



**HAL**  
open science

## Jardin et écriture en Chine

Yolaine Escande

► **To cite this version:**

Yolaine Escande. Jardin et écriture en Chine. Michael Jakob. Des jardins & des livres, MétisPresses;; Fondation Bodmer, pp. 15-21, 2018, Des jardins & des livres, 978-2-94-0563-33-3. hal-03229622

**HAL Id: hal-03229622**

**<https://hal.science/hal-03229622>**

Submitted on 5 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.

Yolaine Escande

### *Jardin et écriture en Chine*

Écriture et jardins apparaissent inséparables dans la tradition chinoise et jusqu'à nos jours. C'est l'écriture, omniprésente, qui donne son sens au jardin, et celui-ci sert d'écrin aux pratiques artistiques et aux collections d'ouvrages.

Un même caractère chinois désigne « le livre » en tant qu'objet, et « l'écriture » en tant qu'outil de langage et en tant qu'art. Il s'agit de *shu* 書, qui se décompose de la façon suivante : une main qui saisit un stylet 聿 pour écrire ce qui se dit 日. Le caractère *shu* 書 porte donc les sens d'« écrire » et de son résultat, l'« écriture », y compris de « style calligraphique », mais encore de « livre », d'« œuvre littéraire », de « lettre, document, dissertation »<sup>1</sup>.

Mais en Chine, la peinture (*hua*) n'est jamais loin de l'écriture et du livre : ceux-ci sont en effet constitués de « rouleaux » (*juan*), tout comme les peintures ; dans le cas des livres, le terme *juan* est souvent traduit par « chapitre ». Peindre se dit *hua* et ne porte pas le sens d'apposer des couleurs mais de « tracer ». Sa graphie est d'ailleurs très proche de celle de « livre » (*shu*) : *hua* 畫 est également constitué d'une main qui saisit un stylet 聿 pour tracer les limites d'un champ 田 ; *hua* signifie ainsi « délimiter, tracer, dessiner », mais aussi « dessiner, peindre », et le résultat de cette action, « le trait, le coup de pinceau »<sup>2</sup>. Or l'élément du champ bien délimité, *tian* 田, pictogramme où l'on reconnaît les petites digues qui marquent le contour des champs, est précisément ce qui fonde le jardin. Les « champs et jardins » (*tianyuan* 田園) désignent depuis le IV<sup>e</sup> siècle la nature cultivée par l'homme, par opposition et complémentarité avec les « montagnes et eaux » (*shanshui*), expression qui désigne le paysage littéraire et pictural, autrement dit la nature qui dépasse l'homme en l'englobant<sup>3</sup>. Les « champs et jardins » (*tianyuan*) ou « le jardin » (*yuanlin*) font aujourd'hui plus globalement partie de ce que les Chinois qualifient de « culture des montagnes et eaux » (*shanshui wenhua*), ou « culture du paysage » ; cette expression définit toutes les activités liées de près ou de loin à l'appréciation du paysage, à savoir la peinture de jardins ou de paysages, la calligraphie, le jardin, la visite de sites célèbres, le pèlerinage sur des montagnes sacrées, l'appréciation des prunus en fleurs, l'attente du mascaret au bord d'un fleuve, la rêverie sur les constellations, jouer de la musique dans la montagne ou dans un jardin, etc. La « culture du paysage » constitue une catégorie sociale, historique, artistique, esthétique, littéraire, idéologique extrêmement importante en Chine. Le jardin en est une composante essentielle. Or on peut affirmer qu'il n'est point de jardin sans écriture en Chine. [fig. 1]



Fig. 1 : Wen Zhengming (1470-1559), sixième vue de l'album des *Huit vues du jardin de l'Humble administrateur*, L'enclos aux bananiers, accompagnée d'un poème ; New York Metropolitan Museum of Art.

On voit à droite un rocher étrange dans la pelouse, ainsi que de nombreux petits rochers à gauche de la chaumière.

Wen Zhengming unit dans ces feuilles d'album peinture, calligraphie, poésie et jardin, en en constituant un livre pour rappeler les plaisirs de ce lieu à l'automne.

Pour qu'existe le jardin, il faut des personnes qui le conçoivent et qui l'apprécient. Traditionnellement, et en particulier depuis le XVII<sup>e</sup> siècle, ce sont les lettrés qui créent et font vivre le jardin en y pratiquant les « arts », c'est-à-dire quatre activités spécifiques, à savoir la poésie, la musique, la calligraphie et la peinture. Or l'expression qui signifie « lettré » en chinois, *wenren*, est formée de deux caractères. Le second, *ren* 人, est le pictogramme de « l'homme, l'être humain ». Le premier, *wen* 文, a pour étymologie « nervure, veine », il est de fait à la source de la conception esthétique chinoise et marque la prééminence du tracé dans la civilisation chinoise. En cela, le sens de *wen* s'avère très proche de celui de *shu*, « écriture, livre ». *Wen* signifie ainsi « culture, civilisation », mais aussi « littérature, composition » et « motifs décoratifs, ornementation ». Les personnages mythiques auxquels est attribuée l'invention de l'écriture auraient lu dans les constellations (le ciel) et dans des traces d'animaux sur le sol (la terre) des *wen*, première forme d'écriture. C'est sans doute ce qui explique que les « nervures » ou les « traces » calligraphiques, picturales ou poétiques soient considérées comme partageant une origine commune, à la rencontre entre l'être humain et les forces de l'univers. C'est d'ailleurs sous la dénomination de « traces » (*ji*) que les manuscrits écrits ou peints des auteurs lettrés sont conservés. De la même façon, les inscriptions sur pierre gravées à même les paysages et rochers sont qualifiées de « traces ». L'idéal en calligraphie est ainsi que les caractères ressemblent à des veines dans le bois ou la pierre, ou à des traces de gouttière sur un mur ou encore à des marques d'insectes rongant le bois. D'un point de vue philosophique, cela correspond à une création qui se produirait d'elle-même, c'est-à-dire sans intervention de l'artiste, qui se contente alors de canaliser une énergie à l'œuvre dans l'univers. Reste que, pour saisir cette énergie, l'artiste-lettré ne doit pas volontairement mettre son pinceau en œuvre mais rendre son cœur disponible, en parvenant à se détacher des contingences matérielles et en méditant ; c'est dans cette mesure qu'il s'apparente au sage. Est-il meilleur endroit que le jardin pour s'adonner à la pratique des arts lettrés ? Et est-il d'autre endroit que le jardin pour conserver ces « traces » visibles des mutations de l'univers changeant tel que le conçoivent les Chinois dans les pierres marbrées et rochers étranges ? C'est ainsi que la plupart des jardins chinois renferment des enclos aux pierres et rochers [Fig. 1] qui présentent des collections de pierres de rêve ou pierres de nuages et de rochers aux formes étranges, dont les formes et les marbrures sont interprétées comme autant de paysages écrits par la nature.

De nombreux jardins chinois ressemblent même à des musées, dans lesquels sont conservés les traces calligraphiques ou picturales de lettrés connus, comme par exemple le jardin mémorial des Trois Su (San Su ci) à Meishan dans le Sichuan. Les « trois Su » sont Su Shi (1037-1101) ou Su Dongpo, son père Su Xun (1009-1066) et son frère cadet Su Zhe (1039-1112) ; leurs œuvres littéraires, calligraphiques et picturales sont présentées sous forme d'estampages ou gravées dans la pierre dans le jardin où ils auraient vécu à Meishan [Fig. 2]



Fig. 2 : Su Shi ou Su Dongpo (1037-1101), poème *En mémoire de l'Ode à la falaise Rouge (Niannu jiao Chibi huaigu 念奴嬌·赤壁懷古)*, calligraphie gravée dans la pierre et conservée sur une stèle dans le jardin des Trois Su, Meishan : « Le fleuve Bleu coule vers l'est, ses vagues se précipitent, / Des personnage historiques remarquables

de milliers d'années, / À l'ouest de cette ancienne forteresse, disent les gens, / Voici la falaise Rouge du Sieur Zhou des Trois Royaumes. [...] »

大江東去 · 浪淘盡

千古風流人物 ·

故壘西邊 · 人道是

三國周郎赤壁 · 亂石

Les jardins que nous voyons aujourd'hui en Chine datent pour la plupart des dynasties des Ming (1368-1644) et des Qing (1644-1911) et sont, hormis les parcs impériaux ou appartenant à des monastères, liés à la culture lettrée<sup>1</sup>. Par exemple, ceux de Suzhou, Yangzhou (Jiangsu), Shaoxing (Zhejiang), Shanghai ou Chengdu (Sichuan) ont soit appartenu à des lettrés, soit à des marchands qui s'entouraient de lettrés<sup>2</sup>. Dès lors, il n'est guère étonnant que l'écriture et le jardin soient liés.

### *L'écriture et le jardin sont intrinsèquement liés*

L'origine du lien entre écriture et jardin s'est probablement faite dès la création des premiers jardins, des parcs impériaux, bien avant notre ère. Mais au cours des premiers siècles de notre ère, dès lors que l'écriture est devenue un art<sup>3</sup>, il est certain que ce lien s'est développé et renforcé. Avec la création en 353 par Wang Xizhi (303-361) du plus grand chef d'œuvre de tous les temps pour les Chinois, la *Préface au pavillon des Orchidées (Lanting xu)*, dans un jardin idyllique près de Shaoxing<sup>4</sup>, jardin et calligraphie sont devenus inséparables.

Jardin et écriture sont indissociables structurellement, historiquement, ontologiquement, philosophiquement et socialement. Depuis 353, le lien historique entre jardin et écriture ne s'est jamais démenti, les deux se développant de façon concomitante. D'un point de vue structurel, la composition du jardin emprunte aux principes de composition des caractères d'écriture. D'un point de vue ontologique, c'est l'écriture qui donne au jardin son sens. Autrement dit, un jardin sans calligraphie n'a pas d'existence. D'un point de vue philosophique, les deux partagent la même cosmogonie. Enfin, d'un point de vue social, les personnes qui fréquentent les jardins et qui les conçoivent baignent dans la culture lettrée.

La composition d'un jardin répond aux mêmes principes que ceux qui régissent la construction d'un caractère d'écriture, qui prennent en compte, pour chaque caractère et pour la composition d'une colonne entière et d'une page, des principes d'opposition complémentaires. Par exemple, le contraste entre le noir du tracé et le blanc entre les traits se retrouve dans celui des murs pâles sur lesquels se détachent plantes et rochers foncés. L'opposition entre le vide d'un caractère avec peu de traits et le plein de celui qui en comporte beaucoup est reprise dans l'uniformité d'une pièce d'eau rehaussée par la luxuriance d'un bosquet de bambous. Il en est de même pour les oppositions entre le petit et le grand, le léger et le lourd, le droit et le penché, le retrait et l'avancée, le dos à dos ou le face à face, le foncé et le clair, le sec et l'humide, le dense et le clairsemé, le relâchement et la retenue, la lenteur et la rapidité, le dessus et le dessous, le haut et le bas, etc. Ces principes d'opposition complémentaires sont ce qui permet un jeu, ce qui octroie une certaine liberté dans le cadre rigide de la construction des caractères d'écriture ou de la conception d'un jardin. Ils donnent des variations, de la vie.

Ji Cheng (1582-1642 ?), auteur du plus ancien traité du jardin chinois, le *Yuanye* (1634)<sup>5</sup>, considérait que la réussite d'un jardin dépendait de deux facteurs essentiels : l'adaptation au site, et l'emprunt<sup>6</sup>. Le premier concerne aussi bien l'écriture que l'architecture du jardin. Quant à l'emprunt, il exige le recours à l'écriture et à la littérature au sens large.

### *L'adaptation*

Le principe de l'adaptation ne concerne pas seulement les conditions naturelles dans lesquelles s'insère le jardin, il se rapporte également à la calligraphie. Celle-ci convient particulièrement pour répondre aux exigences des concepteurs de jardins pour susciter une atmosphère.

Tout d'abord, l'écriture se marie au support : sur les piliers et colonnes, elle se présente verticalement, sur les tablettes elle est écrite horizontalement. En général, l'inscription est d'abord écrite au pinceau sur du papier puis gravée dans le bois ou la pierre ; elle peut parfois être tracée à même le support définitif. Elle doit, par son style et son contenu, faire naître dans l'esprit du promeneur l'atmosphère de la scène

<https://www.metispresses.ch/fr/des-jardins-et-des-livres> (prix fondation René Pechère)

du jardin que le concepteur met sous ses yeux. La calligraphie est ainsi intimement liée à la littérature et à la poésie. C'est pourquoi se promener dans un jardin chinois revient à voir une exposition de calligraphie, sous des formes diverses.

Par exemple, à l'entrée du jardin du Pavillon des vagues azurées (Canglang ting) à Suzhou, une inscription calligraphiée solennelle en style d'écriture régulière, gravée dans la pierre horizontalement au-dessus de la porte, indique au visiteur le nom du jardin tout en signifiant qu'il franchit le seuil d'un lieu particulier [Fig. 3].



Fig. 3 : porte d'entrée en pierre du « Pavillon des vagues azurées » Canglang ting 滄浪亭 calligraphié en écriture régulière.

La même inscription, cette fois en style de chancellerie, à l'aspect plus rustique et simple, se retrouve sur une tablette horizontale en bois du kiosque au centre du jardin, indiquant encore le « Pavillon des vagues azurées » ; l'écriture s'adapte ainsi à sa fonction, accompagnant l'architecture et lui donnant tout son sens [Fig. 4].



Fig. 4 : Tablette du kiosque du « Pavillon des vagues azurées » Canglang ting 滄浪亭 calligraphié en écriture de chancellerie.

Ainsi la pierre à l'entrée est-elle plus majestueuse que le bois du pavillon et l'écriture des trois caractères y est-elle plus édifiante.

Dans le jardin du Maître des filets, la fameuse salle appelée Etude pour la méditation (littéralement « Etude pour rassembler le vide » *jixuzhai* 集虛齋) présente de nombreuses calligraphies et peintures qui servent de décor et qui avaient pour fonction de support à la méditation. L'écriture sert alors aussi bien d'ornement, de slogan, de discours que d'incitation à la rêverie.

La calligraphie est partout présente dans les jardins, y compris contemporains. Par exemple, lors de l'exposition universelle de Shanghai en 2010, le jardin du pavillon de la Chine, sélectionné suite à un concours, et conçu par la société Ecoland, présentait des inscriptions calligraphiées sur tous les éléments scéniques du Paysage dans un arpent (Mu zhong shanshui 畝中山水) et même des poèmes calligraphiés gravés sur des dalles au sol [Fig. 5]



Fig. 5 : « Paysage dans un arpent » du Pavillon de la Chine, exposition universelle de Shanghai, 2010.

Le « Paysage dans un arpent » est une image pour le macrocosme dans un microcosme, c'est-à-dire pour la capacité à restituer le grand dans le petit, selon un des principes calligraphiques. La gageure des architectes consistait à réaliser un jardin chinois traditionnel avec un regard et un cahier des charges contemporains à destination de l'exposition universelle, mais aussi à lui octroyer la vocation à demeurer après l'exposition. Ce jardin était donc particulièrement investi de la part des Chinois d'une tâche de représentation à long terme de leur culture et de leur savoir-faire.

Chacun des éléments de paysage, chacune des scènes constituées, chacune des cours sont annoncées<sup>10</sup>, à l'entrée, par des inscriptions calligraphiées. Les poésies gravées sur le sol attirent l'attention des promeneurs, rappelant les grandes dalles de rochers recouvertes de soutras bouddhiques sur les pentes du pont sacré de l'Est, le Taishan [Fig. 6]. La fonction des gravures dans le paysage était de permettre aux pèlerins se rendant sur le mont sacré de mémoriser et de réciter les soutras. Celle des poèmes calligraphiés est de retenir l'attention des promeneurs du jardin pour les plonger dans l'ambiance poétique, en suscitant leur lecture.

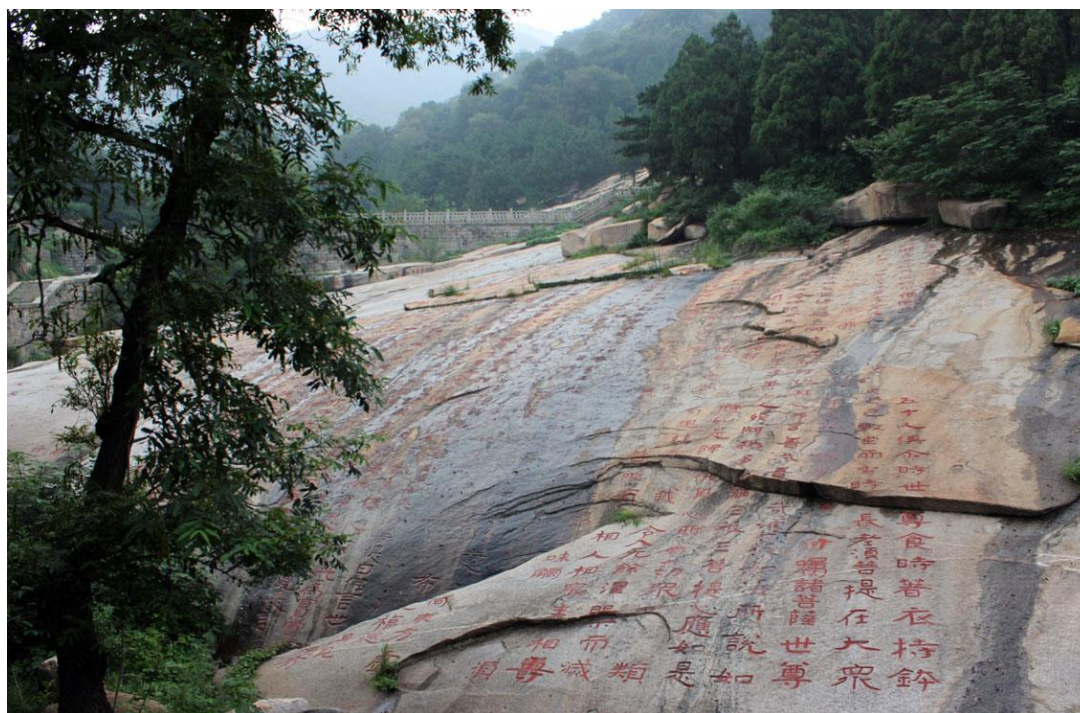


Fig. 6 : Inscriptions bouddhiques du mont Tai, Shandong, datant du VI<sup>e</sup> siècle.

Il est alors clair que le texte fait partie du jardin en s'y adaptant tout comme il constitue le paysage sur le mont sacré du Taishan, non pas simplement sous forme de livre, mais à travers la calligraphie.

### *L'emprunt*

Le deuxième principe souligné par Ji Cheng est celui de l'emprunt, de vues comme de scènes<sup>11</sup>. Il ne s'agit pas simplement d'emprunter une vue au-delà de la limite du jardin pour créer une scène particulière et relier l'intérieur du jardin avec le monde extérieur, mais d'emprunter à des références historiques, littéraires, philosophiques et surtout poétiques pour faire naître dans l'esprit du promeneur qui apprécie le jardin des images qui le mettent dans un état de disponibilité, et qui le ressourcent, prolongeant ainsi sa vie en lui procurant du plaisir<sup>12</sup>. Le lien n'est alors pas seulement établi par le promeneur avec l'extérieur, mais avec sa propre intériorité qu'il unit au mouvement du grand tout, en jouissant pleinement du jardin par ses cinq sens.

En cela, l'écriture est au centre même du jardin chinois ; c'est elle qui lui donne son âme, son sens, sa portée. Sans calligraphie, la poésie ne pourrait pas développer toute sa saveur au sein du jardin. Une calligraphie de qualité et une poésie remarquable sont considérées comme « les yeux que l'on pointe » d'un jardin, par référence au fait d'insuffler la vie à un portrait en réalisant les yeux. Le jardin est construit, les bâtiments en place, mais ils n'ont pas encore de vie ; c'est la calligraphie qui leur donne leur existence. Ainsi lorsque le promeneur chinois découvre un jardin, non seulement il apprécie les scènes qui se présentent à sa vue, mais il observe également les enseignes horizontales, les sentences parallèles verticales et les autres textes calligraphiés du site, gravés dans la pierre ou le rocher ou installés dans les pavillons. Les bâtiments du jardin, les formes des plantes et des rochers sont animés de la même façon de traits et de lignes.

A partir des jardins de Suzhou, on peut notamment se rendre compte que le style d'écriture varie grandement, selon sa fonction, sa destination, son emplacement, son support, etc. Par exemple, dans le célèbre jardin de l'Humble administrateur (Zhuozheng yuan), l'enseigne horizontale de l'« îlot des parfums » (Xiangzhou 香洲) est calligraphié par Wen Zhengming (1470-1559) [Fig. 7].



Fig. 7 : jardin de l'Humble administrateur (Zhuozheng yuan), l'enseigne horizontale de l'« îlot des parfums » (Xiangzhou 香洲), calligraphiée par Wen Zhengming (1470-1559) en écriture régulière.

Cet « îlot des parfums » est un pavillon en forme de bateau, c'est-à-dire entouré par l'eau sur trois côtés, situé dans la partie centrale du jardin. La calligraphie est en style semi-cursif, enlevé et gracieux, qui image la légèreté censée ressortir de ce pavillon. Le titre est une référence à un vers du poète de Xu Jian (659-729) des Tang, « Le parfum de la *pollia japonica* flotte sur un continent », ce qui renvoie aux *Élégies de Chu* (*Chuci*) et à la poésie de Qu Yuan (vers 343-278), qui établissent une analogie entre le parfum de ces fleurs et la bonté d'âme.

Dans le même jardin, sur une autre rive de la pièce d'eau centrale, se trouve « Le kiosque d'excellents fruits » (*jiashiting* 嘉實亭), par référence au premier vers du poème *Air ancien* (*Gufeng*, 1078) du calligraphe Huang Tingjian (1045-1105) « Les prunus de rivière<sup>13</sup> portent d'excellents fruits » 江梅有嘉實<sup>14</sup>. L'écriture, en style de chancellerie, a un aspect rude et maladroit, qui souligne le sens du poème cité [Fig. 8].



Fig. 8 : « Le kiosque d'excellents fruits » (*jiashiting* 嘉實亭), jardin de l'Humble administrateur (Zhuozheng yuan) à Suzhou.



Celui-ci concerne en effet une comparaison métaphorique entre le prunus dont les fruits, pourtant excellents, sont délaissés, et le lettré aux qualités non reconnues et aux talents gâchés. Sous cette tablette principale et horizontale s'ouvre une large fenêtre qui donne sur des bambous [Fig. 9]. Sur les deux côtés de cette trouée, des sentences parallèles énoncent, à droite : « Au printemps et à l'automne, que de beaux jours » et à gauche : « Des montagnes et eaux émanent des sons purs » 春秋多佳日，山水有清音。 , également en style de chancellerie.

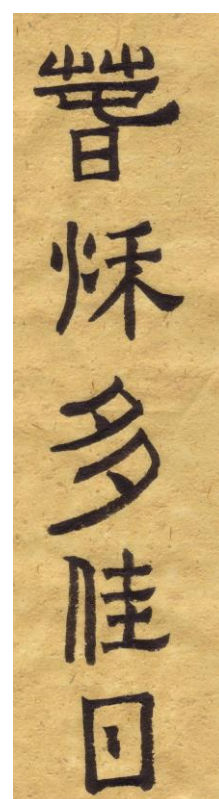
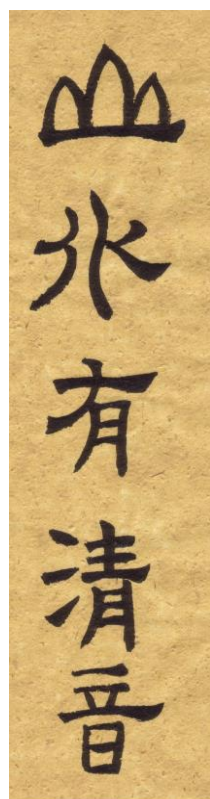


Fig. 9 : Calligraphies de : en haut, « Le kiosque des excellents fruits » Jiashi ting 嘉實亭 en écriture de chancellerie.  
à droite : « Au printemps et à l'automne, que de beaux jours » 春秋多佳日 en style de chancellerie.  
à gauche : « Des montagnes et eaux émanent des sons purs » 山水有清音 en style de chancellerie.

La première sentence parallèle est un vers composé par Tao Qian (365-427) (Tao Yuanming), poète à l'origine de l'association que font des lettrés entre les jardins et le fait de préserver son intériorité et de rester intègre. Tao Qian est en effet l'initiateur de la vie lettrée retirée dans son jardin, à la campagne. Estimant que sa charge de fonctionnaire au service d'un pouvoir peu recommandable allait à l'encontre de sa nature, il préféra aller cultiver un lopin de terre et faire pousser des chrysanthèmes dans son jardin campagnard, quitte à mourir de famine, afin de rester intègre. Tao Qian a composé deux poèmes intitulés *Changer de résidence* (*Yiju* 移居) dont le second renferme le vers suivant : « Au printemps et à l'automne, que de beaux jours, / Pour grimper sur les hauteurs et composer de nouveaux poèmes » 春秋多佳日, 登高賦新詩, ce qui désigne le fait de retrouver une vie retirée du monde dans les « champs et jardins » (*tianyuan*), le plus grand bonheur pour un lettré. La deuxième tablette verticale : « Nul besoin de la soie et du bambou [des instruments de musique], des montagnes et eaux émanent des sons purs » 非必絲與竹, 山水有清音. Cette phrase est extraite d'un poème de Zuo Si (250-305), sans doute l'initiateur des odes aux « montagnes et eaux » esthétiques dans le premier de ses deux poèmes intitulés *Invitation à l'érémisme* (*Zhaoyin* 招隱). Les sons naturels des montagnes et eaux s'accordent aussi bien aux émotions du poète que ceux des instruments de musique, ce qui marque l'harmonie entre l'homme et le monde ; l'ermite est préservé de l'artifice humain. La tablette horizontale et les deux phrases parallèles verticales du pavillon introduisent d'emblée le visiteur à la retraite au sein de la ville, au calme intérieur au diapason du rythme de la nature, à la disponibilité propice à la création artistique. La sentence parallèle de droite se rapporte à la poésie et à la retraite dans le jardin alors que celle de gauche renvoie à l'esthétique du paysage.

Le style de chancellerie incarne l'attitude de simplicité dans la retraite de l'ermite par sa rudesse, son absence de beauté formelle, et l'image ancienne qu'il véhicule. Ce style n'a été utilisé que pendant les premiers siècles de notre ère et remplacé au VII<sup>e</sup> siècle par l'écriture régulière, standard, telle que nous la connaissons aujourd'hui. Son aspect aplati et rugueux incarne parfaitement la simplicité et la rudesse de la vie à la campagne.

L'inscription calligraphiée qui accueille le promeneur chinois sert à le situer dans la continuité de la tradition lettrée, à le rassurer dans ses croyances et ses connaissances, et à établir un lien social aussi bien dans le temps que dans l'espace. L'analogie entre le jardin et l'écriture se prolonge par leur commune collection d'écrits. Les jardins chinois, comme les peintures et livres traditionnels acquièrent une aura en réunissant citations, poèmes, allusions littéraires, historiques et philosophiques communes aux lettrés. Par exemple, le célèbre roman de Cao Xueqin (1715 ?-1763), le *Rêve dans le pavillon Rouge* (*Honglou meng*), dont l'intrigue principale se passe dans un jardin, narre par le détail au chapitre 17 la façon dont les noms des scènes sont minutieusement choisis et les citations littéraires et poétiques installées dans des lieux propices<sup>15</sup>. Cette description correspond encore très bien à la façon dont se déroule cette phase essentielle dans la création d'un jardin chinois. L'appréciation et la valorisation du jardin dépendent essentiellement de la qualité et de l'adéquation des citations, mais aussi de leur accumulation au cours du temps. Un jardin, comme une peinture, n'est ainsi jamais définitivement terminé : il évolue en fonction des réaménagements, accompagnés de citations appropriées.

Plongé dans la découverte du jardin comme dans la lecture d'un livre, le promeneur contemporain se perçoit comme le chaînon d'une longue lignée, relié à son passé historique, ce qui le rassure et le conforte dans son mode de vie et ses croyances. Les références poétiques et historiques sont autant de convocations du passé qui contribuent à transcender les vicissitudes et la brièveté de la vie humaine et des contraintes spatiales. Tout comme la lecture d'un roman plonge dans un état imaginaire et fictionnel, la lecture des différents éléments du jardin à travers les inscriptions calligraphiques institue la création d'un monde idéal, extrait des contraintes matérielles, même si une échappatoire totale est impossible.

<sup>15</sup> Dans le dictionnaire étymologique de XU Shen (30-124), *Shuowen jiezi*, lit. *Théorie des graphies primitives et explications des graphies dérivées*, 100, Zhonghua shuju, Pékin 1963, p.65.

<sup>16</sup> *Ibidem*.

<sup>17</sup> Voir Che Bing CHIU, « Introduction au *Traité du jardin* de Ji Cheng », dans Cheng Ji, *Yuanye, le Traité du jardin (1634)*, trad. Che Bing Chiu, l'Imprimeur, Paris 1997, p.15.

<sup>18</sup> Pour une histoire des jardins chinois, on se reportera à Che Bing CHIU, *Jardins de Chine, ou la quête du paradis*, la Martinière, Paris 2010.

<sup>19</sup> Voir Craig CLUNAS, *Fruitful Sites. Garden Culture in Ming Dynasty China*, Reaktion Books, Londres 1996.

---

<sup>6</sup> Avec le traité de ZHAO Yi (II<sup>e</sup> siècle), *Contre la cursive (Fei caoshu)*, recueilli dans Y. ESCANDE, *Traité chinois de peinture et de calligraphie*, tome 1, Klincksieck, Paris 2003, p.74-84.

<sup>7</sup> Sur la recréation de ce jardin et son lien avec Wang Xizhi, je me permets de renvoyer à mon article « Le jardin sous influence : quand la peinture modèle le jardin chinois », dans *De la peinture au jardin*, éd. Hervé BRUNON, Denis RIBOULLAULT, Olschki, Florence 2015, p.27-41.

<sup>8</sup> Ji Cheng, *Yuanye*, *op. cit.*

<sup>9</sup> Ji Cheng, *Yuanye*, *op. cit.*, p.88.

<sup>10</sup> Les enclos sont les suivants : l'arpent de la verdure accumulée (*diecui mu*), l'arpent de l'ombre des ponts (*qiaoying mu*), le pavillon pour écouter la pluie (*tingyu xuan*), la salle des lotus parfumés (*hexiang guan*) dans l'enclos verdoyant (*ningcui yuan*), l'enclos des stalagmites (*shisun yuan*), l'enclos des rochers accumulés (*dieshi yuan*), l'enclos de la lune qui se reflète (*Yingyue yuan*), l'enclos des bonzai (*penjing yuan*) et l'enclos qui embrasse l'élégance (*huanxiu*).

<sup>11</sup> Ji Cheng, *Yuanye*, *op. cit.*, p.283-290.

<sup>12</sup> *Idem*, p.285, 290.

<sup>13</sup> Les prunus de rivière sont des prunus sauvages particulièrement réputés pour l'éclat et le parfum de leur floraison. Ils représentent dans l'imaginaire des lettrés l'intégrité morale.

<sup>14</sup> « Deux poèmes à l'ancienne adressés à SU Zizhan [SU Shi, 1037-1101] » (Gushi ershou shang Su Zizhan), dans *Recueil commenté des poèmes de Huang Tingjian (Huang Tingjian shi ji zhu)*, éd. Shangrong Liu, Zhonghua shuju, Pékin 2003, p.47.

<sup>15</sup> Voir la trad. de Li Tche-houa et Jacqueline ALEZAÏS, Gallimard, Paris 1981, vol. 1, p.358-383.