

POUR UNE ANALYSE MÉDIATIONNISTE DU JARDIN CHINOIS

Antoine GOURNAY ^a

Résumé

Cet article vise à montrer comment le modèle proposé par l'anthropologie de l'art médiationniste permet de renouveler l'analyse des jardins chinois. Chers aux lettrés qui en avaient fait, dans la Chine ancienne, leur cadre de vie idéal, ils ont fait au fil des siècles l'objet de toutes sortes de représentations, textuelles et imagières, qui ont ensuite continué de servir de sources principales à l'histoire de l'art et la sinologie modernes. Cette démarche conduit cependant à une hypertrophie du monde des représentations au détriment de l'analyse du jardin comme produit technique. Le modèle permet d'envisager de façon plus complète les représentations, la socialisation et les normes dont le jardin fait l'objet, et de reconsidérer le jardin du point de vue de ses fins et des moyens qu'il met en œuvre.

1 L'état actuel des études

Un statut particulier est traditionnellement accordé en Chine à l'art des jardins. Différent de l'architecture, qui reste une affaire d'artisans, il est présenté comme un mode d'expression artistique, un de ces arts nobles (*yishu* 藝術) pratiqués par les lettrés au même titre que la poésie, la peinture ou la calligraphie. Il en serait en quelque sorte le prolongement sous d'autres formes. Il partage d'ailleurs avec elles de nombreux thèmes et se rapproche de la peinture de paysage (*shanshui* 山水) qui compose montagnes et eaux, et de la poésie bucolique (*yuan tian* 園田) qui célèbre une forme de retour à la nature et la simplicité de la vie champêtre. Tous ces arts s'influencent mutuellement. Les jardins sont eux-mêmes souvent représentés dans la peinture comme dans la poésie et ils visent eux-mêmes à susciter des effets analogues à ceux

^a Professeur d'histoire de l'art et archéologie de l'Extrême-Orient à l'université de Paris-Sorbonne (Paris IV) ; directeur adjoint du Centre de recherche sur l'Extrême-Orient de Paris-Sorbonne (CREOPS, ED 124, EA 2565).
antoine.gournay@paris-sorbonne.fr.

Antoine GOURNAY

produits par ces arts. Comme elles, ils sont susceptibles d'atteindre à une dimension spirituelle¹.

Les lettrés chinois ont fait des jardins leur cadre de vie idéal : dans ces lieux, en effet, il leur était possible, de prendre refuge, d'échapper aux tracasseries de la vie officielle et d'occuper leurs loisirs en s'y adonnant à leurs activités favorites. Là, l'homme de bien *jun* 君 pouvait se récréer en se cultivant lui-même par la pratique des arts les plus valorisés. Le jardin était l'outil qui lui permettait de réaliser l'idéal de la retraite solitaire et studieuse, mais aussi du partage et des échanges avec ses pairs. À chaque époque, plusieurs grandes figures telles Tao Yuanming 陶淵明 (365-427), chantre du retour à la vie rustique, Wang Wei 王維 (699-759 ou 701-761), peintre et poète propriétaire d'une villa suburbaine près de la capitale secondaire Luoyang 洛陽, ou Sima Guang 司馬光 (1019-1086), créateur de son Jardin des plaisirs de la solitude (Dule yuan 獨樂園), ont contribué à la formation et à aux multiples variations de l'idée de ce qu'est ou de ce que doit être un jardin. Cette conception du jardin, élaborée, enrichie et diffusée par les lettrés au fil des siècles, n'est pas figée et demeure fluctuante, l'accent pouvant être mis, selon les époques, les régions ou les milieux concernés, sur tel ou tel de ses éléments. Elle fut constamment reprise et imitée ailleurs, dans d'autres groupes sociaux (aussi bien à la cour impériale que par les riches marchands), se diffusa dans l'ensemble du monde sinisé (Corée, Japon,

¹ Voir par exemple les études devenues classiques de Liu Dunzhen 劉敦楨, *Suzhou gudian yuanlin* 苏州古典园林 (Les jardins classiques de Suzhou), Pékin, Jianzhu gongye chubanshe, 1979 ; Chen Congzhou 陳從周, *Shuo yuan* 说园/*On Chinese Gardens*, Shanghai, Tongji daxue chubanshe, 1982 ; en Occident, Osvald Sirén, *Gardens of China*, New York, Ronald Press Company, 1949 ; Maggie Keswick, *The Chinese Garden*, New York, Rizzoli, 1978 ; Edwin T. Morris, *The Gardens of China. History, Art and Meanings*, New York, Charles Scribner's Sons, 1983. Pour une bibl. plus complète sur le sujet, voir Fung, Stanislaus, et Makeham John (guest editors), numéro spécial sur les jardins chinois de *Studies in the History of Gardens and Designed Landscapes*, London/Washington, Taylor and Francis, vol. 18, n° 3 (July-September 1998). Je renvoie aussi à mes publications antérieures : « Le jardin chinois », *Ramage - Revue d'archéologie moderne et d'archéologie générale*, n° 12, 1995, p. 119-135 ; *Jardins de Chine et du Japon, conception et organisation de l'espace*, Paris, CNDP, coll. « Actualité des arts plastiques », 2000 ; « Le système des ouvertures dans l'aménagement spatial du jardin chinois », in Léon Vandermeersch (dir.), *L'art des jardins dans les pays sinisés, Chine, Japon, Corée, Vietnam*, numéro thématique de la revue *Extrême-Orient, Extrême-Occident*, n° 22, 2000, p. 51-71.

Vietnam) et trouva un écho dans d'autres domaines artistiques, notamment dans la peinture et les arts décoratifs. Les nombreux jardins privés de la région du Jiangnan 江南 (au sud du fleuve Bleu), notamment ceux des grands foyers culturels que furent les villes de Suzhou 蘇州 et Hangzhou 杭州, ont souvent été pris pour modèles de référence². Quelques-uns, créés sous les Ming (1368-1644) et les Qing (1644-1911), souvent sur les vestiges de jardins plus anciens, ont survécu jusqu'à nos jours et sont aujourd'hui considérés comme des classiques. Cette conception du jardin a fini par devenir la référence, jusque dans les jardins impériaux, souvent fastueux et bien éloignés en réalité de la simplicité et de la rusticité des jardins d'ermite³.

1.1 Le jardin en commentaires

La difficulté de l'étude du jardin chinois est qu'il est tant commenté qu'on peut ne pas en regarder la réalité. La conceptualisation chinoise des arts, extrêmement prégnante, s'allie aux sciences occidentales des découvreurs de la Chine et de ses jardins comme aux interprétations de historiens de l'art modernes pour faire du jardin une suite de représentations bien plus qu'un ouvrage technique. Ainsi les études de jardins chinois sont souvent des commentaires de commentaires.

Afin de mieux étudier cet art, dans le droit fil de la tradition lettrée et des commentaires qui ont été faits, depuis des siècles, à ce sujet, les études philologiques sont posées comme un requis préalable. Conformément à la méthode d'origine confucéenne, qui prône de toujours commencer par la « rectification des noms » (*zhengming* 正), il s'agit d'élucider les termes, d'identifier la nomenclature, de retrouver l'étymologie et d'expliquer la graphie des caractères, d'en étudier les occurrences dans les Classiques (les plus anciens textes conservés, considérés comme canoniques) et l'épigraphie des périodes les plus anciennes⁴. Ainsi, en consultant les dictionnaires constitués dès l'Anti-

² Voir Yang Hongxun 楊鴻勳, *Jiangnan yuanlin lun* 江南園林論 (Traité des jardins du Jiangnan), Shanghai, Renmin chubanshe, 1994.

³ Sur les jardins impériaux de la dernière dynastie, voir Antoine Gournay, « Jardins secrets des empereurs mandchous », in Monique Crick (dir.), *Chine impériale. Splendeurs de la dynastie Qing 1644-1911*, cat. expo. Musée des arts d'Extrême-Orient, Genève, Fondation Baur, 2014, p. 95-107.

⁴ Voir Karine Chemla et François Martin (éd.). « Présentation : de l'adéquation entre noms et réalités en Chine ancienne », *Extrême-Orient, Extrême-Occident*, 1993, n°15, *Le juste nom* [préparé par Karine Chemla et François Martin], p. 5-10.

Antoine GOURNAY

quité, on s'attache à expliciter le mot *yuan* 園 qui sert communément à désigner le jardin, et le caractère d'écriture qui sert à le noter, ainsi que tout le vocabulaire et les expressions qui composent le champ sémantique jardinier.

Ces explorations préalables se prolongent par la recherche et la citation de tous les témoignages anciens, transmis par les textes, portant sur les jardins. Cette tradition littéraire inclut des descriptions narratives qui visent à rendre compte au lecteur de la disposition des lieux, des circonstances de leur aménagement et des événements qui s'y sont déroulés. Elles sont complétées par des évocations plus synthétiques qui, en empruntant le vocabulaire, les expressions et les formules de la critique picturale et poétique, visent à rendre compte de ce que le jardin montre et signifie, et à en valoriser la réussite sur le plan esthétique et moral. La plupart de ces descriptions, où l'érudition lettrée tient une place importante, font sans cesse allusion à des précédents plus anciens et censément bien connus, elles se réfèrent, comme le font souvent les jardins eux-mêmes, à la tradition antérieure. Cette façon de procéder et de commenter les jardins s'est répandue non seulement en Chine, mais dans tous les pays du monde sinisé qui ont adopté, au cours de leur histoire, la langue et l'écriture chinoises, et bon nombre des conceptions qu'elles impliquent.

À cette abondante littérature autochtone s'ajoutent de nombreuses descriptions par des observateurs extérieurs, dont les Occidentaux depuis Marco Polo, commentateurs plus ou moins bien informés sur le contexte chinois et connaisseurs de la civilisation, et qui ont un accès plus ou moins facile à cette tradition et aux jardins eux-mêmes. Leurs témoignages et les images qui les accompagnent parfois peuvent aussi être utilisées comme des sources d'information supplémentaires sur les jardins. S'ajoutent alors les problèmes de traduction, de « rendu » des conceptions chinoises dans d'autres langues, et de l'analyse scientifique de ces conceptions. Ces témoignages ont cependant contribué à répandre et conforter l'idée que la Chine était différente, et ses jardins aussi. Jusqu'à nos jours, ceux-ci sont souvent mis en avant dans les discours sur la similitude ou la « Chine éternelle »⁵. Trop nombreuses ont été les tentatives d'appréhension globale et rapide, qui n'ont le plus souvent que l'instantanéité du cliché : leurs auteurs prétendaient délivrer d'un coup la vérité du jardin chinois, et en fournir d'emblée les clés de l'interprétation.

⁵ Le jardin apparaît ainsi comme une « synecdoque de la Chine », selon Craig Clunas, *Fruitful Sites. Garden Culture in Ming Dynasty China*, Londres, Reaktion Books, 1996, p. 205.

Pour lutter contre ces simplifications et éviter toute erreur d'appréhension, la sinologie scientifique est elle-même restée focalisée sur le monde des représentations du phénomène par les Chinois eux-mêmes. Depuis ses premières investigations au XVIII^e s. et son essor au XIX^e, elle s'est principalement fondée, quand elle traite des jardins chinois, sur l'exégèse des discours qu'on tient sur eux ou les images qui en ont été transmises. Outre qu'elle reprend et prolonge ainsi les habitudes des lettrés chinois eux-mêmes, cette étude est jugée d'autant plus nécessaire que la plupart des jardins anciens réalisés antérieurement à la dernière dynastie impériale, celle des Qing (1644-1911), ne sont pas conservés, ou très partiellement.

Ces études s'appuient pour cela principalement sur les sources littéraires et archivistiques : littérature officielle, chroniques locales, et à d'autres genres littéraires plus libres tels que les récits et journaux de voyage, ou parfois plus directs et intimes comme celui des « notes au fil du pinceau » *biji* 筆記, par exemple les écrits de Li Yu 李漁 (1611-1680) ou Shen Fu 沈復 (1763-v.1825)⁶. Mais ces évocations littéraires où concision et sens de la formule visent à rendre les impressions ressenties et vécues dans certains jardins demeurent allusives et peu explicites.

D'où le grand intérêt pour le désormais célèbre *Yuanye* 園冶, « Traité du jardin » (1634) écrit par Ji Cheng 計成 (1582-v.1642), livre unique en son genre consacré à l'art d'aménager les jardins, qui fut redécouvert dans les années 1930 par les historiens de l'architecture⁷. L'auteur se pose en spécialiste professionnel et s'adresse à sa clientèle potentielle : un public désireux de se cultiver et de connaître le bon goût en matière de jardins. Ils sont en effet à la mode et devenus une des

⁶ Voir Li Yu 李漁 (*alias* Li Liweng), *Xianqing ouji* 閑情偶寄 (Notes au gré d'humeurs oisives), Pékin, Zuoja chubanshe, 1995 ; trad. et adapt. fr. : Dars, Jacques, *Les carnets secrets de Li Yu. Un art du bonheur en Chine*, Arles, Philippe Picquier, 2003 ; Shen Fu 沈復, *Fusheng liuji* 浮生六記, dont il existe deux traductions françaises, l'une par Pierre Ryckmans : Shen Fu, *Six récits au fil inconstant des jours*, Paris, Gallimard, 1973 ; l'autre par Jacques Reclus, préface de Paul Demiéville : Chen Fou, *Récits d'une vie fugitive*, Paris, Gallimard/Unesco 1967, coll. « Connaissance de l'Orient », rééd. coll. « Folio », 1981.

⁷ Voir l'édition commentée par Chen Zhi 陳植, *Yuanye zhushi* 園冶注釋, Pékin, Xinhua Shudian, 1988. Voir aussi le livre, plus tourné vers les pratiques horticulturales, de Chen Haozi 陳淞子, *Miroir des fleurs : guide pratique du jardinier amateur en Chine au XVII^e siècle*, traduit du chinois par Jules Halphen, édition préparée par Georges Métaillé, Arles, Actes Sud, 2006.

Antoine GOURNAY

grandes occupations de la bonne société en ce dernier siècle de la dynastie des Ming (1358-1644). Mais ce livre n'expose qu'une vision partielle du jardin, idéale et elle-même profondément marquée par la tradition du commentaire en termes picturaux et poétiques, et destinée à séduire la clientèle à laquelle elle s'adresse. C'est pourquoi la théorisation n'y est jamais systématique. Plutôt que d'asséner des règles, Ji Cheng préfère suggérer et a souvent recours à une formulation de style poétique, souvent volontairement ambiguë. Aussi reste-t-il souvent obscur et demande-t-il une exégèse érudite à laquelle se sont livrés ces spécialistes.

Cette étude des jardins tels qu'ils sont représentés dans les textes peut encore être s'étendre à l'exploration de la littérature de fiction (contes et romans), mais elle n'est encore qu'esquissée. Cette exploitation des représentations textuelles du jardin demande à être complétée par celle des images, encore assez peu développée. Elle concerne surtout la peinture, elle-même liée de près, on l'a vu, à l'art des jardins, mais aussi les images imprimées illustrant notamment les romans et toutes celles que l'on retrouve, sur toutes sortes de supports, dans les arts décoratifs : céramique, textiles, mobilier.

Par ailleurs, en s'appuyant sur l'histoire des idées, des tentatives ont été faites de mettre en évidence les influences des « trois doctrines » (confucianisme, taoïsme et bouddhisme) sur l'art des jardins. Au risque parfois de certaines simplifications : par exemple, la maison traditionnelle au plan rigide en grille serait marquée par la pensée confucéenne, le jardin plus sinueux par le taoïsme. Dans une perspective plus anthropologique, d'autres spécialistes ont développé l'analyse des divers modes de représentation du jardin (notamment le jardin comme microcosme⁸), et des systèmes de pensée impliqués dans sa conception. Ils se sont notamment intéressés aux liens qu'entretiennent les jardins avec la numérologie et la géomancie *fengshui*, les théories du yin-yang et des cinq agents.

Plus récemment, quelques spécialistes, occidentaux d'abord puis chinois à leur suite, se sont attachés à nuancer le propos et à étudier les pratiques narratives du discours sur le jardin, à mieux comprendre comment les Chinois se représentaient eux-mêmes les jardins dans le passé, comment ces représentations ont évolué et ce qu'elles nous apprennent sur l'évolution de la société ou l'histoire du goût⁹. Mais ce faisant, et à la suite de la tradition chinoise, ils continuent à étudier moins les jardins eux-mêmes que l'idée qu'on s'en fait. L'art des

⁸ Sur cet aspect, l'étude fondamentale reste celle de l'ethnologue et anthropologue Rolf A. Stein, *Le Monde en petit*, Paris, Flammarion, 1987.

⁹ Voir Clunas, *op. cit.*

jardins, envisagé d'abord comme mode de représentation, reste considéré en tant qu'il est lui-même objet de représentations. Toutes ces démarches, aussi utiles et intéressantes qu'elles soient, tendent à une hypertrophie du monde des représentations.

1.2 Le jardin en histoire

Parallèlement, le système explicatif dominant est l'histoire. La plupart des études mettent l'accent sur l'ancienneté et la continuité en Chine d'une tradition particulière de l'art des jardins. Elles privilégient ainsi l'historicité du jardin. Déjà, l'approche philologique consistait à élucider la façon dont les générations passées se représentaient les jardins et la manière dont ils en parlaient. De même, l'étude des sources littéraires accordait la plus grande importance aux témoignages les plus anciens. C'est pourquoi l'accent se trouve mis d'emblée sur l'établissement des origines de cet art. L'histoire des jardins peut être ensuite récapitulée : il s'agit d'en retracer l'évolution et de les replacer dans des découpages fixés par avance : chronologiquement, dans le cadre des dynasties successives, en insistant sur les grandes époques où cet art s'est plus particulièrement distingué ou épanoui ; géographiquement, en les recensant par provinces, districts et villes, en privilégiant toujours les mêmes provinces centrales et les hauts lieux les plus célèbres ; socialement, en considérant d'abord et presque exclusivement les jardins des élites, aristocratiques ou lettrées. Les principaux jardins cités, toujours les mêmes, se répartissent en deux grandes catégories, à la fois spatiales et sociales : l'étude des jardins les mieux connus, ceux des deux dernières dynasties (Ming 1368-1644 et Qing 1644-1911), tend à se réduire à une opposition binaire entre jardins impériaux du Nord et jardins privés de lettrés du Sud. Cette opposition, qui mêle des critères de distinction à la fois sociaux et géographiques, imite celle déjà faite par le lettré Dong Qichang 董其昌 (1555-1636) à propos de la peinture pour distinguer deux grandes écoles, celles des régions de Wu 吳 (école du Sud) et de Zhe 浙 (école du Nord), respectivement de peintres amateurs et professionnels¹⁰. Mais on peut toujours

¹⁰ Cette opposition reprenait elle-même celle, devenue classique, des deux grandes écoles de peinture, elle-même imitant celle des deux grandes écoles du bouddhisme *chan*, qui s'opposent à la fois par leur orientation doctrinale, gradualiste ou subitiste, et leur implantation géographique respective au Nord et au Sud de la Chine.

Antoine GOURNAY

ouvrir une catégorie supplémentaire, pour traiter par exemple des jardins de temples¹¹.

Dans toutes ces études, l'invention chronologique demeure privilégiée. Suivant le modèle des anciennes chroniques locales, il est devenu courant de procéder à des inventaires des jardins, du passé comme du présent, sur un mode topographique, à travers les témoignages disponibles, principalement textuels, en s'appuyant sur l'épigraphie et la littérature : identification des noms, des lieux, des dates, des créateurs et des propriétaires ou occupants successifs (ceux qui ont compté), de leurs visiteurs prestigieux et commentateurs (qui sont eux-mêmes cités). Mais l'inventaire n'est jamais exhaustif : l'accent reste mis sur les jardins célèbres et jugés dignes d'intérêt. Il vise à mettre en valeur certains lieux, personnages ou groupes sociaux.

Les jardins sont donc étudiés avant tout comme les productions d'un art noble, codifié par les lettrés et commenté par eux, en s'appuyant sur ce monde de représentations. Tous les jardins apparaissent comme faisant partie d'un même monde de représentations commun et spécifique à la civilisation chinoise. Ainsi, dans le temps, le jardin permet de rejoindre les grands lettrés du passé et de communier avec eux. On en souligne l'historicité et surtout la continuité comme phénomène historique. On admet donc implicitement, ou on souligne explicitement qu'il existe une unité de la tradition chinoise des jardins. Mais, ce faisant, on tend à en occulter la diversité.

Critiquant cette approche, Clunas a ainsi montré que la dimension sociale des pratiques jardinières est souvent réduite à sa forme idéalisée par les lettrés chinois. C'est pourquoi il s'est intéressé aux variations de l'idée du jardin dans le passé et attaché à faire l'histoire des représentations du jardin. Il tente de reconsidérer autrement les jardins du Jiangnan à la fin des Ming, non seulement comme lieux de création esthétique, mais aussi comme outils de production horticole, comme biens ou commodités qui s'acquièrent, se transmettent, se perdent, etc. Il mène notamment une enquête sur le régime de propriété et sur le jardin comme bien de consommation au sein du système économique et de la société chinoise à cette époque. Il montre ainsi que les jardins qu'il étudie se rattachent aux pratiques d'une élite sociale particulière, celle des lettrés et de tous ceux qui cherchent à l'imiter, car cette élite sert de modèle au reste de la société. Mais ce faisant, il reste historiciste, ou se

¹¹ Cette troisième catégorie inclut notamment les jardins des diverses institutions ou communautés religieuses bouddhiques ou taoïques, des temples ancestraux, des académies confucéennes, mais souvent mal conservés et moins admirés, ils demeurent encore peu étudiés.

focalise du moins sur des questions sociologiques, ce qui le conduit à laisser de côté les modalités techniques du jardin.

D'une manière générale, l'étude de la diffusion du jardin chinois, que ce soit dans l'espace, dans le temps ou parmi différents milieux sociaux, demeure insuffisamment explorée.

— d'un milieu social à l'autre : on ne pose pas assez la question de la diffusion des pratiques du jardin d'un milieu social à l'autre (par exemple chez les notables ou les marchands des villes, les hobereaux ou les paysans des campagnes), ni celle des possibles influences mutuelles entre ces différents groupes sociaux (par exemple, des rapports d'influences réciproques qu'entretiennent les jardins impériaux du Nord et jardins de lettrés du Sud).

— dans l'espace, non seulement en Chine même : de nombreuses provinces ou des régions entières demeurent peu étudiées (par exemple, les jardins urbains ou périurbains de la région de Canton au XIX^e s.) ou prises en compte par les seuls érudits locaux¹². Mais aussi en dehors du pays, en Asie orientale dans les autres pays du monde sinisé, ou encore parmi la diaspora chinoise : qu'en est-il des jardins réalisés par les Chinois installés hors de Chine, notamment en Asie du Sud-Est, ou plus récemment en Amérique ou en Australie ? Le Japon reste de loin le cas le mieux connu, car sa propre tradition a été étudiée pour elle-même et demeure mieux connue en Occident que celle de la Chine, à laquelle elle doit beaucoup, mais la comparaison entre jardins de Chine et Japon est rarement entreprise et encore peu développée¹³. Deux raisons principales peuvent expliquer cette insuffisance : le cloisonnement disciplinaire des études, et la difficulté d'admettre l'emprunt pour les Japonais, comme pour les Coréens, qui tendent tous à insister sur la spécificité de leur propre tradition. En revanche, on s'intéresse depuis longtemps à l'imitation partielle par les Européens des jardins chinois à partir du XVII^e siècle et il existe toute une littérature sur cette question,

¹² Voir Antoine Gournay, « Le Jardin Privé Comme Lieu de Retraite », in Charles Le Blanc et Alain Rocher (ed.), *État, Société Civile et Sphère Publique en Asie de l'Est. Regards sur les traditions politiques de la Chine, du Japon, de la Corée et du Vietnam*, Montréal, Centre d'études de l'Asie de l'Est, Université de Montréal, 1998, p. 83-89 ; et « Chine : jardins du Lingnan à la fin de la dynastie des Qing (1644-1911) », *Polia, revue de l'art des jardins*, n° 1, printemps 2004, p. 63-78

¹³ Voir par ex. Inaji, Toshirō, *The Garden as Architecture : Form and Spirit in the Gardens of Japan, China, and Korea*, trad. et adapté du japonais par Pamela Virgilio (titre original : *Teien to jūkyō no "ariyō" to "misekata, miekata" 庭園と住居の「ありやう」と「みせかた・みえかた」*), Tokyo, New York et Londres, Kodansha International, 1990.

Antoine GOURNAY

mais assez peu aux influences en retour : on s'en tient d'habitude aux célèbres jardins à l'occidentale réalisés par les jésuites au Palais d'été pour l'empereur Qianlong 乾隆 (r. 1736-1795). Mais bien souvent ces deux faces de la question des échanges entre Chine et Occident européen restent traitées de manière séparée¹⁴.

— dans le temps, si l'on vise bien à couvrir toute sa chronologie depuis les origines, on s'interroge peu sur l'adaptabilité du jardin chinois et sur les conditions possibles de son application au monde contemporain ou son devenir¹⁵. Résultat : beaucoup de pastiches plutôt maladroits des jardins anciens sont aujourd'hui réalisés, faute d'une véritable tentative d'analyse explicative.

1.3 L'approche formaliste

Enfin, est souvent adoptée une approche pseudo-analytique, qui vise à décomposer le jardin pour mieux l'expliquer. En étudiant ainsi, séparément et successivement, les différentes parties et les principales composantes du jardin : architecture bâtie, rocailles, cours d'eau et bassins, plantes on reprend en fait, les méthodes d'apprentissage de la peinture (comme celle du *Manuel du Jardin grand comme un Grain de moutarde*)¹⁶. C'est d'ailleurs la démarche qu'adoptait déjà Ji Cheng dans son traité. Chaque chapitre ou catégorie ainsi envisagée peut se décliner en sous-catégories : listes de pierres, d'arbres ou de fleurs, d'édifices. Le jardin se retrouve ainsi mis en pièces détachées, mais on se focalise sur certains éléments plus que d'autres. Par exemple, en s'attachant surtout aux rocailles (car elles se prêtent à des descriptions ou des caractérisations qui font appel au vocabulaire et aux conceptions de la peinture, et parce que leur aménagement délicat est devenu l'affaire de professionnels tels Ji Cheng), et beaucoup moins aux réseaux hydrauliques. L'étude des plantes n'est jamais systématique, et ne conduit jamais à des inventaires exhaustifs ou systématiques : l'accent est mis sur la signification symbolique d'un petit nombre d'entre elles qui constituent la palette de référence. Toutes ces

¹⁴ Sur la diffusion du modèle en Europe, voir Antoine Gournay, « Jardins chinois en France à la fin du XVIII^e siècle », *Bulletin de l'École Française d'Extrême-Orient*, t. LXVIII, 1991, p. 259-271.

¹⁵ La question a notamment été soulevée par Edwin T. Morris, *The Gardens of China. History, Art and Meanings*, New York, Charles Scribner's Sons, 1983, p. 243-254.

¹⁶ Raphaël Petrucci (trad.), « *Kiai-tseu-yuan houa tchouan* », *les enseignements de la peinture du jardin grand comme un grain de moutarde. Encyclopédie de la peinture chinoise*, Paris, Henri Laurens, 1918.

catégories semblent pratiques et aller de soi au premier abord, mais elles restent floues et n'épuisent pas le jardin. Les catalogues en sont toujours incomplets. Surtout, elles ne permettent pas de comprendre comment tous ces éléments interagissent et se complètent dans la production du jardin.

Diverses approches coexistent donc, elles mêmes évolutives, mais le jardin dans son ensemble reste peu théorisé. Il demeure bien entendu possible d'approfondir encore, et d'affiner tous ces thèmes de recherche, de varier et d'enrichir la documentation et de développer, notamment, l'étude des liens entre art des jardins et peinture, jardins et littérature, jardins et société, jardins et religion, jardin et philosophie... Mais, ce faisant, on continue de s'intéresser aux jardins du point de vue des représentations dont ils font l'objet, de leur dimension sociale et des valeurs qui leur sont attachées, mais moins à leur technicité qui n'est pas vraiment explicitée. En effet, le jardin n'est pas assez envisagé comme artefact, c'est-à-dire en tant qu'ouvrage techniquement réalisé. Il n'existe pas véritablement d'étude synthétique sur le jardin comme système technique, sur ses procédés et ses usages (ou si l'on préfère, sur sa production et son exploitation).

2 Ce que permet l'approche « médiationniste »¹⁷

La théorie de la médiation, l'anthropologie de l'art et la méthode d'analyse ergologique qui en découlent ont mis à ma disposition, non seulement un vocabulaire, mais surtout des outils d'analyse et une méthode, qui m'ont conduit à déconstruire mon objet d'étude pour le reconstruire autrement. Ils permettaient en effet de mieux comprendre et décortiquer les choses en suivant un modèle, et non plus de les décrire empiriquement, ou d'une façon plus ou moins habile ou ingénieuse rhétoriquement.

La révélation est d'abord venue pour moi de la découverte des possibilités offertes par l'archéologie médiationniste enseignée à la Sorbonne par Philippe Bruneau et Pierre-Yves Balut. La méthode d'analyse qu'ils enseignaient permettait en effet d'appréhender autrement ce que l'on appelle souvent, d'une façon plutôt vague, la culture matérielle. Elle fournissait les clefs d'une autre manière d'envisager les cas étudiés, d'observer et de commenter les œuvres en archéologie comme en histoire de l'art. Cette façon de procéder paraissait d'emblée à la fois lumineuse dans ses explications et transposable aux champs qui m'intéressaient, en particulier ceux de l'Extrême-Orient sinisé. Car elle mettait au jour des mécanismes et des processus plus généraux, qui ne

¹⁷ Ici, pour *médiationniste*, le correcteur automatique d'orthographe de Word propose *déviatiionniste*, ce qui assez bien vu.

Antoine GOURNAY

tiennent pas aux seuls cas étudiés, mais sont à l'œuvre dans d'autres situations analogues. Ainsi, les questions à poser à propos du funéraire contemporain sont fondamentalement les mêmes que pour l'antique, donc aussi pour le chinois¹⁸. De même, la méthode proposée pour l'analyse des lieux de cultes hypèthres du monde grec ancien s'avérait également applicable, dans une archéologie du catholicisme français au XIX^e siècle, au calvaire de Pontchâteau¹⁹.

Dans mon cas, le modèle ne s'est pas révélé d'un coup, mais je l'ai peu à peu découvert à travers l'étude de cas précis, au fil des cours et des lectures. L'analyse des cas concrets de jardins réalisés exigeait en effet, non pas de se fier à des définitions plus ou moins arbitraires posées au préalable ou proposées par les dictionnaires, ou aux modèles conceptuels élaborés par la tradition, mais à partir de l'observation pour établir des distinctions en fonction du modèle proposé par la théorie. J'ai commencé par reprendre un certain nombre de distinctions ou dissociations qui se révélaient utiles dans l'analyse des jardins chinois que j'étudiais. Pour cela, j'ai donc eu recours aux applications déjà développées du modèle qui étaient à ma disposition : ceux de la maison, du vêtement, de l'église, du funéraire et du culte qui ont joué dans ma démarche un rôle heuristique²⁰.

Du modèle proposé, il ressortait tout d'abord que le jardin est envisageable aux quatre plans. Il est objet de représentation, on vient de le voir, c'est le plus évident et le plus étudié, tant par la tradition chinoise que par la sinologie scientifique. Le jardin s'historicise en styles et s'est diversifié selon les époques, les régions et les milieux sociaux, et il se distingue du jardin occidental en sorte qu'il est légitime d'en traiter séparément. Il est réglemmentable et communément réglemmenté par des normes dont relève, par exemple, autant que de la pensée, la géomancie. Mais il est aussi, et surtout pour l'archéologue ou l'historien d'art, objet de technique. Les études existantes sur le jardin chinois rendaient déjà largement compte, même si de façon incomplète et peu systématique, de ces interrelations, sauf de sa production

¹⁸ Voir P.-Y. Balut, *Du funéraire*, et, en ligne : [Archéologie de l'équipement funéraire](#), et [Le funéraire : modèle et applications](#)

¹⁹ Voir Ph. Bruneau, « Le calvaire de Pontchâteau », *Ramage*, 3 (1983), p. 11-41, « L'archéologie de la République et du catholicisme dans la France du XIX^e et du début du XX^e siècle », *Ramage* 4 (1985), p. 13-47, et « Études d'archéologie du catholicisme français III et IV », p. 127-165.

²⁰ Sur ces thèmes, voir Ph. Bruneau, « Qu'est-ce qu'une église ? », *Ramage*, 9 (1991), p. 49-84, et « La maison délienne », *Ramage* 12 (1994-95), p. 88-90 ; sur le vêtement : [en ligne](#).

technique (ou « ergotropie ») qui manquait au tableau, ou demeurait à peine étudiée. Il restait donc encore à expliciter la manière dont le jardin est produit ou se fabrique.

Les études existantes fournissent assez peu d'informations, ou celles-ci demeurent éparses et peu systématiques sur la manière de réaliser concrètement les jardins, notamment sur les techniques d'aménagement hydraulique, d'acheminement et de manipulation des pierres, de transport des arbres, de mise en culture des plantes, de construction et d'ameublement des édifices, de production artisanale, par exemple des pavements en mosaïques de galets et tessons *pudi* 鋪地 ou des boiseries sculptées ou ajourées qui ornent les ouvertures. Une explication est que, le plus souvent, tous ces savoir-faire sont transmis de manière orale, sauf pour quelques disciplines particulières telles que l'art des bonsaï *penjing* 盆景 ou l'arrangement floral qui ont fait historiquement l'objet de traités à part, parce que ces disciplines étaient jugées dignes d'être étudiées et transmises par écrit, et pratiquées par les lettrés²¹.

De même, on observe une faible théorisation (seulement esquissée, on l'a vu, et présentée de manière allusive et poétique par Ji Cheng) des principes plus généraux d'aménagement du jardin, quoique ceux-ci soient souvent mentionnés par les commentateurs, qu'il s'agisse des procédés d'adaptation au terrain et à l'environnement existant, de composition des divers éléments, d'évocation d'autres lieux (des paysages célèbres, ou d'autres jardins) par différents moyens (par une imitation générale de leur configuration, citation, ou par allusion grâce à la présence d'un ou plusieurs éléments associés : par exemple une barrière au pied de laquelle on dispose des chrysanthèmes évoque un poème célèbre de Tao Yuanming), des procédés dits d'emprunt de vues (*jiejing* 借景), ou encore de l'entretien du jardin comme modalité de sa production (en quoi consiste le travail du jardinier en terme d'entretien ?), question qui jusqu'à présent est restée à peu près inexplorée.

Ensuite, de l'autre côté, il restait à montrer tout ce que le jardin produit, ce que nous appelons les interactions. En effet, on ne trouve guère plus d'études synthétiques ou vraiment systématiques sur les activités et usages du jardin. Car ne sont retenues d'habitude que celles qui sont jugées nobles, acceptables ou dignes d'intérêt par la tradition. D'où la multiplication des informations éparses et souvent répétitives car ressassées comme d'éternelles variations sur les mêmes thèmes favoris : érémitisme, convivialité entre pairs, piété filiale. Mais surtout le manque d'études spécialisées portant sur leur équipement technique ou s'intéressant, par exemple, aux modes de déplacement et d'instal-

²¹ Voir Léon Vandermeersch, « L'arrangement des fleurs », *Arts asiatiques*, n°11, fasc. 2, 1965, p. 79-140.

Antoine GOURNAY

lation, ou de la promenade solitaire ou en groupe (déambulation, navigation, etc.), aux pratiques méditatives et aux activités religieuses (cultes, fêtes...), aux nombreux passe-temps pratiqués au jardin (pêche, jeux, rapports amoureux, pratique de différents arts dont la musique, représentations théâtrales...) et à la façon dont tout cela est rendu possible et équipé techniquement. En d'autres termes, il fallait montrer de quoi le jardin était l'art, et comment cela était fait.

2.1 Les fins du jardin

Entre tous ces usages, deux fins m'ont principalement occupé. En effet, le jardin pouvait être envisagé à la fois comme logement et comme spectacle, c'est-à-dire du point de vue de ses fins schématiques et déictiques.

2.1.1 Le jardin comme logement

D'une part, le jardin produit de l'être : fait en sorte qu'on y pénètre, qu'on y circule et s'y installe, c'est un logement qui ressortit aux industries dites « schématiques ». Mais il faut veiller ici à dédoubler le point de vue. La maison, par exemple, au premier abord, paraît faite pour mettre ses résidents à l'abri des intempéries et d'agressions diverses. Pourtant cette définition qui convient à la bergerie ne suffit pas à décrire le manoir : alors que les moutons se satisfont d'être tous ensemble au chaud et au sec, l'humain redoute la promiscuité et aspire à son chez-soi. C'est que, participant par nature à la vie animale, l'homme est aussi un être social. Aussi dans la maison et, généralement, en tout logement est-il du gîte qui loge le sujet animal et de l'habitat qui loge la « personne » sociale. Un certain nombre de traits repérables relèvent du premier, et d'autres du second, un bon gîte ne faisant pas forcément un habitat réussi ou risquant même de produire le contraire.

Le gîte consiste dans des dispositifs qui répondent à la condition biologique, animale du logé, qui sont utiles à sa vie, à sa santé ou simplement à son bien-être. La problématique en est assez simple. Comme la biologie, à peu de choses près, est universelle, il s'agit de reconnaître, s'il existe ou non dans le jardin chinois des dispositifs techniques utiles à la déambulation, à l'aération à la ventilation et à la climatisation des lieux, au chauffage et à l'éclairage, à la protection contre les moustiques, etc.

La problématique de l'habitat est plus subtile. Ce qui est en cause avec la personne, c'est la contradiction de deux tendances opposées, à la divergence et à la convergence avec le reste de l'humanité ; on est avec les uns et séparé des autres. Aussi tout habitat tend-il à fabriquer de l'« isoloir » favorisant la séparation et du « point de rencontre » favorisant la réunion. L'intérêt était ici de reconnaître si l'« apparte-

ment » qu'est toujours l'habitat conforte ou contrarie les divisions sociales existantes. Celles-ci n'ont rien d'universel, sont constamment fluctuantes et de surcroît, quand il s'agit d'archéologie, rétrospectivement encore plus difficiles à reconnaître²².

Comme habitat, le jardin chinois rassemble et sépare et permet de concilier vie en famille et retraite. À l'intérieur de l'enclos qui le délimite, l'espace intérieur du jardin est fréquemment subdivisé par d'autres murs qui encadrent des cours intérieures ou ceignent des jardins plus petits, selon le principe dit du « jardin dans le jardin ». Les rocailles servent aussi à isoler différentes parties du jardin. Pour répartir les personnes à l'intérieur, les pièces d'eau sinueuses qu'il faut contourner ou traverser, ou sur lesquelles on s'embarque, sont des moyens efficaces de mise à distance. Elles sont parfois ponctuées d'îlots, reliés à la rive par des passerelles arquées ou étroites. Arbustes et bambous composent des massifs ou des rideaux de séparation plus ou moins touffus, qui permettent de créer des effets de transparence permanents ou saisonniers. La variété et la complexité des modes de cloisonnement à l'intérieur du jardin favorisent l'isolement d'espaces plus petits, tout en multipliant leur nombre et en variant leurs formes. Toutes ces divisions permettent d'instaurer des ségrégations entre les habitants. Ainsi, le maître du jardin peut, plus facilement que dans une maison, s'isoler à volonté, sans cesser pour autant de cohabiter avec une importante maisonnée qui peut comprendre, outre les membres de sa famille, ses serviteurs et ses hôtes éventuels, et aussi, grâce à des dispositifs spécialement adaptés pour les inclure ou leur faire une place, ses morts, ses dieux, ou ses animaux²³.

2.1.2 Le jardin comme spectacle

Cependant, si le jardin relève du logement, il demeure néanmoins, en même temps, un spectacle à contempler et à découvrir au fil de divers parcours. L'« autopsie », ou observation directe sur le terrain, de nombreux jardins conservés me permet aussi d'affiner l'analyse de ce spectacle jardinier qui, en dépit de ce que le mot semble indiquer de par son étymologie (du latin *spectaculum*, chose à voir, de *spectare* :

²² Sur ce mode d'analyse du logement, cf. Ph. Bruneau, « La maison délienne », *Ramage* 12 (1994-95), p. 88-90.

²³ Sur ces points, je renvoie à mon article sur « Le jardin chinois », *Ramage* 12 (1994-95), p. 119-136. Et sur le logement de ces différentes catégories d'habitants en Chine, voir *La Maison chinoise*, Paris, Klincksieck, 2016, p. 157-204. Sur la problématique du logement animal, voir Ph. Bruneau, « Le logement animal », *Ramage* 5 (1987), p. 163-186.

Antoine GOURNAY

regarder, contempler), s'adresse non seulement à la vue, mais en fait à tous les sens du visiteur qui s'y trouve plongé. Associant étroitement le bâti à des éléments « naturels » (eau, rochers, végétaux et même animaux qui y participent, tels les oiseaux peuplant les frondaisons ou retenus en cage, ou encore les carpes ou les « poissons d'or » *jinyu* 金魚 élevés dans les étangs ou des vasques déplaçables), il marie le vivant et l'inerte, l'éphémère et le permanent, le meuble et l'immeuble, le fixe et le cinétique. Parce qu'elle met en œuvre des végétaux, l'horticulture exploite les propriétés transformationnelles du matériau végétal²⁴ : tandis que la couleur de la pierre, par exemple, est donnée au départ de la construction, le prunus ou l'érable n'offrent pas le même aspect au cours des saisons, permettant de produire un spectacle changeant.

Le spectacle du jardin se trouve ainsi en perpétuelle mutation, en fonction des conditions météorologiques, de l'heure et de la saison, et en raison même des divers éléments aux propriétés transformationnelles qui entrent dans sa composition. Ainsi, les bosquets de bambous, les frondaisons des grands arbres (pins, cyprès, saules, ginkgos, sophoras, catalpas, sterculiers *wutong* 梧桐), les plantes grimpantes (gourdes, glycines ou chèvrefeuilles) accrochées à des treillages ou des pergolas, ménagent des zones d'ombre colorée et filtrent la lumière. Les rayons du soleil ou de la lune, réfléchis par la surface des pièces d'eau, projettent leurs reflets mouvants sous les auvents ou à l'intérieur des pièces avoisinantes, effets passagers que la peinture ne peut que suggérer. En outre, les ouvertures réglables permettent de tamiser la lumière naturelle, complétée la nuit par l'éclairage de lampes et de lanternes, fixes ou portables, qui se balancent au vent sans risquer de s'éteindre. Là encore, il ne suffisait donc plus de dresser l'inventaire des matériaux ou des éléments en cause, mais de montrer quels dispositifs, en exploitant certains de leurs traits et en les combinant permettaient de produire quels effets.

Le spectacle ainsi obtenu était loin de se limiter à un kaléidoscope continu, ou à la production d'esthématopees (pour reprendre le terme introduit par P.-Y. Balut qui permet de désigner, donc de mieux repérer désormais la production orchestrée de sensations). Un certain nombre de dispositifs observables visaient clairement à produire de l'image (qui, par opposition à l'esthématopee, renvoie à un référent nommable et verbalisable), par exemple un amas artificiel de rochers destiné à imiter les montagnes, ou bien à évoquer la silhouette d'un lion, ou encore un paysage célèbre connu par ailleurs. Utilisant une palette délibérément réduite mais renvoyant à tout un répertoire symbolique, les jardins qui

²⁴ Voir *Artistique et archéologie, Mémoires d'archéologie générale 1-2*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1997, propositions n° 90 et 216b.

participent à l'univers lettré font constamment référence au monde des représentations littéraires et picturales qu'ils ont eux-mêmes contribué à façonner. Les images qu'ils proposent renvoient aux principaux courants de pensée philosophico-religieux, ainsi qu'à une certaine conception holistique de l'univers qui s'exprime notamment par les pratiques d'aménagement de la géomancie. Le jardin constitue un microcosme au sein du vaste univers qu'il reproduit en miniature et qu'il est censé ainsi, à son échelle, et grâce à son harmonie performative, faire mieux fonctionner. En outre, le spectacle se répartit en scènes *jing* 景, formant elles-mêmes autant de petits mondes à contempler, dénombrables et dénommables : les baptiser et les commenter est devenue une pratique répandue chez les lettrés chinois de création poétique littéraire. Ces scènes peuvent se suivre ou se répondre les unes aux autres, selon un ordre calculé d'avance, de façon à former un programme, destiné à être découvert et parcouru, à l'instar d'un album de peintures accompagné d'une série parallèle de poèmes.

Cependant, on pouvait dissocier du spectacle proprement dit des dispositifs que l'on pourrait dire de *spectation*, car ils outillent et déterminent la manière de voir²⁵, destinés à cadrer à distance une scène, en la présentant à travers une ouverture (« porte de lune » *yuemen* 月門 ou « porte-grotte » *dongmen* 洞門, « fenêtre vide » *kongchuang* 空窗 ou « fleurie », c'est-à-dire ajourée *huachuang* 花窗) dont l'emplacement et la forme sont calculés. Dans ces lieux, la disposition n'est jamais anodine et les parcours intimés au spectateur par le dispositif architectural, la place de l'entrée, l'orientation des allées, la traversée des rocailles ou des ponts, la navigation sur les pièces d'eau, l'amènent à voir les différentes scènes du spectacle jardinier à travers des cadres ou dans des conditions prédéterminées. Les noms poétiques qui sont donnés aux différentes scènes et les sentences parallèles (paires de vers symétriques) composées à leur sujet sont calligraphiés et inscrits dans le jardin lui-même, dans des cartouches *bianlian* 匾聯 qui renforcent ces dispositifs de cadrage comme une légende de tableau. Ces inscriptions enrichissent les significations possibles que le spectateur est ainsi invité à déchiffrer et partager au fil de sa visite, ce qui l'incite à les commenter à son tour et à s'exprimer lui-même à travers d'autres créations poétiques ou artistiques.

²⁵ Ce terme déjà attesté en latin chez Cicéron m'avait été suggéré par Ph. Bruneau qui l'employait à propos de l'équipement du théâtre, « Archéologie et littérature », *Ramage*, 11 (1993), p. 74-75.

Antoine GOURNAY

L'utilisation de ces outils m'a ainsi permis de mettre au point une grille d'analyse, applicable à tout jardin, permettant de repérer et dissocier ce qui relève d'une part du logement (gîte et habitat), et d'autre part du spectacle (spectacle et spectation). Mais aussi de montrer comment le logement pouvait s'articuler au spectacle, les dispositifs de l'un pouvant contribuer à rendre l'autre plus efficace, ce qui fait un jardin réussi.

Ainsi, dans le Qinghui yuan 清暉園 « Jardin du Pur Éclat », à Shunde 順德 près de Canton, le demi-kiosque adossé au mur d'enclos et surplombant l'étang couvert de lotus relève du gîte, car il abrite des intempéries ; de l'habitat, car il isole le groupe de quatre personnes qui s'y installe sur ses quatre tabourets de pierre disposés autour d'une table ; du spectacle, car il orne lui-même cette partie du jardin de son architecture au toit recourbé ; de la spectation, car il cadre un point de vue choisi sur la pièce d'eau et ses reflets miroitants, et constitue ainsi une étape importante de la visite du jardin. Il offre de surcroît un lieu parfait pour converser, jouer et boire en compagnie, tout en jetant de la nourriture aux poissons d'or qui évoluent en contrebas.

2.2 Les moyens utilisés

L'étude des moyens mis en œuvre permettait aussi de faire ressortir certaines spécificités du jardin chinois.

2.2.1 Le couvert et l'hypèthre

Mon attention avait d'abord été attirée par des remarques faites par Ph. Bruneau à propos des odéons antiques, qui m'apparurent tout à coup et contre toute attente comparables, si l'on sortait de l'histoire pour se concentrer sur la technique, tant du point de vue des formes que des fonctions, ou plutôt des moyens mis en œuvre que des fins visées, aux kiosques à musique des jardins du XIX^e ou du XX^e siècle, ou encore aux pavillons servant de salons musicaux que je voyais représentés dans des peintures chinoises évoquant la vie au jardin. Il était nécessaire de bien distinguer les formes architecturales (édifices couverts isolés et à plan centré, en relation avec les espaces hypèthres qui les entourent), c'est-à-dire les moyens mis en œuvre dans leur construction, des fonctions plurielles des dispositifs en cause, c'est-à-dire des fins visées : abriter physiquement leurs occupants des intempéries tout en offrant un lieu idoine pour accueillir et tenir à part, entre soi, le petit groupe des personnes qui s'y rassemblent et installent, pour se livrer là à une activité partagée et communément goûtée.

L'adjectif *hypèthre* lui-même, quoique d'usage répandu depuis longtemps chez les archéologues du monde grec antique, car bien

commode pour qualifier d'un seul mot tout espace aménagé en plein air ou à ciel ouvert (*hypo* : sous – *aithra* : l'air), s'il semblait à première vue relever du jargon professionnel spécialisé des archéologues hellénistes, avait le mérite de créer d'emblée une catégorie d'espaces, opposable au couvert, dont il faut évidemment tenir compte dans l'analyse de tout logement. Un lieu de culte, temple ou tombeau, n'est pas forcément un espace clos et couvert, et sa fonction cultuelle peut être dissociée de la forme donnée à son aménagement. Dans la maison grecque ou romaine à cour intérieure, les lieux hypèthres peuvent jouer un rôle aussi important que les espaces bâtis et couverts pour façonner la façon dont on y vit. Il s'agissait de donner ainsi un statut au vide, qui fait aussi le logement et compte autant que les volumes bâtis.

Il en va de même dans la maison chinoise traditionnelle. En effet, dans le système architectural chinois, la maison se présente, pour peu qu'elle soit d'une certaine importance, comme une combinaison d'espaces couverts et de zones en plein air. La disposition dite en *siheyuan* 四合院, qui consiste en une cour rectangulaire bordée sur ses quatre côtés de bâtiments, se rencontre fréquemment : on l'observe dans toute la Chine du Nord, et en particulier à Pékin, mais il en existe des variantes dans toutes les régions de Chine. Elle est souvent considérée comme l'une des formes les plus abouties et les plus parfaites de l'architecture chinoise en raison de la manière très claire dont s'y manifestent les principes d'axialité, d'équilibre et de symétrie.

Ce modèle de base est fondé sur l'exploitation du système de construction des charpentes en bois. Les ossatures porteuses ainsi produites déterminent la structure et le gabarit des bâtiments disposés autour des cours, et par conséquent le plan des habitations, qui se démultiplie à volonté : plus la demeure est importante, plus elle comporte de cours organisées selon les mêmes principes, hiérarchisées en fonction de leur position par rapport à l'axe central, orienté nord-sud, et à la porte d'entrée située au midi. Ce principe d'organisation spatiale se retrouve ainsi dans les temples, les palais, et d'une manière générale dans tout ce que l'on pourrait appeler la grande architecture. Dans ces vastes complexes architecturaux, les cours occupent une proportion importante de la surface totale et alternent régulièrement avec les bâtiments. Cette disposition des lieux a des conséquences considérables sur la manière dont on y vit. D'une part, il est nécessaire de traverser les cours pour se rendre d'un bâtiment à l'autre, à moins que des galeries couvertes ne les relie. D'autre part, les cours elles-mêmes deviennent *de facto* des pièces de la maison où l'on se tient et s'installe chaque fois que le temps le permet : on s'y croise, on s'y retrouve, et une bonne partie de la vie de la maisonnée s'y déroule. C'est dire le

Antoine GOURNAY

caractère communautaire du mode de vie que ce type d'habitat façonne, avec tout ce qu'il implique de partage, mais aussi de promiscuité.

On pouvait aussi montrer, toujours en utilisant la paire couvert/hypèthre, que le jardin chinois constituait en quelque sorte un antidote au modèle de la maison à cour : elle s'y retrouve, si l'on peut dire, en pièces détachées. Ce qui distingue le jardin par rapport à la maison, c'est l'imbrication poussée du couvert et de l'hypèthre et la multiplication des lieux hybrides, où l'on est dedans tout en étant dehors, ou l'inverse. Cette disposition des lieux est liée à l'utilisation de moyens qui lui sont propres matériaux (plantes, eau, rochers) et de techniques particulières pour agencer ces éléments et les harmoniser avec le bâti. Pavillons, kiosques, tours et belvédères eux-mêmes adoptent non seulement des formes plus libres et variées, mais se répartissent dans l'espace de manière à multiplier les lieux différents par leur aspect et leur ambiance, appropriables à diverses personnes ou occupations. C'est pourquoi Ji Cheng consacre l'essentiel de son livre aux divers types d'édifices qu'il est recommandé d'y construire. L'importance ainsi accordée au bâti et au couvert constitue, para-doxalement pour nous qui pensons d'abord au jardin comme à un lieu hypèthre, l'un des traits fondamentaux du jardin chinois : tout en étant physiquement présent dans le jardin, il est possible d'y échapper en partie aux intempéries et se tenir à l'abri, par tous les temps et en toute saison, d'une façon confortable.

2.2.2 Synergie et polytropie

D'autre part, le modèle montrait que plusieurs dispositifs techniques pouvaient concourir à une même fin (synergie), et à l'inverse un même dispositif servir plusieurs fins (polytropie).

On observe un bon exemple de synergie dans la ventilation ou ce que nous appellerions la climatisation du gîte qu'est tout jardin chinois. Toutes sortes de moyens y sont en effet mis en œuvre pour l'assurer et surtout permettre de la régler à volonté. Le jeu varié des ouvertures (baies, portes, fenêtres) permet notamment de contrôler avec précision la ventilation à l'intérieur des bâtiments. Sur ce point, le jardin se distingue souvent de la maison par le raffinement extrême et la précision des différents systèmes de contrôle : bouches d'aération à la base des murs, contrevents et persiennes à ouverture réglable devant les portes et les fenêtres, elles mêmes fermées par des panneaux escamotables ou même démontables. Mais à ces dispositifs intégrés au bâti s'en conjuguent d'autres qui relèvent du meuble, comme les paravents ou écrans portatifs, les stores de bambou, les rideaux de gaze que l'on accroche devant les ouvertures, selon la saison. Ces possibilités d'ajustement, propres au logement, sont en outre complétées par le vêtement et ses accessoires : il est habituel de porter en été des

vêtements flottants et de se munir d'éventails. Cependant, on observe qu'en même temps, tous ces dispositifs qui contribuent au dosage de la ventilation du gîte peuvent aussi jouer un rôle dans la fabrication de l'habitat, par les distinctions ou ségrégations sociales qu'ils sont susceptibles d'instaurer : tout le monde n'aura pas forcément droit aux mêmes portes-fenêtres, aux stores ou aux rideaux, et certains habitants comme les domestiques seront même peut-être préposés à éventer les autres.

La polytropie de certains dispositifs se remarque aussi, par exemple, à propos de l'utilisation qui est faite dans le jardin des éléments souvent dits « naturels » (les Chinois diraient spontanés *ziran* 自然) : minéraux, végétaux et animaux, à tort car tous sont traités au moyen de techniques particulières, et sont donc non moins artificiels que tout le reste. Ils ne constituent pas seulement des éléments du spectacle, mais sont également employés, on l'a vu, comme matériaux dans la fabrication du logement jardinier. Certains d'entre eux équipent d'ailleurs soit le gîte, soit l'habitat, dans de nombreux cas les deux à la fois. Par exemple, les pièces d'eau contribuent non seulement à climatiser, mais aussi à isoler certaines parties du jardin et par conséquent les personnes qui s'y trouvent ; les sortes de rocailles ou amoncèlements de rochers *jiashan* permettent d'aménager des grottes qui servent à la fois de « salles de frais » et d'endroits où se retirer ; les bambous plantés en rideau peuvent constituer un filtre pour se protéger des rayons du soleil, et aussi un écran qui préserve l'intimité ; oiseaux, grenouilles et cigales se nourrissent d'insectes indésirables et peuvent couvrir de leur chant les bruits du dehors ou des conversations qui doivent rester privées. En outre, les jardiniers savent exploiter les propriétés transformationnelles de ces matériaux « naturels » et des dispositifs qu'ils constituent : par exemple, l'écran que forme une glycine sur son support de treillage, selon qu'il sera plus ou moins opaque, ombragera et dissimulera différemment, selon la saison, la cour où elle est cultivée.

Toutes ces paires de concepts opposables et complémentaires (logement/spectacle, gîte/habitat, spectacle/spectation, isoloir/point de rencontre, hypèthre/couvert, synergie/polytropie) utilisées comme outils, permettaient donc d'établir des distinctions applicables à l'analyse de tout logement, aux pavillons chinois, mais aussi aux jardins dont ils faisaient partie, et plus généralement à l'ensemble du système architectural chinois et de l'habitat qu'il contribue à produire. Les jardins chinois ne devaient plus être considérés seulement comme seulement de la représentation, mais aussi comme une manière de se loger, ce qui permettait d'en renouveler considérablement l'analyse, tout au moins de

Antoine GOURNAY

mettre en lumière nombre de leurs aspects jusqu'alors négligés ou passés sous silence.

La grille d'analyse que j'avais utilisée s'avérait un outil efficace du point de vue heuristique, à la fois pour analyser les jardins chinois auxquels j'étais confronté, et pour les comparer à d'autres jardins, afin de faire ressortir les spécificités des uns et des autres. Cependant elle demeurerait incomplète. En effet, une fois qu'on a dissocié les fonctions déictique et schématique du jardin, le modèle des quatre plans de rationalité suggère qu'il peut y en avoir d'autres, d'ordre dynamique ou cybernétique, ce que je n'avais pas suffisamment posé au départ. En d'autres termes, le jardin est non seulement un logement articulé à un spectacle, mais aussi un outil technique de production (c'est le jardin comme usine qui assure la production horticole des fruits et des fleurs), et un cadre producteur de conduite : il s'agit d'envisager le jardin du point de vue de ce qui est permis ou interdit (par exemple, le loquet d'un côté de la porte permet de s'enfermer et d'empêcher l'autre d'entrer), et des stratagèmes qui permettent de contourner ces interdits.

Tout cela permet donc de faire une analyse du jardin en tant qu'ouvrage technique, et non plus seulement du point de vue de ses représentations, de son histoire ou en fonction de typologies formelles. On peut rompre avec l'histoire de l'art telles qu'elle est habituellement entreprise, qui s'attache avant tout à l'étude des évolutions : à l'évolution formelle, à celle des plans, des usages. On peut faire un système technique du jardin chinois sans remonter à ses origines ni lui attribuer une essence.

Bibliographie

BRUNEAU, Ph., 1983, « Le calvaire de Pontchâteau », *Ramage*, 2, p. 11-41 : [en ligne](#).

BRUNEAU, Ph., 1985, « L'archéologie de la République et du catholicisme

dans la France du XIXe et du début du XXe siècle », *Ramage*, 3, p. 13-47 : [en ligne](#).

BRUNEAU, Ph., 1986, « Études d'archéologie du catholicisme français III et IV », *Ramage*, 4, p. 127-165 : [en ligne](#).

BRUNEAU, Ph., 1987, « Le logement animal », *Ramage*, 5, p. 163-186 : [en ligne](#).

BRUNEAU, Ph., 1991, « Qu'est-ce qu'une église ? », *Ramage*, 9, p. 49-84 : [en ligne](#).

BRUNEAU, Ph., 1993, « Archéologie et littérature », *Ramage*, 11, p. 74-75 : [en ligne](#).

Pour une analyse médiationniste du jardin chinois

BRUNEAU, Ph., 1995, « La maison délienne », *Ramage*, 12, p. 88-90 : [en ligne](#).

BRUNEAU, Ph. et BALUT, P.-Y., 1997, Artistique et archéologie, Mémoires d'archéologie générale 1-2, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne : [en ligne](#).

CHEMLA, Karine et MARTIN François (éd.), 1993, « Présentation : de l'adéquation entre noms et réalités en Chine ancienne », *Extrême-Orient, Extrême-Occident*, n°15, Le juste nom, p. 5-10.

CHEN Congzhou 陳從周, 1982, Shuo yuan 说园/*On Chinese Gardens*, Shanghai, Tongji daxue chubanshe, 1982.

CHEN Haozi 陳淏子, 2006, *Miroir des fleurs : guide pratique du jardinier amateur en Chine au XVII^e siècle*, traduit du chinois par Jules Halphen, édition préparée par Georges Métailié, Arles, Actes Sud.

CLUNAS, Craig, 1996, *Fruitful Sites. Garden Culture in Ming Dynasty China*, Londres, Reaktion Books.

DARS, Jacques, 2003, *Les carnets secrets de Li Yu. Un art du bonheur en Chine*, Arles, Philippe Picquier.

FUNG Stanislaus et MAKEHAM John, éd., 1998, *Studies in the History of Gardens and Designed Landscapes*, numéro spécial sur les jardins chinois, vol. 18, n° 3, juillet-septembre.

GOURNAY, Antoine, 1991, « Jardins chinois en France à la fin du XVIII^e siècle », *Bulletin de l'École Française d'Extrême-Orient*, t. LXVIII, p. 259-271.

GOURNAY, Antoine, 1995, « Le jardin chinois », *Ramage - Revue d'archéologie moderne et d'archéologie générale*, n°12, p. 119-135 : [en ligne](#).

GOURNAY, Antoine, 1998, « Le Jardin Privé Comme Lieu de Retraite », in Charles E. BLANC et Alain ROCHER (éd.), *État, Société Civile et Sphère Publique en Asie de l'Est. Regards sur les traditions politiques de la Chine, du Japon, de la Corée et du Vietnam*, Montréal, Centre d'études de l'Asie de l'Est, Université de Montréal, p. 83-89.

GOURNAY, Antoine, 2000a, *Jardins de Chine et du Japon, conception et organisation de l'espace*, Paris, CNDP, coll. « Actualité des arts plastiques ».

GOURNAY, Antoine, 2000b, « Le système des ouvertures dans l'aménagement spatial du jardin chinois », in Léon VANDERMEERSCH (dir.), *L'art des jardins dans les pays sinisés, Chine, Japon, Corée, Vietnam*, numéro thématique de la revue *Extrême-Orient, Extrême-Occident*, n° 22, p. 51-71.

Antoine GOURNAY

GOURNAY, Antoine, 2004, « Chine : jardins du Lingnan à la fin de la dynastie des Qing (1644-1911) », *Polia, revue de l'art des jardins*, n° 1, p. 63-78

GOURNAY, Antoine, 2014, « Jardins secrets des empereurs mandchous », in Monique CRICK (éd.), *Chine impériale. Splendeurs de la dynastie Qing 1644-1911*, cat. expo. Musée des arts d'Extrême-Orient, Genève, Fondation Baur, p. 95-107.

GOURNAY, Antoine, 2016, *La Maison chinoise*, Paris, Klincksieck.

INAJI, Toshirō, 1990, « The Garden as Architecture : Form and Spirit » in *the Gardens of Japan, China, and Korea*, trad. et adapté du japonais par Pamela Virgilio (titre original : *Teien to jūkyō no "ariyō" to "misekata, miekata" 庭園と住居の「ありやう」と「みせかた. みえかた」*), Tokyo, New York et Londres, Kodansha International.

KESWICK, Maggie, 1978, *The Chinese Garden*, New York, Rizzoli.

Ji Cheng 計成, 1634, *Yuanye 園冶* (Traité du jardin), édition commentée par Chen Zhi 陳植, *Yuanye zhushi 園冶注釋*, Pékin, Xinhua Shudian, 1988.

LI Yu 李漁 (alias Li Liweng), 1995, *Xianqing ouji 閑情偶寄* (*Notes au gré d'humeurs oisives*), Pékin, Zuojia chubanshe.

LIU Dunzhen 劉敦楨, 1979, *Suzhou gudian yuanlin 苏州古典园林* (*Les jardins classiques de Suzhou*), Pékin, Jianzhu gongye chubanshe.

MORRIS, Edwin T., 1983, *The Gardens of China. History, Art and Meanings*, New York, Charles Scribner's Sons.

PETRUCCI, Raphaël (trad.), 1918, « Kiai-tseu-yuan houa tchouan », les enseignements de la peinture du jardin grand comme un grain de moutarde. *Encyclopédie de la peinture chinoise*, Paris, Henri Laurens.

RECLUS Jacques, préface de Paul DEMIÉVILLE : *Chen Fou, Récits d'une vie fugitive*, Paris, Gallimard/Unesco 1967, coll. « Connaissance de l'Orient », rééd. coll. Folio, 1981.

SHEN Fu 沈復, *Fusheng liuji 浮生六記* ; trad. française : Pierre Ryckmans : Shen Fu, *Six récits au fil inconstant des jours*, Paris, Gallimard, 1973 ;

SIRÉN, Osvald, 1949, *Gardens of China*, New York, Ronald Press Company.

STEIN, Rolf A., 1987, *Le Monde en petit*, Paris, Flammarion.

VANDERMEERSCH, Léon, 1965, « L'arrangement des fleurs », *Arts asiatiques*, n°11, fasc. 2, p. 79-140.

YANG Hongxun, 楊鴻勛, 1994, *Jiangnan yuanlin lun 江南園林論* (*Traité des jardins du Jiangnan*), Shanghai, Renmin chubanshe.