



Le jardin comme paradigme en Chine.

Yolaine Escande

► To cite this version:

Yolaine Escande. Le jardin comme paradigme en Chine.. Michael Jakob & Jacques Berchtold. Jardins en images. Stratégies de représentation au fil des siècles, MétisPresses, pp.31-55, 2020, 978-2-940563-80-7. hal-03090038

HAL Id: hal-03090038

<https://hal.science/hal-03090038>

Submitted on 4 Oct 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.

Fondation Hardt

« Le langage iconique des livres de jardin :
illustration, célébration, représentation »

Le jardin des lettrés comme paradigme (Chine)

Yolaine Escande (CNRS)

Apparus à la même époque que le paysage en Chine, au tournant du III^e et du IV^e siècle de notre ère, les jardins lettrés se développent essentiellement après le XI^e siècle, et en particulier du XV^e au XIX^e siècle.

Les lettrés sont généralement des fonctionnaires ; ils pratiquent les activités considérées comme des « art », exclusivement la poésie, l'écriture, la peinture et la musique, en dehors de leurs fonctions officielles, à leurs moments de loisirs. Ces activités se déroulent généralement dans leurs jardins ; dès le V^e siècle, les lettrés conçoivent eux-mêmes leurs jardins¹ et sont souvent des peintres ou proches de peintres². C'est pourquoi les jardins de lettrés ont été représentés par les plus célèbres peintres, en particulier de paysages.

En effet, structurellement et philosophiquement, les jardins sont proches de la peinture de montagnes et d'eaux (*shanshui*), expression désignant le paysage littéraire et pictural : constitués autour d'un cours d'eau, composés d'un lac creusé tout exprès, au milieu duquel sont érigées les « îles des immortels », les jardins incarnent comme les peintures la cosmogonie du *yin* (l'eau et son horizontalité, le côté sombre de la

¹ Voir JIN Xuezhi, *Esthétique des jardins chinois (Zhongguo yuanlin meixue)*, Pékin, Zhongguo jianzhu gongye chubanshe, 2000, p. 22.

² Voir Lothar LEDDEROSE, « The Earthly Paradise : Religious Elements in Chinese Landscape Art », in Susan BUSH, Christian MURCK (éds.), *Theories of the Arts in China*, Princeton, Princeton University Press, 1983, (pp. 165-183) p. 174.

Yolaine Escande, « Le jardin des lettrés comme paradigme (Chine) », in Michael Jakob & Jacques Berchtold, *Jardins en images. Stratégies de représentation au fil des siècles*, Genève, MétisPresses, 2020, pp. 31-55. ISBN : 978-2-940563-80-7.

montagne) et du *yang* (les rochers et collines et leur verticalité, le côté lumineux de la montagne). Alors que, par contraste, les paysages issus de la perception dans la nature ne sont en principe pas remaniés par l'homme. Ils portent d'ailleurs un autre nom et ne sont pas qualifiés de « montagnes et eaux ».

Cette proximité entre la peinture de *shanshui* et le jardin des lettrés donne lieu à une véritable intertextualité, au sens d'art de la citation, d'allusions, de références poétiques, historiques, littéraires, aussi bien dans le jardin que dans les peintures. Chaque élément du jardin, chaque espace, est ainsi accompagné d'inscriptions calligraphiées, tout comme la peinture porte des colophons³.

D'autant qu'en Chine, les livres, les calligraphies et les peintures traditionnels se présentent sous forme de « rouleaux », qui peuvent aussi bien désigner un « livre » qu'une « peinture » ou une « calligraphie ». Les « livres de jardins » en Chine ont ainsi l'aspect de peintures qui souvent demeurent les seules traces de jardins disparus, ou qui rendent hommage à des jardins, ayant ou non réellement existé.

Par exemple, dans le cas du jardin du Plaisir solitaire (Dule yuan) de l'historien et homme d'Etat Sima Guang (1019-1086) (ill.1), bâti en 1073 à Luoyang, et disparu depuis des siècles en raison des désastres de la guerre, seuls subsistent les écrits de Sima Guang décrivant son jardin⁴, et des peintures ultérieures. L'image que se font les Chinois d'aujourd'hui de ce jardin du Plaisir solitaire est donc conditionnée par des peintures, dont notamment celle de Qiu Ying (1510-1551).



³ Quelques exemples sont donnés dans Y. ESCANDE, « Jardin et écriture en Chine », in Michael Jakob (dir.), *Des jardins & des livres*, Genève, MétisPresses, Fondation Bodmer, 2018, pp. 15-21.

⁴ SIMA Guang a rédigé ses *Notes sur le jardin du Plaisir solitaire* (*Dule yuan ji* 獨樂園記), traduites en français sous le titre « Le jardin de Sée-Ma-Kuang : poème » par Pierre-Martial CIBOT (1713-1780), dans les *Mémoires concernant l'histoire, les sciences, les arts, les mœurs, les usages, &c. des chinois*, par les missionnaires de Pékin (Joseph-Marie AMIOT, Pierre-Martial CIBOT, et al.), 15 tomes, Paris, Nyon, 1776-1791, tome 2 (1676), pp. 645-650.

Yolaine Escande, « Le jardin des lettrés comme paradigme (Chine) », in Michael Jakob & Jacques Berchtold, *Jardins en images. Stratégies de représentation au fil des siècles*, Genève, MétisPresses, 2020, pp. 31-55. ISBN : 978-2-940563-80-7.



1. Qiu Ying (1510-1551), *Jardin du Plaisir solitaire* (Duleyuan), encre et couleurs sur soie, 27,8 x 381 cm, 1558, détails, Cleveland, Museum of Art.

<http://www.clevelandart.org/art/1978.67>

C'est dans son jardin, pendant une période où il n'exerçait aucune charge, que Sima Guang a rédigé son grand œuvre de l'histoire de Chine, le *Miroir complet pour aider le gouvernement* (*Zizhi tongjian*). Dans le poème sur son jardin, il décrit son bonheur quotidien et présente les éléments topographiques du jardin ; chaque partie est liée à un personnage historique. Par exemple, l'élément du « cabinet pour planter des bambous » (*zhongzhu zhai*) est associé avec Wang Huizhi (?-388), fils du célèbre calligraphe et poète Wang Xizhi (303-361), qui s'entoura de bambous pour faire retraite. Sima Guang cite dans son poème une phrase célèbre de Wang Huizhi : « Comment pourrais-je passer une seule journée sans ces hommes de bien (*jun*) [les bambous] ? »⁵.

⁵ LIU Yiqing (403-444), *Nouveau récit de propos mondains* (*Shishuo xinyu* 世說新語), chap. 23 « Libres et sans contraintes » (Rendan 任誕) §46, « Wang Ziyong [Wang Huizhi] était temporairement logé dans l'habitation inoccupée d'une autre personne, et il fit planter des bambous. On lui demanda : "Puisque c'est un logement temporaire, pourquoi vous embêter avec ça ?" Wang siffla et chanta des poèmes un bon moment, puis pointant directement les bambous, il répliqua : "Comment pourrais-je passer une seule journée sans ces hommes de bien ?" » 王子猷嘗暫寄人空宅住，便令種竹。或問：「暫住何煩爾？」王嘯詠良久，直指竹曰：「何可一日無此君？」 Voir Richard B. MATHER, *A New Account of Tales of the World*, 2^e édition, Ann Arbor, University of Michigan, 2002, pp. 418-419.

Yolaine Escande, « Le jardin des lettrés comme paradigme (Chine) », in Michael Jakob & Jacques Berchtold, *Jardins en images. Stratégies de représentation au fil des siècles*, Genève, MétisPresses, 2020, pp. 31-55. ISBN : 978-2-940563-80-7.

Bien des peintres ont repris ou célébré le poème de Sima Guang, en peignant un ou des éléments du jardin (ill. 2). Il serait aujourd'hui inimaginable de concevoir un jardin chinois sans clos aux bambous, faisant référence à celui du grand historien. Le bambou incarne à lui seul l'intégrité, le vide intérieur, la retraite, en un mot, l'idéal lettré.



2. Anonyme des Ming, début du 17^e siècle, encre et couleurs sur soie, 99 x 51 cm, Indianapolis Museum of Art

L'origine des jardins lettrés en Chine est à la fois historique et poétique : c'est dans des jardins idylliques que des réunions de lettrés inoubliables se sont produites, donnant naissance à des recueils de poèmes passés à la postérité. Le jardin est par excellence le lieu de retrait de la société, mais aussi de sociabilité des lettrés ; c'est dans les jardins de lettrés que sont peintes les peintures célèbres, écrites les plus exceptionnelles calligraphies, joués les airs de cithare *qin*, et rédigés les poèmes les plus inspirants. Reste que ce sont les peintures de *shanshui* qui font perdurer les jardins au cours de l'histoire chinoise, non en décrivant leur contenu mais en rapportant ou rappelant les événements exceptionnels qui s'y sont ou qui sont censés s'y être déroulés et les figures qui s'y sont ou qui s'y seraient réunies.

C'est pourquoi l'étude des peintures de *shanshui* fait apparaître, d'une part, la citation d'événements lettrés qui se sont produits dans des jardins devenus célèbres précisément en raison de la réunion de ces lettrés, et d'autre part, la prégnance de la citation en liaison avec les jardins, au sein même des peintures, à travers l'art du trait.

1. L'art de la citation picturale des jardins lettrés

Les jardins célèbres, qu'ils aient ou non existé, deviennent un des thèmes privilégiés de la peinture de *shanshui*. Celle-ci occupe le sommet de la hiérarchie picturale dès les X^e-XI^e siècles. Les rouleaux picturaux octroient alors une place importante à la citation et à l'hommage du jardin.

Après la chute de l'empire des Han, au III^e siècle, au moment où émergeait la peinture de *shanshui*, le très riche aristocrate et haut fonctionnaire lettré Shi Chong (249-300) de la dynastie des Jin occidentaux (266-316) organisait dans son jardin de la vallée d'Or (Jingu yuan 金谷園)⁶ des réunions fastueuses et lettrées, dont les concerts de cithare et les concours de poésies sont demeurés célèbres⁷. La *Préface des poèmes sur le*

⁶ Les vestiges de ce jardin seraient aujourd'hui situés au nord-est de la vieille ville de Luoyang, dans le Henan.

⁷ Voir Hellmut WILHELM, « Shih Ch'ung and His *Chin-ku-yüan* », *Monumenta Serica*, 18, 1959, pp. 315-327.

Yolaine Escande, « Le jardin des lettrés comme paradigme (Chine) », in Michael Jakob & Jacques Berchtold, *Jardins en images. Stratégies de représentation au fil des siècles*, Genève, MétisPresses, 2020, pp. 31-55. ISBN : 978-2-940563-80-7.

jardin de la vallée d'Or (*Jingyuan shixu*) par Shi Chong en 296 initie une tradition qui se poursuit un peu plus tard, en 353, avec la fameuse *Préface au [recueil de poèmes du] pavillon des Orchidées* (*Lanting xu*) de Wang Xizhi (303-361), et qui ne s'interrompt pas dans l'histoire chinoise. La *Préface du pavillon des Orchidées*, d'une calligraphie exceptionnelle, est également considérée comme le plus grand chef d'œuvre de tous les temps en Chine.

Dès lors, il n'est guère étonnant que les citations et hommages littéraires et picturaux soient légion, comme par exemple la peinture du *Jardin de la vallée d'Or* (*Jingyuan tu*) par Hua Yan (1682-1756) en 1732, soit près de 1500 ans après la fameuse réunion, qui montre Shi Chong en train d'écouter sa concubine Lüzhū jouant de la flûte (ill. 3).



3. Hua Yan (1682-1756), *Jardin de la vallée d'Or* (*Jingyuan tu*), datée 1732, encre et couleurs sur papier, 178,7 x 94,4 cm, musée de Shanghai

De même, les citations picturales de la *Préface au pavillon des Orchidées* sont innombrables et se retrouvent jusqu'en Corée ou au Japon⁸.

L'initiateur de la poésie des jardins et figure emblématique de la tradition des « champs et jardins » (*tiantuan*), Tao Qian (365-427) ou Tao Yuanming, par contraste avec le grand poète du paysage, son contemporain Xie Lingyun (385-433), se retire en son jardin, et démissionne de sa charge officielle pour se consacrer à la culture des chrysanthèmes, métaphore de la « culture de soi ». Il compose un poème, lui aussi devenu un topos, la *Source des pêcheurs en fleurs* (*Taohua yuan ji*), allégorie de l'idéal paradisiaque du jardin du lettré, coupé du temps et de l'espace dynastiques, loin des vicissitudes de la vie mondaine⁹. Ce thème fut sans cesse repris dans l'histoire de l'art chinois et décliné en peinture sous forme de citations picturales¹⁰.

Plus tard encore, sous les Tang, le poète Li Bo (701-762) reprend cette tradition dans sa *Préface [au recueil de poèmes] d'un banquet un soir printanier avec mes cousins au jardin des pêcheurs en fleurs* (*Chunye'an congdi taohuayuan xu* 春夜宴從弟桃花園序), tout en se référant à Tao Qian dans le titre, en mentionnant les « pêcheurs en fleurs » :

夫天地者，萬物之逆旅。光陰者，百代之過客。而浮生若夢，為歡幾何？
古人秉燭夜游，良有以也。況陽春召我以煙景，大塊假我以文章。會桃李
之芳園，序天倫之樂事。群季俊秀，皆為惠連；吾人詠歌，獨慚康樂。幽
賞未已，高談轉清。開瓊筵以坐花，飛羽觴而醉月。不有佳作，何伸雅懷？
如詩不成，罰依金谷酒數。

⁸ A ce sujet, voir Y. ESCANDE, « Le jardin sous influence : quand la peinture modèle le jardin chinois », Hervé BRUNON, Denis RIBOUILLAUT (dir.), *De la peinture au jardin*, Florence, Olschki, 2016, pp. 27-41.

⁹ Voir à ce sujet Y. ESCANDE, « Jardins et peinture de paysage en Chine », *Histoires de jardins, lieux et imaginaire*, Jean-Paul Barbe et Jacquié Pigeaud (dir.), Paris, PUF, 2001, pp. 97-126 ; « Le jardin du lettré », Sophie COUËTOUX, Che-bing CHIU (dir.), *Le Jardin du lettré. Synthèse des arts en Chine*, Paris, musée Albert Kahn, éditions de l'Imprimeur, 2004, pp. 63-69.

¹⁰ Voir Cédric LAURENT, « Citations littéraires et interprétations philosophiques dans les peintures narratives du *Récit de la Source aux fleurs de pêcher* », *Extrême-Orient Extrême-Occident*, 30, *Du bon usage des images. Autour des codes visuels en Chine et au Japon*, 2008 (pp. 15-43) pp. 18-19.

<http://journals.openedition.org/extremeorient/98>

Yolaine Escande, « Le jardin des lettrés comme paradigme (Chine) », in Michael Jakob & Jacques Berchtold, *Jardins en images. Stratégies de représentation au fil des siècles*, Genève, MétisPresses, 2020, pp. 31-55. ISBN : 978-2-940563-80-7.

« Entre ciel et terre se trouve le séjour passager des dix mille existants ;
 Le temps est le visiteur qui passe entre les centaines de générations ;
 La vie est fugitive telle un rêve, combien de temps [avons-nous] pour apprécier
 les instants qu'elle nous donne ?

Ainsi les anciens, chandelles à la main, se promenaient-ils la nuit, pour
 d'excellentes raisons.

Le printemps me convoque avec ses scènes brumeuses, la nature se sert de
 moi pour écrire des textes.

La réunion en ce jardin des pêcheurs et des pruniers parfumés est le prélude au
 bonheur de se retrouver en famille.

Mes cadets sont tous si distingués et talentueux qu'ils semblent incarner [le
 frère cadet préféré de Xie Lingyun, 385-433, Xie] Huilian [397-433].

En chantant mes poèmes, moi seul me sens honteux face à Kangle [Xie
 Lingyun].

Alors que nos célébrations subtiles ne sont pas encore terminées, nos propos
 éminents deviennent encore plus épurés.

Nous étalons nos nattes jaspées pour nous asseoir avec les fleurs, nos coupes
 à vin en forme d'oiseau volent et nous sommes grisés sous la [lueur de] la lune.
 Si nous ne produisions de belles œuvres, comment pourrions-nous “exprimer
 nos sentiments élégants” ?

Si nos poèmes ne sont pas achevés, la punition égalera la quantité de vin bue
 au jardin de la vallée d'Or. »

Le concours de poésie auquel fait allusion Li Bo consiste à composer des poèmes et
 à avoir pour gage, si le poème n'est pas achevé, de boire une coupe de vin, selon le
 principe édicté au jardin de la vallée d'Or. De même, « composer des poèmes pour
 exprimer ses sentiments » est une citation de la *Préface au recueil de poèmes du jardin de la
 vallée d'Or* de Shi Chong¹¹.

¹¹ Voir la traduction qu'en donne David R. KNECHTGES dans son article « Estate Culture in Early Medieval China : The Case of Shi Chong », dans Wendy SWARTZ, Robert FORT CAMPANY, YANG Yolaine Escande, « Le jardin des lettrés comme paradigme (Chine) », in Michael Jakob & Jacques Berchtold, *Jardins en images. Stratégies de représentation au fil des siècles*, Genève, MétisPresses, 2020, pp. 31-55. ISBN : 978-2-940563-80-7.

Ce poème de Li Bo a suscité maintes peintures, dont celle de Chen Hongshou (1598-1652) conservée au musée de Boston (ill. 4).



4. Chen Hongshou 陳洪綬(1598-1652), *Li Bo au banquet du jardin des Pêchers et des Pruniers* (*Li Bo yan taoliyuan* 李白宴桃李園), encre et couleurs sur soie, 156 x 73 cm, datée 1650, musée des beaux-arts de Boston.

Lu & Jessey J.C. CHOO (éds.), *Early Medieval China : A Sourcebook*, New York, Columbia University Press, 2014, (pp. 530-538), pp. 533-534.

Yolaine Escande, « Le jardin des lettrés comme paradigme (Chine) », in Michael Jakob & Jacques Berchtold, *Jardins en images. Stratégies de représentation au fil des siècles*, Genève, MétisPresses, 2020, pp. 31-55. ISBN : 978-2-940563-80-7.

Dans la peinture de Chen Hongshou, Li Bo est peint assis sur un fauteuil bas, pinceau dans la main droite, dont il imbibe la pointe dans l'encrier : on comprend qu'il se prépare à écrire un poème, en raison de la feuille blanche installée sur la table devant lui. Les autres protagonistes autour de la table sont soit sur le point d'écrire également, comme celui qui saisit une feuille blanche et affute la pointe de son pinceau dans sa bouche, ou de rechercher l'inspiration. Les seules indications que la scène se déroule la nuit sont les chandelles des deux côtés de la table. Dans la partie inférieure gauche du rouleau, les serviteurs sont en train de préparer le thé, alors que le prunier et le pêcher en fleurs dont les troncs sont entremêlés font le lien entre le bas et le haut de la peinture, et semblent entourer les protagonistes comme le mur protecteur d'un jardin.

Un autre exemple de jardin lettré dont le thème sert de citation picturale est la « réunion élégante dans le jardin de l'Ouest » (*Xiyuan yaji*). Ce thème pictural aurait été initié par une réunion entre lettrés à laquelle aurait participé le célèbre poète, calligraphe et peintre Su Shi (1037-1101) à Kaifeng, la capitale, en 1087. Celle-ci aurait été rapportée par le non moins célèbre Mi Fu (1052-1107) et peinte par Li Gonglin (1049 ?-1106)¹², également présents, ainsi que plusieurs autres lettrés de renom, dont le calligraphe Huang Tingjian (1045-1105) et un maître de la cithare *qin*, incarnant le confucianisme, le taoïsme et le bouddhisme. Cet événement est si mémorable que le nom du jardin de l'Ouest est devenu le synonyme d'une réunion élégante entre lettrés. Néanmoins, la mention d'un texte de Mi Fu sur cette réunion n'apparaît au plus tôt que sous les Ming, et aucune autre source sous les Song ne rapporte cet événement, qui s'est pourtant transmis jusqu'à nos jours. On peut ainsi s'interroger sur la tenue d'une telle réunion.

¹² Voir Ellen JOHNSTON LAING, « Real or Ideal : The Problem of the *Elegant Gathering in the Western Garden* in Chinese Historical and Art Historical Records », *Journal of the American Oriental Society*, vol. 88, no. 3, 1968, pp. 419-435 ; XU Jianrong, « La Réunion élégante dans le jardin de l'Ouest et l'histoire des beaux-arts. Critique de la méthode d'une étude de cas » (« Xiyuan yaji yu meishu shixue. Dui yizhong ge'an yanjiu fangfa de pipan » 西園雅集與美術史學——對一種個案研究方法的批判), *Duoyun* 朵雲, 4, 1993, pp. 5-21.

Yolaine Escande, « Le jardin des lettrés comme paradigme (Chine) », in Michael Jakob & Jacques Berchtold, *Jardins en images. Stratégies de représentation au fil des siècles*, Genève, MétisPresses, 2020, pp. 31-55. ISBN : 978-2-940563-80-7.

Reste que, à la suite de Li Gonglin, les peintres Ma Yuan (vers 1160-1225) des Song (ill. 5), Zhao Mengfu (1254-1322) des Yuan, Qiu Ying des Ming ou Shitao (1642-vers 1707) (ill. 8) des Qing ont peint ce thème, le rendant réel et tangible par la peinture et la citation picturale.

Ma Yuan est un peintre très influent à son époque, un membre de l'Académie impériale de peinture. Son style a marqué l'histoire de la peinture chinoise et japonaise. Dans son rouleau horizontal *Réunion élégante dans le jardin de l'Ouest* (*Xiyuan yaji*) (ill. 5), toute la structure picturale fait converger les regards vers la scène centrale où se trouve Li Gonglin en train de peindre : à droite du rouleau où commence le regard, une barque a déposé deux personnages qui s'apprêtent à franchir un petit pont pour rejoindre la réunion. L'étendue d'eau et l'esquif marquent la séparation du jardin avec le monde de poussière, tout en faisant explicitement référence à une peinture plus ancienne, *Retour à la vie champêtre* (*Guiculai ci*) de Lu Tanwei (ill. 6), d'après un autre poème éponyme de Tao Qian, dans lequel le poète expose son choix de vie retirée en son jardin, et de ne pas se compromettre en servant un pouvoir indigne¹³. On a donc une double citation picturale : celle de la réunion des lettrés des Song, et celle du retrait de la vie publique et de l'intégrité morale en suivant l'exemple de Tao Qian. A gauche du rouleau de Ma Yuan, un lettré se dirige vers le centre. La réunion n'a pas lieu dans un bâtiment, mais en plein air, sous les pins.



¹³ La traduction de *Retour à la vie champêtre* est donnée par Paul DEMIEVILLE dans son *Anthologie de la poésie chinoise classique*, Paris, Gallimard, pp. 137-139.

Yolaine Escande, « Le jardin des lettrés comme paradigme (Chine) », in Michael Jakob & Jacques Berchtold, *Jardins en images. Stratégies de représentation au fil des siècles*, Genève, MétisPresses, 2020, pp. 31-55. ISBN : 978-2-940563-80-7.



5. Ma Yuan, *Réunion élégante dans le jardin de l'Ouest* (*Xiyuan yaji*), encre et couleurs sur soie, 29,54 x 301,63 cm, Kansas City, Nelson-Atkins Museum of Art.

<https://art.nelson-atkins.org/objects/20646/composing-poetry-on-a-spring-outing?ctx=77229898-7605-4f38-8dbe-c4a4eeb0f5b4&idx=0>

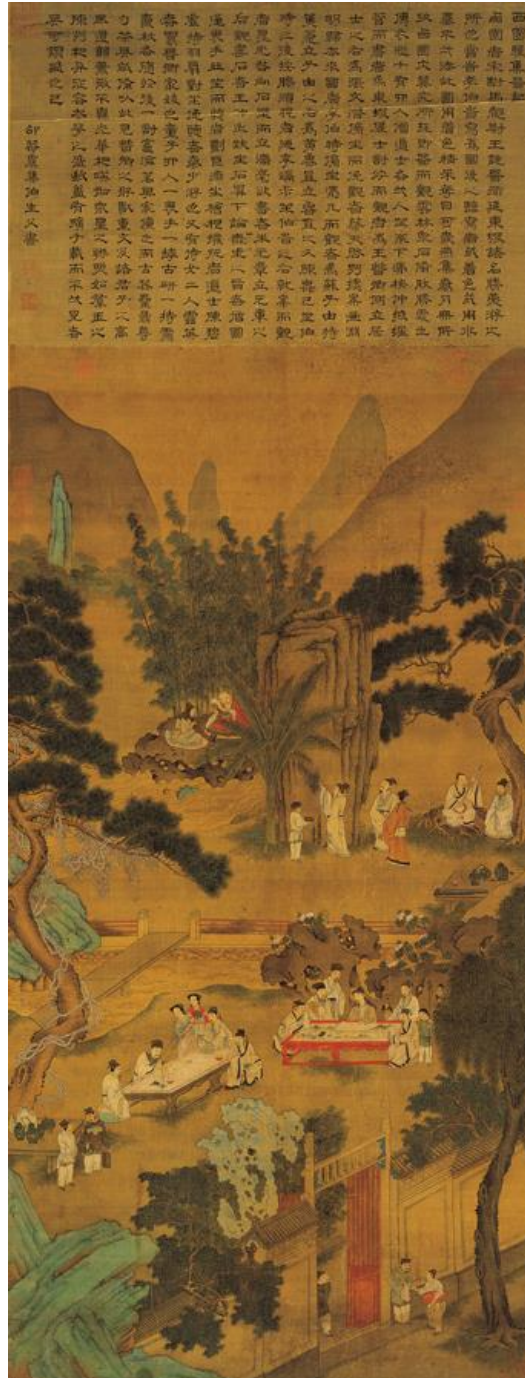


6. Attr. à Lu Tanwei (?-vers 485), *Retour à la vie champêtre* (*Guiculai ci*) (copie des Song), encre et couleurs sur soie, 43 x 142,3 cm, Taipei, musée national du Palais.

https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Attributed_to_Lu_Tanwei_Returning_Home.Yuan_or_Ming_copy_National_mus_Taipei.jpg

Dans le rouleau vertical attribué à Zhao Mengfu (ill. 7), la composition diffère totalement, mais la scène se déroule visiblement dans un jardin, dont l'entrée occupe l'angle droit inférieur du rouleau, par lequel entre le regard du visiteur. Au-dessus dans la partie médiane du rouleau, deux tables sont entourées de personnages en train d'écrire et de peindre, alors que tout en haut du rouleau, un moine et un lettré sont en train de discuter sur deux nattes installées entre les rochers et les bambous.

L'inscription au-dessus de la peinture indique les noms des protagonistes et leur place dans la peinture. Zhao Mengfu exerça de hautes fonctions et accepta de travailler pour les Mongols, alors qu'il était un descendant de la famille impériale de la dynastie des Song renversée par les Mongols. Il fut néanmoins l'un des peintres et calligraphes les plus éminents de la dynastie des Yuan, et son style exerça une influence durable sur les lettrés des dynasties ultérieures.



7. Attr. à Zhao Mengfu (1254-1322) (probablement une copie due à un artiste des Ming), *Réunion élégante dans le jardin de l'Ouest* (*Xiyuan yaji*), encre et couleurs sur soie, 131,5 x 67 cm, Taipei, musée national du Palais.

Yolaine Escande, « Le jardin des lettrés comme paradigme (Chine) », in Michael Jakob & Jacques Berchtold, *Jardins en images. Stratégies de représentation au fil des siècles*, Genève, MétisPresses, 2020, pp. 31-55. ISBN : 978-2-940563-80-7.

A la fin de son rouleau horizontal *Réunion élégante dans le jardin de l'Ouest* (*Xiyuan yaji*) (ill. 8), le fameux moine et peintre Citrouille-Amère, Shitao, appose une inscription dans laquelle il dit suivre le texte attribué à Mi Fu. Le rouleau se lit de droite à gauche, selon le sens d'écriture et de lecture d'un texte chinois. Il s'ouvre ainsi sur une scène où un personnage s'apprête à écrire sur une feuille de papier posée sur une table carrée, pinceau à la main, et portant un chapeau noir : il s'agit de Su Shi, selon l'inscription de Shitao, en train de composer un poème. A la suite de cette scène, faisant le lien avec la suivante, une table basse, carrée, porte des objets, dont une cithare *qin* emballée et des ustensiles pour le thé. La scène suivante et centrale montre le peintre Li Gonglin en train de mouvoir son pinceau sur un rouleau horizontal, entouré d'amis admirateurs, dont Shitao mentionne les noms. La scène suivante présente trois personnages, dont celui du centre est Mi Fu, en train d'inscrire une calligraphie sur un rocher : à sa droite, un serviteur porte la pierre à encre. Le rouleau se termine sur deux personnages assis sur des nattes, dont un moine tête nue, de l'autre côté de la rivière qui traverse le jardin. Autrement dit, la peinture présente la scène en train de se dérouler en abîme, dans la peinture de Li Gonglin, et suggère ce qu'elle doit susciter, à savoir d'autres inscriptions et poèmes, dans d'autres peintures et d'autres jardins à venir.



8. Shitao, *Réunion élégante dans le jardin de l'Ouest* (*Xiyuan yaji* 西園雅集), encre et couleurs sur papier, 36,5 x 328 cm, musée de Shanghai.

La citation picturale telle que l'illustrent ces quelques exemples ne consiste pas simplement à rendre visible et concrète, tangible et véridique une réunion entre lettrés célèbres, qu'elle ait ou non existé dans la réalité, elle contribue aussi à faire advenir réellement des réunions de lettrés célèbres en leur temps et à les immortaliser en peinture, comme par exemple celle qui se tint à Pékin le 6 avril 1437 dans le jardin des Abricotiers (Xingyuan). L'hôte était un haut fonctionnaire, Yang Rong (1371-

1440), en robe rouge dans la peinture attribuée à Xie Huan (vers 1370-vers 1450) (ill. 9-10), qui avait réuni autour de lui un cercle de fonctionnaires lettrés. Le personnage en bleu est l'invité principal, Yang Shiqi (1565-1444). La position qui est donnée à chaque personnage dans la peinture souligne leur statut social, leur dignité, leur rang et leur pouvoir, tout comme cela dut se produire dans la réunion du jardin de la vallée d'Or. Autour des personnages, les « objets superflus » – pinceaux, encre, pierre à encre, écran de table, bassins à gauche, cithare et rouleaux enveloppés à droite – montrent leur qualité de lettrés et suggèrent la motivation principale de leur réunion : la composition de poèmes et la réalisation d'inscriptions et de peintures. Le jardin est évidemment considéré comme le lieu idoine pour une telle réunion. Il existe deux peintures sur ce même sujet, l'une au musée municipal de Zhenjiang (Jiangsu) (ill. 9)¹⁴ et l'autre au Metropolitan Museum de New York (ill. 10)¹⁵, attribuées à Xie Huan (1377-1452) et datées de 1437.

Dans ce cas, la citation picturale reprend le thème de la réunion de lettrés et le décline sous une nouvelle forme, adaptée à la société du 14^e siècle. Mais surtout, la peinture comme le jardin ont pour but se faire vivre les allusions littéraires, poétiques et picturales en suscitant la création de nouvelles, autrement dit, de transmettre et perpétuer l'idéal lettré. Le temps de ces réunions, les lettrés sont coupés du monde, tels des immortels.



9. Attr. à Xie Huan (vers 1370-vers 1450), *Réunion élégante au jardin des Abricotiers* (*Xingyuan yaji* 杏園雅集), encre et couleurs sur soie, 36,5 x 400 cm, musée municipal de Zhenjiang (Jiangsu) ;

¹⁴ Pour plus de détails sur cette peinture, voir Sophie COUËTOUX, Che-bing CHIU (dir.), *Le Jardin du lettré. Synthèse des arts en Chine*, op. cit., pp. 232-235.

¹⁵ Pour plus de détails sur cette peinture, voir James CAHILL, *Parting at the Shore : Chinese Painting of the Early and Middle Ming Dynasty, 1368-1580*, New York, Tokyo, Weatherhill, 1978, pp. 24-25.

Yolaine Escande, « Le jardin des lettrés comme paradigme (Chine) », in Michael Jakob & Jacques Berchtold, *Jardins en images. Stratégies de représentation au fil des siècles*, Genève, MétisPresses, 2020, pp. 31-55. ISBN : 978-2-940563-80-7.



10. Attr. à Xie Huan (vers 1370-vers 1450), *Réunion élégante au jardin des Abricotiers* (*Xingyuan yaji*), encre et couleurs sur soie, 37,1 x 243,2 cm, détail, New York, Metropolitan Museum of Art.

<https://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1989.141.3/>

Dans le jardin et dans la peinture de *shanshui*, le temps n'est ni linéaire ni cyclique, mais il est suspendu au moment de la réunion, et dans la durée, puisqu'il se perpétue à travers les dynasties. Le moment de ce temps suspendu est réactualisé dans la peinture et fait accéder ceux qui la regardent à une dimension hors de contingences matérielles.

2. L'art de la citation à travers le tracé

S'il existe des inscriptions sur la peinture comme dans le jardin¹⁶, l'intertextualité se retrouve également dans les tracés qui constituent les peintures. Elle se présente non seulement dans le thème pictural ou jardinier, mais au sein même de la peinture de *shanshui* et de jardins : dans la pratique du trait. Dans ce cas, la citation ne passe pas par la narrativité de la réunion entre lettrés, mais par la superposition de références. C'est un art de la citation à travers les traits de la peinture qui convoque des maîtres de périodes et de styles différents.

¹⁶ Voir Y. ESCANDE, *Montagnes et eaux. La culture du shanshui*, Paris, Hermann, 2005 ; « Jardin et écriture en Chine », in Michael JAKOB (dir.), *Des jardins & des livres*, op. cit., pp. 15-21.

Yolaine Escande, « Le jardin des lettrés comme paradigme (Chine) », in Michael Jakob & Jacques Berchtold, *Jardins en images. Stratégies de représentation au fil des siècles*, Genève, MétisPresses, 2020, pp. 31-55. ISBN : 978-2-940563-80-7.

Les traits variés, inventés par des maîtres distincts, se superposent comme les inscriptions du jardin lettré ; ils font cohabiter des styles, périodes, tonalités, références *a priori* hétérogènes qui s'harmonisent dans la peinture.

En effet, les lettrés ne regardent pas une peinture mais ils la lisent (*du* 讀)¹⁷ et ne la peignent pas, mais la tracent (*xie*). Par exemple, il est possible d'avoir recours à un rocher tracé à la manière d'un maître du XII^e siècle, à un arbre du XIX^e à travers le tracé de tel autre maître, à un bambou ou à un pavillon selon le type de traits d'un maître du XV^e siècle, etc. Cet art de la citation célèbre les maîtres précédents sans avoir recours aux images, mais en rendant présents leurs coups de pinceau.

Depuis le peintre et poète Wang Wei (701-761), établi dans son domaine Wangchuan 輞川 (ill. ???), et depuis les *Dix vues d'une hutte de chaume* (*Caotang shizhi* 草堂十誌) du poète Lu Hong 盧鴻 (actif vers 713-741) (ill. 11), le jardin montagnard du lettré retiré est devenu un thème paradigmatique.



11. Attr. à Lu Hong 盧鴻 (actif vers 713-741) (probablement une copie excellente des Song), *Dix vues d'une hutte de chaume* (*Caotang shizhi* 草堂十誌), 29,4 x 600 cm, encre sur papier, Taipei, musée national du Palais. Vue 1.

¹⁷ Selon l'expression de ZHOU Liangong 周亮工 (1612-1672) des Qing expliquée dans la Préface à son *Lire les peintures* (*Dubua lu* 讀畫錄) de 1681, publié Haishan xianguan congshu 海山仙館, 1847, f. 2v^o.

Lu Hong était un taoïste, il refusa de quitter le mont Song où il résidait pour rentrer au service de l'empereur. La première vue montre bien que sa hutte est installée dans un jardin, entouré d'un mur. Les dix vues sont montées en un long rouleau horizontal, qui donne à voir dix points différents du jardin, et autant d'autoportraits du poète-peintre en situation : en train de méditer dans sa hutte de chaume, debout au sommet d'une colline, allongé sur une natte au bord d'une cascade pour l'écouter, en conversation avec un ami dans une grotte, etc.



12. Wang Yuanqi 王原祁(1642-1715), *Dix vues d'une butte de chaume d'après Lu Hong* (*Lu Hong caotang shizhi* 盧鴻草堂十志), encre et couleurs sur papier, environ 29 x 29,5 chaque feuille d'album, Pékin, musée de l'Ancien palais. Feuille 6.

<https://www.dpm.org.cn/collection/paint/228103.html>

Dans son album *Dix vues d'une butte de chaume d'après Lu Hong* (*Lu Hong caotang shizhi*) (ill. 12) Wang Yuanqi (1642-1715) s'inspire de l'esprit de la peinture de Lu Hong sans

en copier chaque vue. Sur plusieurs feuilles, il emploie la couleur, contrairement à Lu Hong. Mais il le célèbre en utilisant diverses techniques picturales de grands maîtres lettrés des Song et des Yuan. Par exemple, dans la vue 5, Wang Yuanqi rend hommage à Lu Hong en se servant de la méthode des traits « pointés » de Mi Fu des Song pour tracer la montagne au pied de laquelle s'est installé le poète-peintre. Il emploie l'extrémité du pinceau pour restituer de façon pointilliste, à l'aide d'une encre plus ou moins dense, plus ou moins foncée selon les points, l'atmosphère brumeuse et florissante de la montagne.

De même que Wang Wei et Lu Hong, Li Gonglin (1049-1106) a peint le jardin montagnard de sa *Maison de campagne* (*Shanzhuang* 山莊) (dont une peinture se trouve à Pékin, l'autre à Taipei, https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/29/Li_Gonglin-Mountain_Villa.jpg)¹⁸, et Wang Meng (vers 1308-1385), dans son rouleau *La chambre des orchidées* (*Zhilan shi* 芝蘭室) (ill. 13), montre les petits bonheurs de son jardin montagnard.



13. Wang Meng, *La chambre des orchidées* (*Zhilan shi* 芝蘭室), encre et couleurs sur papier, 27,1 x 85 cm, Taipei, musée national du Palais.

La raison invoquée pour de tels jardins était le retrait du lettré des charges officielles, à la façon de Tao Qian.

A la différence des citations picturales thématiques abordées plus haut au sujet des réunions lettrées dans des jardins, la citation picturale de ces jardins montagnards ne

¹⁸ Voir Robert E. HARRIST, *Painting and Private Life in Eleventh-Century China : Mountain Villa by Li Gonglin*, Princeton, Princeton University Press, 1998.

Yolaine Escande, « Le jardin des lettrés comme paradigme (Chine) », in Michael Jakob & Jacques Berchtold, *Jardins en images. Stratégies de représentation au fil des siècles*, Genève, MétisPresses, 2020, pp. 31-55. ISBN : 978-2-940563-80-7.

se fait plus seulement de façon narrative, mais à travers la technique picturale même, dans les tracés, comme dans la peinture de Dong Qichang (1555-1636), *Intention poétique de l'Assistant de Droite [Wang Wei] (Youcheng shiyi)* (ill. 14) : le sujet ne semble pas être le jardin lui-même mais l'esprit du poète dans sa résidence montagnarde.



14. Dong Qichang (1555-1636), *Intention poétique de l'Assistant de Droite [Wang Wei] (Youcheng shiyi)*, 1626, encre et couleurs sur papier, 141,5 x 47,75 cm, collection Wong Nan-p'ing.

Yolaine Escande, « Le jardin des lettrés comme paradigme (Chine) », in Michael Jakob & Jacques Berchtold, *Jardins en images. Stratégies de représentation au fil des siècles*, Genève, MétisPresses, 2020, pp. 31-55. ISBN : 978-2-940563-80-7.

De la peinture originale de Wang Wei, il ne demeure que des copies, dont la meilleure semble être attribuée à Guo Zhongshu (?-977) ; en fait il s'agit probablement d'une excellente copie du XV^e siècle (ill. 15).



15. Attribué à Guo Zhongshu 郭忠恕 (?-977) (en fait, copie du XV^e siècle), *Wangchuan [rivière du Shaanxi] de Wang Mojie [Wang Wei] (Wang Mojie Wangchuan 王摩詰輞川)*, encre et couleurs sur soie, 29 x 490,4 cm, Taïpei, musée national du Palais

Comme dans la peinture de Lu Hong, le long rouleau horizontal présente diverses vues de la maison de campagne de Wang Wei à Wangchuan et de son jardin qui se succèdent sur un long rouleau horizontal.

Wang Wei est considéré par Dong Qichang, qui établit au XVII^e siècle la théorie des lettrés¹⁹, comme l'initiateur de la tradition des lettrés : il lui attribue en effet l'origine de la pratique du coup de pinceau monochromatique et des lavis d'encre. Wang Wei et Lu Hong sont en réalité de véritables lettrés, à la fois peintres et poètes, et tous

¹⁹ Voir Yolaine ESCANDE, introduction à *l'Esquisse sur l'océan de la peinture de Shen Zongqian*, Paris, Les Belles Lettres, 2019, pp. xiii -xvi.

Yolaine Escande, « Le jardin des lettrés comme paradigme (Chine) », in Michael Jakob & Jacques Berchtold, *Jardins en images. Stratégies de représentation au fil des siècles*, Genève, MétisPresses, 2020, pp. 31-55. ISBN : 978-2-940563-80-7.

deux ont vécu sous la glorieuse dynastie des Tang. Ils ont laissé à la postérité des peintures monochromatiques, ayant pour sujet leur jardin.

Cependant, la citation picturale par Dong Qichang ne se contente pas de reprendre la thématique abordée dans la poésie et la peinture de Wang Wei, mais consiste à lui rendre hommage en empruntant à plusieurs grands maîtres lettrés leur style ou leur technique picturale, dérivées selon Dong Qichang de la pratique monochromatique. Il change d'ailleurs complètement le format et peint un rouleau vertical. Celui-ci s'ouvre en bas à droite sur des traits obliques suggérant une berge pentue, en face de laquelle, en bas à gauche du rouleau, le papier laissé blanc suggère une étendue d'eau. La composition en zigzags au dessus, dans la partie médiane de la peinture, évoquant à gauche un cours d'eau et à droite des rochers amoncelés, est un emprunt ou un hommage au style de « l'école de Wu » de *shanshui*, c'est-à-dire à la technique de Shen Zhou (1427-1509) et de Wen Zhengming (1470-1559). Les traits qui servent à composer les montagnes, qualifiés de rides de texture, autour d'un axe central de la montagne principale avec des formes coniques parfois surmontées de plateaux sont clairement des citations de la technique picturale de Huang Gongwang (1269-1354). Huang Gongwang, Shen Zhou et Wen Zhenming sont considérés dans la théorie de Dong Qichang comme les continuateurs spirituels de Wang Wei : Huang vivait en ermite, refusant de travailler pour le pouvoir mongol qui avait renversé la dynastie légitime, quant à Shen et Wen, ils n'occupèrent jamais de fonctions très élevées et se consacrèrent aux activités lettrées. Au lieu de mentionner ces maîtres dans une inscription, il les rend visuellement présents sur la surface du rouleau.

Cependant, dans ce cas, où la citation picturale de Wang Wei se trouve-t-elle ? Comment Dong Qichang lui rend-il précisément hommage ? De fait, c'est le pin, en bas et au centre de la composition, dans l'axe central lui aussi et prolongeant le dôme du sommet de la montagne, avec sa forme tordue, un tronc aux contours nets et des branches nettement étagées, qui correspond au « pin à écailles de dragon » que cite Dong dans son inscription en haut à droite du rouleau : « Intention poétique de l'Assistant de Droite [Wang Wei] : Porte fermée, les livres suffisent pour des mois et

des années, / Les pins accumulés sont assez vieux pour avoir des écailles de dragons. »

Il s'agit du dernier vers du poème de Wang Wei intitulé *Un jour de printemps, passant par le quartier de Xinchang avec Pei Di [actif vers 720-750] et rendant visite à l'ermite Chen mais sans le rencontrer (Chunri yu Pei Di guo Xinchangli fang Chen yiren buyu)* :

« La source des Pêcheurs en fleurs, jusqu'ici coupée du monde de poussière,
A l'extrémité de la ville de Ye, rendant visite à l'ermite,
Arrivant à sa porte, je n'ose pas inscrire "l'oiseau commun"²⁰ :
En regardant les bambous, quel besoin de s'enquérir de l'hôte ?
Les montagnes vertes hors de la cité semblent être dans la maison,
L'eau qui court des habitations à l'est pénètre dans le voisinage à l'ouest,
Porte fermée, les livres suffisent pour des mois et des années,
Les pins accumulés sont assez vieux pour avoir des écailles de dragons. »²¹

王維〈春日與裴迪過新昌里訪臣逸人不遇〉
「桃源一向絕風塵，椰市南頭訪隱淪。
到門不敢題凡鳥，看竹何須問主人。
城外青山如屋裏，東家流水入西鄰。
閉戶著書多歲月，種松皆作老龍鱗。」

Wang Wei ne repart pas parce que l'ermite n'est pas là, mais parce qu'il ne veut pas le déranger, c'est pourquoi il ne s'enquiert même pas de sa présence. Regarder les bambous et l'environnement de l'habitation de l'ermite lui suffit. C'est ce que Dong

²⁰ « Inscrire "l'oiseau commun" » est une référence à une anecdote narrée dans le *Nouveau récit de propos mondains (Shishuo xinyu 世說新語, chap. 24 « Impolitesse et arrogance » (Jian'ao 簡傲) §4 de Liu Yiqing (403-444) : Ji Kang (223-262) était un ami proche de Lü An (?-262). Lü alla lui rendre visite, mais Ji Kang était absent et son frère lui proposa d'entrer, ce que Lü refusa. Pour indiquer qu'il était passé et pour marquer son mépris à l'égard du frère de son ami, il inscrivit le caractère « phénix », parce que le caractère « phénix » 鳳 s'écrit avec les éléments « commun » 凡 et « oiseau » 鳥, traitant ainsi le frère de son ami « d'oiseau commun ». Ce dernier ne perçut pas l'ironie et crut au contraire à un compliment. Voir Richard B. Mather, *A New Account of Tales of the World, op. cit.*, p. 425.*

²¹ Li Fang (926-996) et als. (comp.), *Florilège littéraire (Wenyuan jinghua)*, Pékin, Xinhua shuju, 1966, *juan* 232, f. 7v°.

Yolaine Escande, « Le jardin des lettrés comme paradigme (Chine) », in Michael Jakob & Jacques Berchtold, *Jardins en images. Stratégies de représentation au fil des siècles*, Genève, MétisPresses, 2020, pp. 31-55. ISBN : 978-2-940563-80-7.

Qichang cite dans son hommage pictural, en ne peignant qu'un seul pin au premier plan, marque de l'érémisme.

Ainsi, Dong Qichang ne reprend pas le style archaïque de Wang Wei, mais cite picturalement en son honneur les modèles et types de traits de grands maîtres d'époques différentes, les faisant cohabiter et dialoguer entre eux sous son propre pinceau.

La citation picturale par l'art du trait permet de faire des allusions lettrées de façon beaucoup plus allusive, non-narrative, que la simple évocation ou représentation du jardin. C'est la pratique et l'expérience de l'usage du pinceau qui permettent de reconstituer la réunion des différents lettrés par les traits tracés, par delà le temps dynastique, tout comme dans un jardin, se superposent des inscriptions de périodes et de styles différents.