c'est pourquoi Qian Tong dit « je lis les peintures ».



subsister pour toujours ... Il laisse donc le droit de jugement aux lecteurs.

Bien sûr, les propos de Qian Yong sont colorés de compliments au propriétaire de l'album. Cependant, ces discours reflètent bien la mentalité complexe du lettré à l'égard du patrimoine : les lettrés s'intéressent tout de même peu ou prou au *monde physique* ; la disparition de monuments historiques leur laisse un léger regret ; mais s'ils doivent faire un choix entre le « monument bâti » et le « monument écrit », ils préfèrent ce dernier – ce n'est pas un « choix volontaire », mais un « choix sans possibilité de choisir », car, à l'égard du « monument bâti », les lettrés n'ont ni les moyens nécessaires (c.-à-d. les arts du dessin) ni l'intention d'en apprendre bien qu'ils en aient parfois eu l'*aspiration potentielle* ; évitant de travailler envers le *monde physique* et demeurant dans le climat moral et illusoire qu'ils fabriquent par eux-mêmes, ils réduisent la sphère de la liberté juste au sein de leurs cœurs ; ils se prétendent incapables ; en fin de compte, leur but moral est de se laisser eux-mêmes, comme d'autres *matières*, maîtrisés par le destin ; et cette échappatoire à la liberté ou à l'*humanité* leur apporte donc du détachement, de la joie, de l'harmonie de la personnalité – tout ceci est identique au mécanisme psychologique de l'art du lettré.

Nous pouvons donc déchiffrer le nom du Zhuozhengyuan, *Jardin de l'Activité politique d'un Incapable*, comme une allégorie du destin de l'art du jardin de Chine : en tant qu'art du lettré, c'est une *politique*, une entreprise de sage ; entreprise consistant au *wen* et dépourvue de moyen à l'égard du *monde physique* qu'il doit envisager, c'est en général un *art incapable*, c'est-à-dire un art difficile à réaliser. Or, c'est bien l'*incapacité* vers laquelle s'orientent la morale et les arts du lettré ; représentant un état oisif et confortable, matériellement comme mentalement, l'*incapacité* ne veut pas dire « éliminer sa capacité » – ceci se colore trop de libre arbitre – mais « se laisser à *ce qui est tel par soi-même* », c'est pourquoi les lettrés s'engagent quand même dans les arts, qui sont considérés comme des méthodes de rapprochement vers *ce qui est tel par soi-même*. Le sentiment d'*incapacité* domine, axiologiquement comme effectivement, les arts, la littérature et la morale chinois. Se limitant à une vision déterministe, les Chinois prennent les faits pour valeurs et réduisent souvent la douleur résultant du conflit entre la *liberté* et la *nature* ; le questionnement est donc éparpillé au moment même où il se forme – donc, seuls des soupirs sont restés. Or, les Chinois soupirent et ruminent leur sentiment d'*incapacité*, dans lequel ils puisent le sentiment esthétique et développent la sagesse et les *arts*.