Zeitschrift: Asiatische Studien : Zeitschrift der Schweizerischen Asiengesellschaft = Études asiatiques : revue de la Société Suisse-Asie

Herausgeber: Schweizerische Asiengesellschaft

Band: 27 (1973)

Heft: 1

Artikel: Orientalia helvetica : une pierre chinoise d'ornement

Autor: Jaquillard, Pierre

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-146364

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 11.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

ORIENTALIA HELVETICA

UNE PIERRE CHINOISE D'ORNEMENT

PIERRE JAQUILLARD

NEUCHÂTEL

I

Depuis quelques années – plus longtemps peut-être pour des *spécialistes* comme les anthroposophes – on remarque dans le public européen, en Amérique aussi, un goût prononcé pour les pierres, pour les cristaux, et les formations plus ou moins curieuses, telles que les stalactites ou les stalagmites. Si c'est là un phénomène relativement récent dans nos pays, il nous paraît opportun de rappeler que les Chinois, depuis plus de mille ans, ont recherché des cailloux en forme de montagne, dans lesquels ils vénèrent – le mot n'est pas trop fort – les qualités, on peut même dire les vertus du cosmos.

Avant de nous engager plus avant, précisons ce que notre titre peut avoir de trompeur, d'apparemment contradictoire avec les considérations qui suivent: des «correspondances» de vocabulaire, ou plutôt les différences sémantiques doivent toujours être soulignées, lorsqu'on passe d'un bout à l'autre de l'immense continent eurasiatique, c'est-à-dire, lorsqu'on veut rendre compte, dans nos langues d'Occident, de ce que ressent et vit l'Extrême-Oriental.

Notre propos sera en quelque sorte de montrer en particulier dans quelle acception est pris le terme d'*ornement*, tel qu'il est appliqué ici. On le verra, le Chinois connaît à peine ou pas du tout l'objet *décoratif* comme nous l'entendons. C'est dire que nous allons parler de tout autre chose que de ce qu'on pourrait croire. Notre sujet, en effet, est un morceau de pierre, qui pour être pris à la terre, est en même temps l'emblème et comme la *définition*, sinon de la nature dans son ensemble, du moins de certains de ses aspects complémentaires les plus caractéristiques et les plus éloquents.

L'exemple qui nous a inspiré ces réflexions se trouve à Zurich, au Musée Rietberg, où il fut exposé dans les années cinquante. C'est un de ces rochers que le Chinois place dans ses jardins et, s'ils sont petits, sur sa table de travail. L'objet frappait le visiteur, car il faisait penser aux rocailles souvent forées, qui font partie de l'iconographie de l'art de Chine, du paysage en particulier. Au Musée, la montagne miniature était d'ailleurs placée au centre d'une des salles alors consacrées aux lavis légués par Edouard von der Heydt[1].

Il y a longtemps que les Chinois mettent de ces gros cailloux dans leurs jardins. On en voit dans une peinture anonyme du XIIe siècle, avec des personnages sur une terrasse à balustrade[2]. A gauche, une roche tourmentée, plus haute qu'un homme, est à même le sol, entourée d'une barrière en bois (?) sculpté; à droite, un autre rocher, tout aussi tourmenté, mais plus bas et placé sur un socle de marbre (?) blanc. Un «tableau» plus ancien nous intéresse aussi; il représente huit cavaliers au trot; également reproduit par James Cahill, il est attribué à Tchao Yen (XIe s.). Là, le rocher est plus grand, «planté» en pleine terre, également au bord d'une terrasse bordée d'une balustrade[3]. Ces deux œuvres ne sont pas reproduites par O. Sirén dans son ouvrage de 1956–1958, mais cet auteur nous en montre d'autres, avec le même décor extérieur: l'un est attribué à Tchang Chuan (VIIIe s.), l'autre est de Sou Han-tch'en, du XIIe siècle[4].

L'habitude d'*orner* ainsi les jardins et les cours s'est maintenue, en

1. Nous avons vu cette pierre exposée en 1952. Depuis lors la pièce est demeurée la plupart du temps dans les réserves du Musée, dont les collections s'enrichissent sans cesse. Elle a été montrée derechef en 1970, avec des peintures appartenant à M. Drenowatz, de Zurich.

2. James Cahill, *La peinture Chinoise*, Genève, Skira, 1960, p. 60 (Musées de Formose).

3. James Cahill, *Op. cit.* p. 56 (Musées de Formose).

4. *Chinese painting*, Londres, 1956–1958, III pl. 107 et 270. Tchang-Chuan était actif au VIIIe s. L'œuvre dont nous parlons serait plus tardive, mais pourrait être une copie exacte et ancienne: Sirén, *Op. cit.*, *listes* vol. II p. 15. Sou Han-tch'en, XIIe s.: son éventail se trouve à Boston, œuvre authentique et signée. La peinture de Sou Han-tch'en, *Femme à sa toilette sur une terrasse ornée d'un rocher*, a été reproduite en couleurs dans *Arts de la Chine, III*, Office du Livre, Fribourg, 1964, pl. 7.

Chine, ainsi qu'on peut le voir dans les ouvrages traitant de l'architecture : les *Palais Impériaux* de Pékin et les *Gardens of China* de Sirén, par exemple[5]. Quant aux rochers miniatures, ils doivent être d'un «usage» assez ancien aussi. Il y en a un, sur son socle, dans le «Papier à lettres du Studio des Dix-Bambous», tel qu'il a été reproduit à la gravure sur bois par les Ateliers Jung Pao Chai, à Pékin (3e planche – non numérotée – du volume I) : le rocher de cristal ou de jade blanc n'est indiqué qu'au gaufrage et, d'après sa forme, il s'agit d'un porte-pinceaux.

Une autre petite montagne – «vraie», celle-là – se trouve au tome IV du Papier à lettres : elle est de couleur bleue et placée sur un socle carré. D'après l'*échelle* moyenne des objets ornant ces feuilles célèbres, le bloc doit être assez haut, peut-être de 30 à 40 centimètres ; et son piédestal en bois, probablement laqué, indiquerait que la «montagne» était destinée à l'intérieur. En outre, nous ne mentionnerons ici qu'en passant les très nombreuses pierres de jardin, peintes plus ou moins au naturel, qui se trouvent dans ce recueil remarquable.

Le rocher de cristal du Papier à lettres étant constitué de trois pointes, celle du milieu plus haute que les deux autres (comme dans le caractère d'écriture à trois traits verticaux, qui signifie *montagne*), est en tout cas taillé, car ni le jade, ni encore moins le cristal de roche n'auraient cette forme presque «idéographique» dans la nature. Il fait penser aux porte-pinceaux, qu'on a exécutés en porcelaine au moins dès les Song et tels qu'en montre M. Beurdeley dans l'*Amateur chinois*[6]. Il y en a aussi deux (pl. 11 et 15) dans les «*Porcelain of different dynasties*», publié par S. W. Bushell[7]. Cet album, on le sait, a été attribué par «erreur» au collectionneur Hiang Yuan-pien (1525–1590). Nous signa-

5. Paris et Bruxelles, Van Oest, 1926. – The Ronald Press Company, New York, 1948.

6. Michel Beurdeley, *L'Amateur chinois, des Han au XXe siècle*, Fribourg, Office du Livre, 1966, p. 239. et 240. Voir aussi le catalogue des Collections Baur, Genève, no. 188.

7. *Porcelain of different dynasties*, publié par S. W. Bushell, Oxford, Clarendon Press, 1908. Publié derechef, en plus luxueux, à Pékin en 1931 par la Chih Chai Publishing Company (éditeurs MM. Kouo Pao-tch'ang et J.-C. Ferguson). – Il y a un porte-pinceaux à cinq pics (dragon, rochers et vagues) à la Fondation Baur, Genève. Catal. II, A. 188.

lons cependant ces deux très beaux objets, car ils font partie de la cinquantaine de pièces (sur 83) qui sont parfaitement plausibles, au contraire des porcelaines soi-disant Song imitant de près les bronzes anciens (on en a fait en Chine plus tard seulement) – plausibles, disons-nous, même si l'album entier est dû à un faussaire, selon Paul Pelliot[8].

II

L'importance des pierres dans l'art et la vie des Chinois ressort du fait qu'elles constituent un chapitre entier de la *Collection de Peintures du Studio des Dix Bambous* (Nankin, XVIIe s.; même éditeur que le Papier à lettres): c'est le volume VI, contenant vingt feuilles d'album reproduites à la gravure sur bois: il y a là, dans la plupart des cas, des rochers «naturels», c'est-à-dire qu'ils sont représentés sur de la mousse ou dans l'herbe, comme il arrive dans le papier à lettres. Il y en a aussi quelques-unes dans le volume V de la même œuvre, consacré aux petites peintures rondes pour éventails. Quant aux pierres d'intérieur, elles se reconnaissent généralement à l'absence de végétation autour d'elles et, surtout à la présence d'un socle. On en voit une dans *Arts de la Chine*, qui provient du volume VII des *Dix Bambous*, celui des *Fruits*, parce que la composition comprend un récipient rempli de letchis. Une autre très belle pierre «d'ornement», seule celle-là, est reproduite par le dernier ouvrage de Jan Tschichold: le petit socle est constitué par une rondelle de bois, de forme irrégulière et avec l'écorce[9].

8. M. Beurdeley, *Op. cit.* pl. 92, montre un vase de porcelaine imitant le décor d'un bronze Chang, mais qui est d'époque K'ien-long. En revanche, le catalogue de Hian Yuan-pien attribue ce genre de porcelaine aux Song, dont les formes en réalité étaient nues le plus souvent et lisses. C'est Sir Percival David qui a démontré le caractère apocryphe de plusieurs objets du Catalogue (précisément les porcelaines «Song», dont le décor provient des anciens catalogues de bronzes): *Hsiang and his album*, Londres, *Transactions of the oriental ceramic society*, 1932–1934, pp. 22 à 47, 46 fig. et pl. Dans un article du *Toung pao*, 1936, pages 15 à 58, Pelliot étudie surtout la famille du collectionneur, l'histoire de l'album et en général davantage le texte que les objets. Le passage cité ici se trouve page 35: *Le prétendu album de porcelaines de Hiang Yuan-pien*.

9. Le détail des 186 planches des *Dix Bambous* a été donné par R. Treat Paine, avec signatures et sceaux, dans son étude *The Ten Bamboos Studio*, parue dans les «Archives of the Chinese Art Society of America», vol. V, 1951, pp. 39–54, avec 16 figures. – Voir *Arts de la Chine* III, Fri-

On a donc eu en Chine des roches miniatures de toutes les formes, ainsi que de petites «montagnes» qui servaient à poser les pinceaux. La première mention de celles-ci, dans la littérature non spécialisée, a été faite sauf erreur par Roger Caillois, dans *Méduse et Cie*, qui publie un de ces petits rochers en cristal, considéré alors par l'auteur comme ressemblant à un «torse imaginaire»[10]. C'était là d'ailleurs une «erreur heureuse» (*felix culpa*, eût dit Proust, qui consultait les pages roses du Petit Larousse!), car elle prouve que l'écrivain français admire ce cristal en lui-même, à cause de sa forme, de ses «savants jeux de clartés», comme il dit, et non pour des raisons «littéraires», c'est-à-dire pour en avoir entendu parler dans les ouvrages chinois accessibles aux Occidentaux.

Or, dès 1961 paraissait le catalogue des Pierres de Tou Wan publié par M. Edouard Schafer[11], et surtout, en 1963, le remarquable *Art et Sagesse en Chine*, dû à Mme Nicole Vandier-Nicolas[12]. Par ailleurs, dans son *Amateur chinois*, en 1966, M. Beurdeley (catalogue, p. 240), publiait une pierre naturelle de vingt-cinq centimètres de longueur sur un double socle, qu'il attribue par conjecture aux Song. La même année que paraissait *L'Amateur chinois*, Roger Caillois, dans ses *Pierres*, pouvait donc parler des rochers chinois en connaissance de cause, se basant désormais sur les deux ouvrages que nous venons de mentionner[13], et peut-être aussi sur les observations qui ont pu lui être faites à la suite de son commentaire «fantaisiste», mais non sans intérêt, de *Méduse et Cie*.

bourg, Office du Livre, 1964, p. 298 et, de Jan Tschichold, *Die Bildersammlung der Zehnbambushalle*, Ed. E. Rentsch, Erlenbach-Zurich, 1970, pl. 9.

10. Roger Caillois, *Méduse et Cie*, Paris, Gallimard 1960, pl. 3 et p. 66.

11. *Tu wan's stone Catalogue of Cloudy Forest*, Berkeley and Los Angeles University Press, 1961. – L'auteur fait remonter l'«usage» de ces pierres aux T'ang, voire avant. Le premier ouvrage qui leur ait été consacré est de l'époque Song.

12. Paris, Presses Universitaires de France, 1963, 346 pp. Illustrations en noir, index des noms de choses; voir dans ce dernier le mot *pierres étranges*, rubrique à laquelle il faut ajouter les pages: 42, 83, 99, 104, 107, 120, 122 et 227 (montagnes).

13. Roger Caillois: *Pierres*, Paris, Gallimard, 1966.

Il est évidemment difficile de déterminer à quelle époque appartient une pierre comme celle de M. Beurdeley, celles de R. Caillois, ou celle qui appartient au Musée Rietberg, car les Chinois, auteurs de paysages miniatures, en emploient encore de nos jours, ainsi qu'on peut le constater dans le très beau supplément illustré de la *Chine en construction*, d'avril 1964, publié à Pékin. Et dans ses *Gardens of China*, Sirén donne de nombreuses photographies, faites par lui, de créations qui le plus souvent existent toujours et comprennent de fort belles grandes pierres *in situ*.

D'un autre côté, comme il ne s'agit pas de sculptures proprement dites, mais d'objets qui se situent à mi-chemin entre l'art et la nature (Sirén reconnaît, on le verra, que les Chinois «arrangeaient» quelquefois une pierre, comme ils rendent plus noueux que nature les arbres nains), ces pierres, pour autant que nous le sachions, n'ont guère été montrées dans les expositions. Il n'y en avait pas à Berlin en 1924 et pas non plus sous forme de porte-pinceaux (un porte-pinceaux de porcelaine, en forme de montagne se trouvait, en revanche, à Venise, en 1954 à la «Mostra d'Arte Cinese», n° 669). On a vu peut-être pour la première fois des pierres lors de la manifestation *Fantastics and Eccentrics in Chinese Painting*, organisée par l'*Asia Society* des Etats-Unis et qui eut lieu en 1967 à New York, Los Angeles et San Francisco.

Le Catalogue établi alors[14] comporte notamment quatre rochers fantastiques ainsi qu'une «sculpture» sur bois imitant un pic bizarre appartenant à M. Max Loehr: il s'agit peut-être aussi – comme c'est le cas des pierres – d'un ouvrage où la nature n'a été que légèrement retouchée. Ces objets étaient à cette occasion rapprochés des rochers très curieux, représentés par certains peintres excentriques dans leurs paysages.

14. Texte de James Cahill, 124 pp. 66 pl. et fig. dont plusieurs en couleurs, en pleine page ou double page. L'exposition comprenait cinq peintures appartenant aux collectionneurs suisses, MM. Vannotti (Lugano) et Drenowatz (Zurich).

III

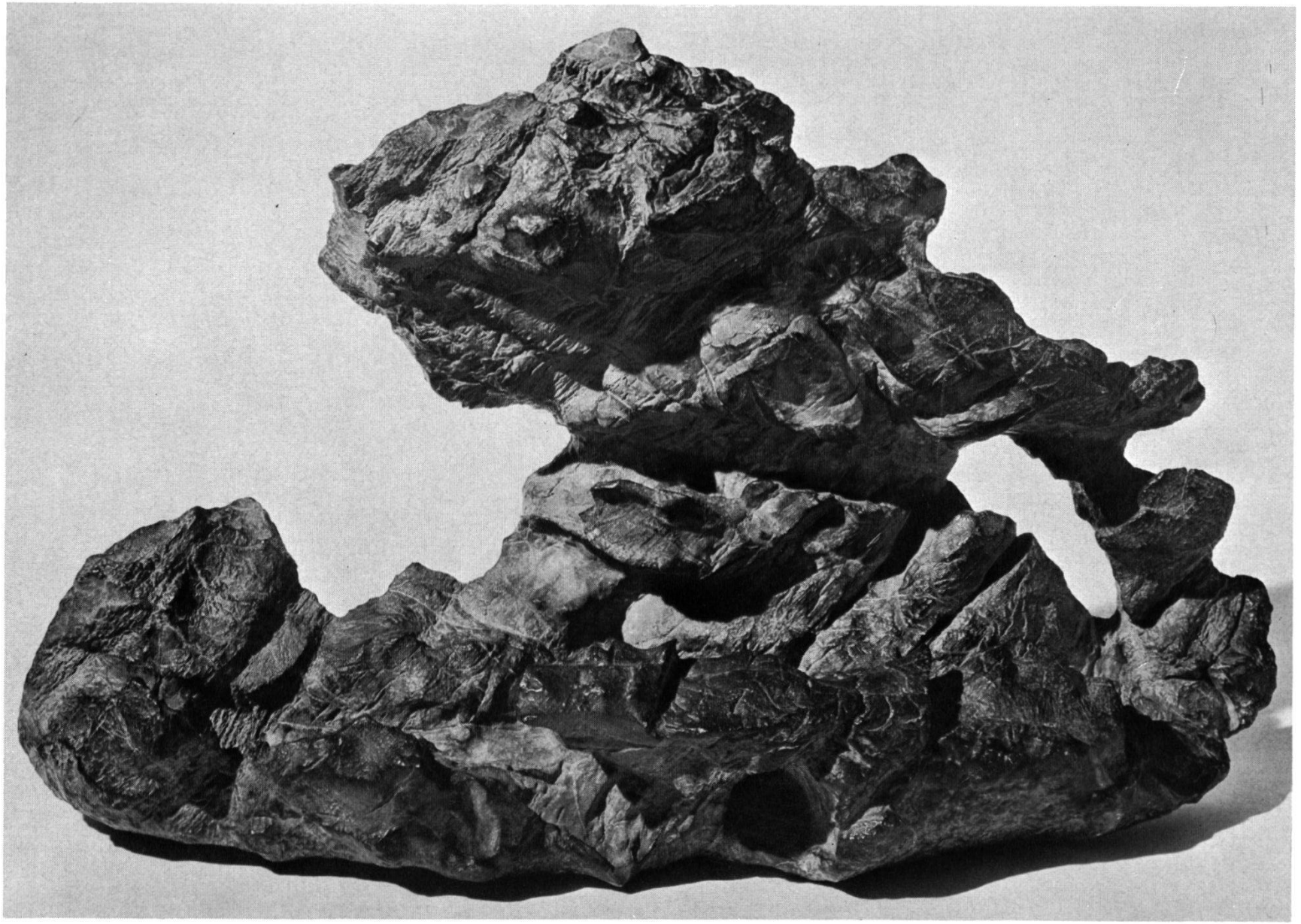
Même si la pierre est très petite, nous sommes très loin – comme toujours en Extrême-Orient – d'être ici en présence de *bibelots de vitrine*, catégorie qui n'existe d'ailleurs pour ainsi dire pas en Chine ni au Japon. Pour se convaincre de la signification profonde de ces pierres, on se rapportera aux passages indiqués à l'index d'*Art et Sagesse en Chine*. Rappelons seulement que dans un sentiment panthéiste de fraternité avec tous les éléments de la nature, le peintre Mi Fou (1051–1107) «saluait cérémonieusement un beau rocher en l'appelant son ami»[15]. Il aimait aussi les pierres plus réduites : c'est «que la nature semblait avoir reproduit dans la masse minuscule d'un caillou les aspects les plus majestueux de la terre chinoise»[16].

Quand on parle de l'Extrême-Orient, une idée fausse se fait parfois jour et qui s'est répandue, pensons-nous, vers le milieu du XIXe siècle, à savoir que ces pays seraient particulièrement amoureux du petit, du jouet, du minutieux. Cette impression a pu naître, aussi à partir des arbres nains, dès avant 1900 (les Goncourt en parlent dans leur *Journal* à plus d'une reprise), mais également à cause des représentations miniatures de toutes sortes que les Japonais ont créées, surtout les *netsuké* et parfois les *ojime*, ce bouton qui court le long du cordon retenant l'*inrô* à la ceinture.

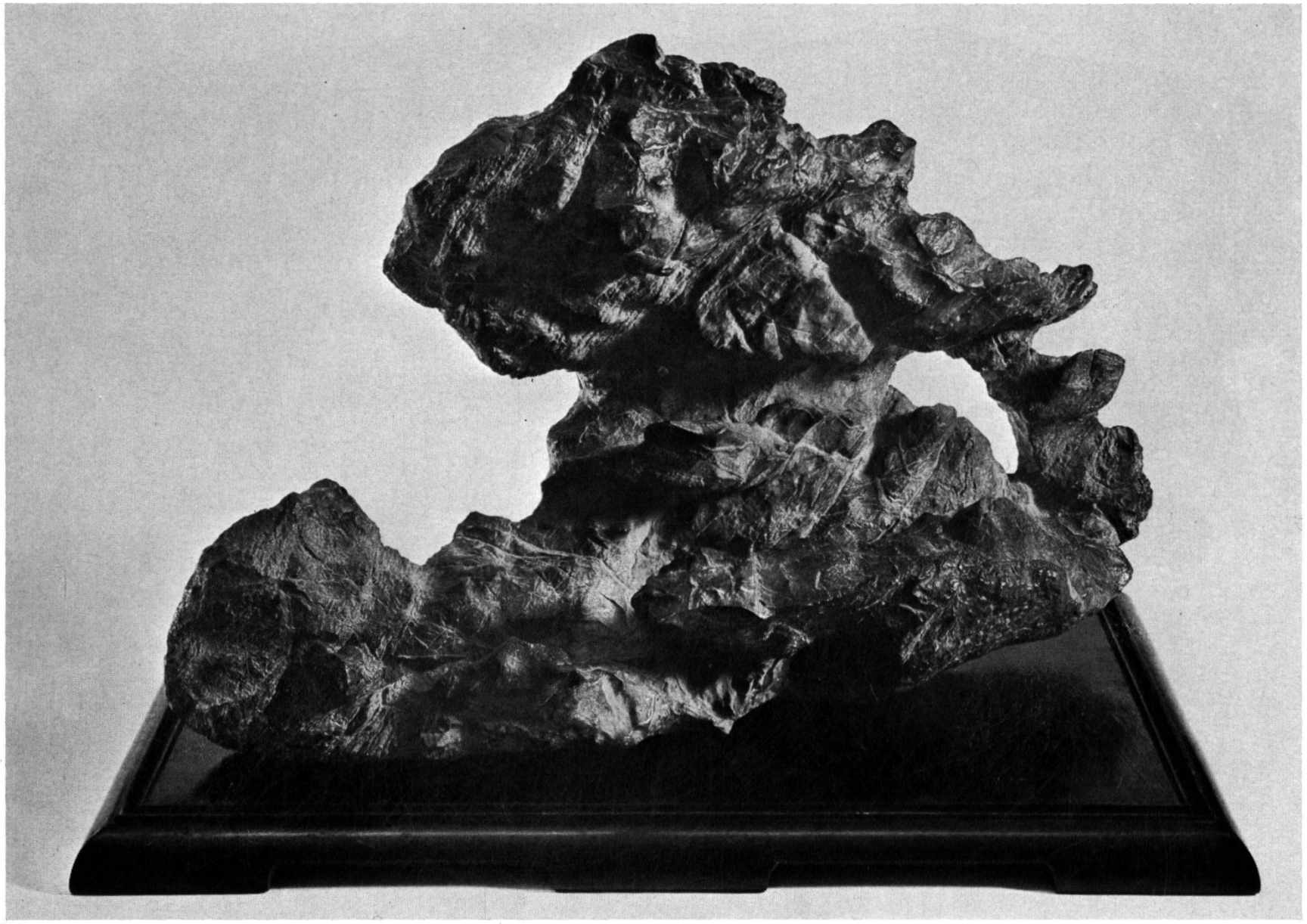
Pour la Chine on a aussi beaucoup apprécié un certain temps les travaux – extraordinaires témoins de méticulosité – des sculpteurs sur ivoire et surtout les sphères concentriques ajourées, chacune selon un motif différent et isolées les unes des autres par les ciseleurs de grande patience, qui creusent à l'intérieur de la boule, cette dernière étant le plus souvent de la grandeur de celles que nous utilisons au billard. Signalons aussi les petits pots à tabac, confectionnés dans toutes sortes de matières – cristal de roche, agate, verre, etc. – et qui présentent

15. Cette scène a été peinte plusieurs fois ; voir deux reproductions dans *Arts de la Chine III*, Fribourg, Office du Livre, 1964, p. 76 et 142.

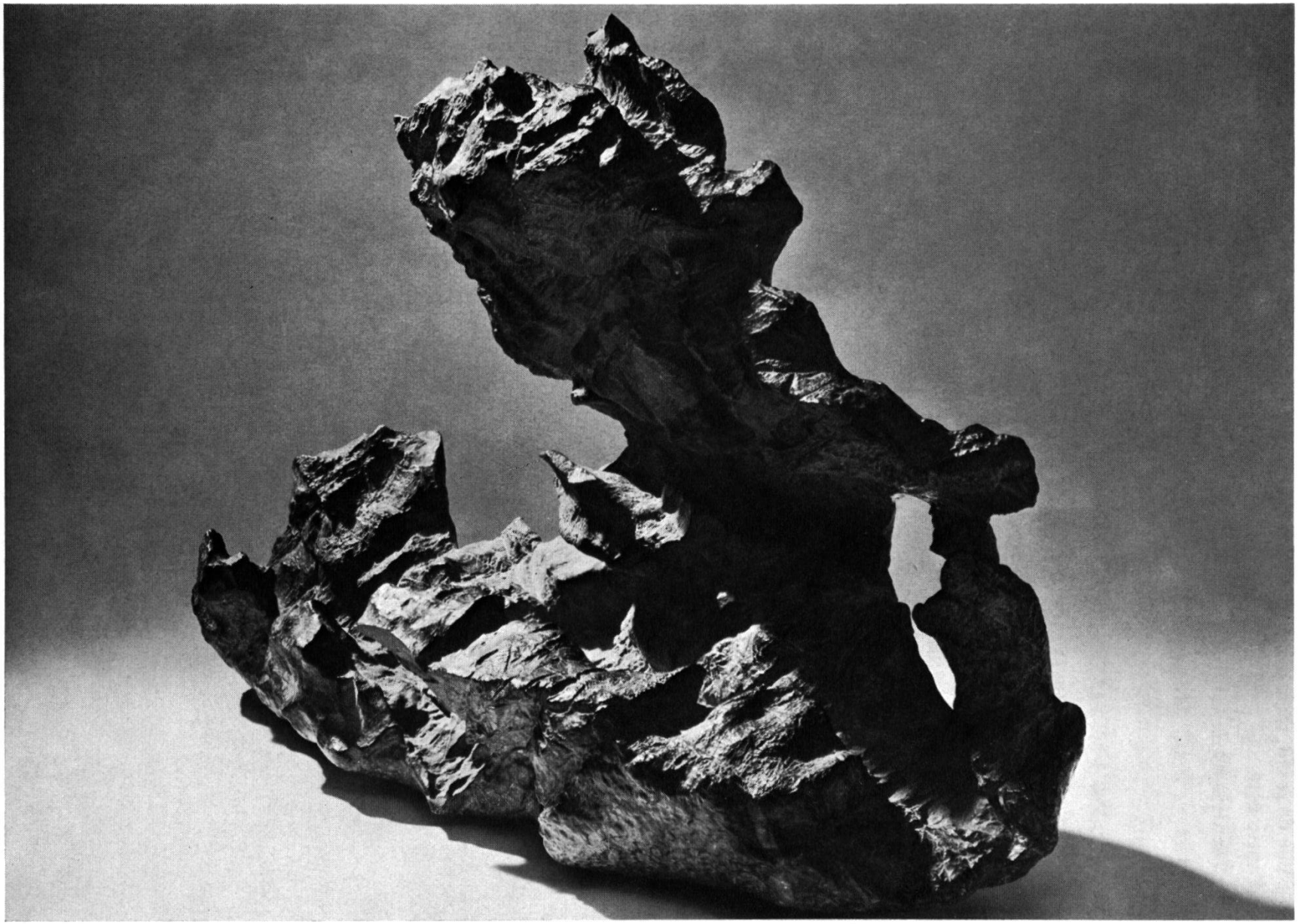
16. *Arts et Sagesse en Chine*, p. 215.



I. Pierre d'ornement chinoise, Musée Rietberg, Zurich. Vue de «face».



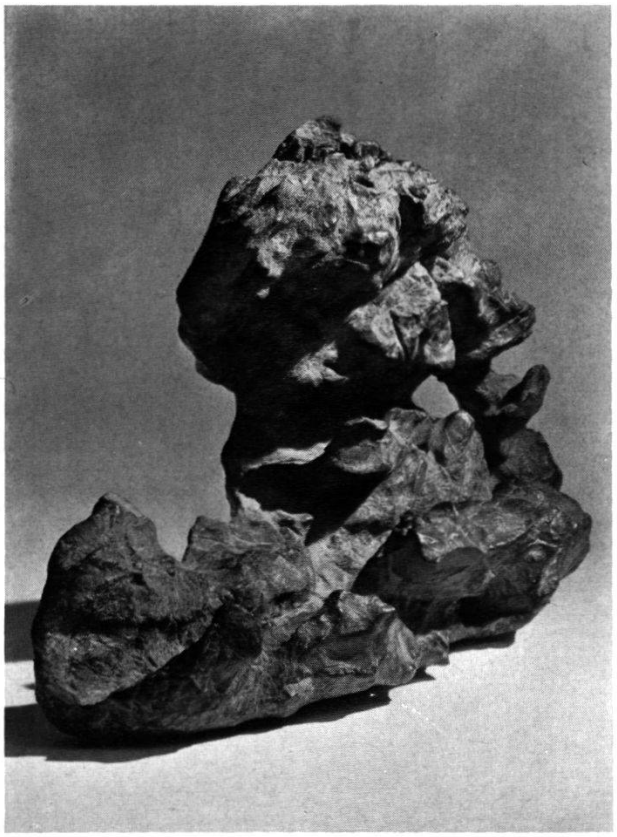
II. Autre vue de «face», avec socle.



III. Même pierre, vue (presque) de profil.

IVa Vue de profil, trois quarts, de l'autre côté.

IVb Vue de « dos ».



IVa

Les photographies – dues à MM. E. Hahn, Wettstein et Kauf – ont été obligeamment mises à la disposition de l'auteur par le Musée Rietberg.

IVb

parfois des paysages peints sur les parois intérieures du récipient, le pinceau de l'artiste n'ayant pu passer que par le goulot, fort étroit, de la bouteille.

Récemment la tendance miniaturisante d'une partie de l'art chinois a été évoquée par M. P.-F. Schneeberger, Conservateur des Collections Baur, à Genève, dans le Bulletin de la Fondation, à propos des peintures, des éventails surtout, qui furent exposés alors[17]. S'il y a effectivement un certain goût pour la virtuosité et le minuscule dans l'ornementation de l'une ou de l'autre des petites «fioles» à tabac, M. Schneeberger, avec raison, donne le nom de microcosmes aux éventails[18].

Quelles que soient les dimensions des rochers – et même s'il s'agit d'une pierre d'intérieur – il n'est donc pas question d'évoquer l'amour des Extrême-Orientaux pour les petites choses *comme telles* et en tout cas pas dans le domaine qui nous occupe: on pourrait même dire que plus un rocher est petit, plus il est dense, plus il résume la nature, plus donc il est riche de sens, de même qu'un jardin miniature suggère la nature entière; exactement, encore, comme le fait, à un degré plus élevé d'abstraction, une feuille d'album représentant une touffe de bambou, une branche de prunier.

Même petite, donc, une telle pierre est tout le contraire du jouet. C'est un concentré, un objet de contemplation; la montagne miniature présente des sommets, des pans rocheux, des vallées et des cols: nous en avons vu une chez l'expert en art asiatique, M. Tikotin: une petite montagne noirâtre – de douze à quinze centimètres de longueur – avec

17. Catalogue: *Quatre grands peintres des Ming*, Eventails et feuilles d'album de la Collection J.-P. Dubosc. L'article de M. P.-F. Schneeberger s'intitule précisément *Microcosmes*, Bulletin de la Fondation Baur, N° 4, Eté, 1966, pp. 5–9, 4 pl. La Fondation Baur est très riche en *netsuké*, inrô et bouteilles à tabac. Voir les articles des *Bulletins* suivants: Eté 1966 (Quatre *netsuké*), Automne-Hiver 1966 (Trois *netsuké*); Printemps-Eté 1967, *Inrô*, commentés par M. M.-C. Champoud; *Flacons à tabac*, id. p. 14–18; Printemps-Eté 1968, p. 9–19; d'autres netsuké, commentés par Mme M.-T. Coullery, Automne-Hiver 1968, p. 3–17; Mme Coullery, auteur des deux premiers articles mentionnés ici, est conservateur-adjoint des Collections Baur.

18. Au sujet de l'esthétique particulière de la peinture pour éventail, voir notre article *Eventails chinois de la Collection F. Vannotti*, Etudes Asiatiques, 1970, pp. 1–9, 4 pl. en noir.

une veine de cristal verticale, «figurant» une chute d'eau. La sensation de nature est d'autant plus forte, encore une fois, que son point de départ est plus réduit, plus ténu. C'est ainsi – comme toujours dans l'art chinois – le règne de la litote : la partie pour le tout, un tout d'autant plus rayonnant et fort, qu'il est «indiqué» seulement par un de ses plus petits éléments.

IV

La pierre du Musée Rietberg est probablement à mi-chemin du jardin et du studio, car elle mesure soixante-et-un centimètres de longueur et trente-huit centimètres de hauteur. Elle a été publiée par William Cohn[19], et cela dès 1932 (pl. I), ce qui montre que cet auteur était ici un précurseur, à moins que cette qualité ne doive être réservée plutôt à Edouard von der Heydt, aux collections duquel cet ouvrage est consacré. Des indications nous manquent, cependant quant à la date à laquelle de telles pierres ont été acquises par des amateurs d'Europe et d'Amérique.

Nous donnons ici une autre vue de la pierre, prise sur la tablette où l'objet fut exposé jadis (pl. II). Ce n'est pas le socle classique qui, dans le cas des petits exemplaires, épouse la forme de la «base» de la pierre. La petite «table» basse, même si elle n'a probablement pas été faite pour cette pierre, ni pour une autre (d'après une communication de Mlle E. Leuzinger, Conservatrice du Musée Rietberg), isole pourtant le rocher, exactement comme celui-ci l'était sur la table du lettré, dans son jardin et aussi comme on la voit dans la feuille du Papier à lettres des Dix-Bambous. En ce qui concerne le présent objet, nous pensons plutôt qu'il était destiné à la salle de travail, à la bibliothèque ou encore à une cour très exiguë. Il semble s'agir, à première vue, d'un morceau de lave qui serait peut-être légèrement travaillé, bien que l'orifice visible à droite soit probablement naturel. Nos autres photographies mettent en relief le caractère tourmenté de cette petite «montagne»,

19. *Asiatische Plastik*, Sammlung E. v. d. Heydt, 1932, Berlin, Cassirer, p. 106.

ainsi que les aspects différents qu'elle offre, suivant les points de vue, notamment à l'arrière.

Pour comprendre mieux encore ce que le Chinois trouve dans cette pierre, mystérieuse pour l'occidental peu familiarisé avec la pensée est-asiatique, nous recourrons à un orientaliste belge, Raphaël Petrucci qui demeure célèbre pour deux fort beaux ouvrages: *La philosophie de la nature dans l'art d'Extrême-Orient*, et la traduction française du *Traité de peinture du Grain de Moutarde*[20]. Disons ici en passant que ce dernier texte, que certains historiens d'art considèrent comme un recueil de pure technique, a été jugé avec plus de nuance et de sensibilité par un Henri Michaux: «Le Grain de Moutarde, dit-il, est écrit avec une telle émotion et un tel attendrissement, qu'il fait venir les larmes aux yeux[21].» Il est vrai que nous citerons moins le texte même du Traité, qui concerne la manière de peindre, que le commentaire, qui souligne *pourquoi* on peignait ces pierres et dans quel esprit.

«La montagne et la pierre, dit Petrucci, ne sont pas des choses inertes aux yeux du Chinois. Ils les ont revêtues d'idées mystiques et ils les considèrent comme vivant d'une vie cachée. La pierre qui constitue la montagne est donc vivante, au même titre qu'un être humain ou un animal. Un esprit vit en elle; esprit impressionnant et gigantesque, qui révèle la présence de l'un des principes essentiels de l'univers.»

S'il peut en être ainsi, c'est que, comme le dit le même auteur, «le monde bat d'une pulsation géante, où chaque chose prend son rang; un souffle subtil anime la montagne formidable comme la fleur la plus délicate, l'insecte le plus chétif». Et ailleurs nous trouvons ces lignes: «L'art oriental dirigé par les théories philosophiques et les croyances

20. *La Philosophie de la Nature* a paru chez Laurens, à Paris (achevé d'imprimer, décembre 1910, 350 exemplaires). 15 grandes planches, dont quatre sont des reproductions exécutées au Japon à la xylographie polychrome, peut-être moins fidèles que des photographies, mais qui sont de véritables œuvres d'art. Nous reproduisons des passages des pages 49, 132 et 136. *L'Encyclopédie de la Peinture chinoise* (le Grain de Moutarde) a paru aussi chez Laurens en 1918 (550 exemplaires). C'est le seul texte français de cet ouvrage extrêmement riche en enseignements. Nos citations sont prises aux pp. 122, 138 et 171.

21. Henri Michaux, *Un barbare en Asie*, Paris, Gallimard, 1945, p. 193.

des sages à l'âme du monde, n'ayant jamais considéré l'homme comme un être prédominant, ira chercher dans le monde animal, végétal ou minéral des formes par lesquelles il exprimera les flottements de sa pensée. L'amour de l'homme se penche sur les êtres les plus infimes et il s'étend jusqu'à la plante, jusqu'au rocher, aux montagnes et aux pierres.»

On le voit, c'est donc une même vie qui traverse «la création» entière: «La philosophie, la religion, l'art des jardins» (nous retrouvons nos pierres), «l'art des fleurs, tout s'est composé de manière à former une base d'allégories et de traditions, qui se sont exprimées dans le langage plastique. Il faut s'en pénétrer, si l'on veut comprendre l'esthétique orientale. Ces éléments y jouent le même rôle que les traditions grecque, biblique et chrétienne, constituant le fond de notre art.»

La valeur cosmique de la pierre se voit encore dans un autre commentaire. En effet selon Petrucci les plis et replis de la montagne ne sont qu'un exemple, qu'une manifestation de la vie, du remuement de la nature et de la matière. Aussi a-t-on pu comparer, selon les Chinois, le mouvement de l'eau à l'aspect tumultueux de la montagne. Plus encore: les pierres, comme des êtres vivants ont des rapports entre elles: «Quand les peintres représentaient des grosses pierres avec des petites, les petites pierres au pied d'une grosse, proviennent de sa masse. C'est le rocher qui se délite sous l'influence des intempéries. Toutes appartiennent donc bien à la même formation que le bloc qu'elles entourent.» C'est ainsi que le rocher de jardin ou d'intérieur, séparé de la montagne dont il provient, est là «à la place» de l'ensemble du règne minéral, car la pierre exprime la structure même de la terre.

Il est vrai que certains de ces commentaires concernent la haute, la vraie montagne, c'est-à-dire la nature elle-même et non le caillou, plus ou moins gros, qui la représente dans les jardins, dans les cours et dans les habitations. Mais les remarques de Petrucci permettent de saisir le

symbolisme des rochers miniatures; elles accompagnent ceux-ci comme un halo qui se devine autour de la pierre, un peu aussi comme les harmoniques qu'on perçoit, qu'on entend vaguement à différents intervalles au-dessus du son produit par un instrument. Ainsi, en contemplant une de nos petites pierres, on peut se rappeler tout ce que le Chinois met – puis ressent – dans l'un de ces rochers, qui, on le voit, apportent sur la table du lettré beaucoup plus qu'un échantillon de calcaire.

V

Du point de vue minéralogique la pierre du Musée Rietberg est, en effet, un calcaire à deux couches (noire et gris-souris) séparées par des veines jaunâtres, qui affleurent ici et là à la surface. Lors d'une visite récente à Zurich, la Conservation a pu nous en remettre deux fragments détachés: la réaction bouillonnante, que nous avons faite avec l'acide chlorhydrique, a confirmé la mention donnée par le Musée: «feiner Kalkstein». Il a un grain très fin et il est aussi très dur: quand on le frappe au moyen d'un objet solide, il résonne presque comme le bronze. Ce qui précède est confirmé par M. E.-H. Schafer, qui nous dit que la plupart de ces montagnes sont de grès ou de calcaire, tandis que dans une note le même auteur relève que «les pierres sonores ... étaient tirées en général du calcaire»[22]. De plus la montagne du Rietberg doit avoir été polie, car elle présente par endroits une surface extrêmement lisse et noire qui, elle aussi, évoque le bronze.

Il faut mentionner ici que nos deux premières photographies ne rendent pas compte de la richesse plastique, très différenciée, qui se dégage aux yeux de celui qui contemple cet extraordinaire «spécimen» pétrographique. Dans le bas vers la droite se voit (pl. I) une cavité en cul-de-sac, représentant une grotte. Légèrement plus haut et s'étendant d'un bout à l'autre de la montagne, une vallée profonde de 5 à 8 centimètres (on la voit au bas, en avant des pl. III et IV). A la base de l'éperon supérieur se trouve un autre sillon courant «à flanc de coteau»,

22. Edward H. Schafer, *Op. cit.*, 1961, page 34 et note 54.

un peu comme ces canaux que certains montagnards de Suisse creusent dans la montagne en guise d'adduction d'eau, appelés «bisses», dans le canton du Valais (pl. III). Il y a un autre «ravin» dans le haut de la partie supérieure (pl. III).

La photographie de W. Cohn (pl. I), il faut y insister, donne à peine davantage, pour ainsi dire, que le contour, les grandes lignes; elle ne permet pas d'apprécier la variété infinie de ces formes pierreuses, surtout en ce qui concerne la troisième dimension: celle-ci, on le verra, a certaines limites, la partie postérieure étant lisse (pl. V). Mais le devant est véritablement hérissé de protubérances, à mi-distance de l'épaisseur totale dans le haut, mais beaucoup plus largement étalées dans le bas, en direction du spectateur (p. III).

Les reproductions ne rendent pas non plus le jeu du noir et du gris, ni l'alternance des zones lisses et polies, très foncées avec celles qui sont mates et plus claires. La «couleur», ton sur ton, de la photographie efface et aplatit en partie le relief, qui vient vraiment à la rencontre du regard. (Celui-ci se remarque sur la pl. III surtout.) Ainsi, la partie inférieure gauche de la planche I semble presque plane, alors qu'elle présente une crête antérieure, puis la longue dépression qu'on a déjà mentionnée et enfin une crête à l'arrière plus élevée que celle du devant. Et nous pourrions multiplier les exemples pour donner une plus juste idée de ce qu'on voit, quand on est en présence du rocher.

La première impression que l'on ressent devant ce «monument» – grand et petit à la fois – ce serait celle de la peau ou des écailles du dragon, bête imaginaire inventée par les Chinois pour symboliser tout ce qui est fort. Si on a en mémoire quelques-uns des nombreux dragons peints ou sculptés au cours des siècles, c'est bien ici à l'animal mythique qu'on pense, à sa rugosité puissante. Pour faire comprendre le rapprochement – que certains pourraient trouver risqué – recourons encore au *Traité de peinture du Grain de Moutarde*. Un des arbres les plus aimés du Chinois est le pin; or on lit dans ce texte fameux que le peintre devra en représenter l'écorce avec des écailles ressemblant à

celles du dragon. On peut encore songer à ce dernier en voyant la «tête» de notre pierre, vigoureusement tournée vers la gauche[23].

Nous avons dit que la photographie ne reproduit pas toutes les particularités ni les détails de la pierre. En effet, celle-ci est toute en accidents de terrain, en hauts et en bas, en creux et en éclats, en vallées et en pics, en gorges, en surplombs, en arêtes et en failles; escarpements et cluses, éminences et brèches, tertres, crêts et combes, galeries et buttes. Si nous énumérons tant de propriétés ou aspects, il faut relever aussi qu'ils se font équilibre et qu'ils sont tous «ramassés» ici sans nulle bizarrerie. Encore une fois la pierre a peut-être été taillée en partie, mais en partie seulement, car il serait surprenant qu'elle ne l'eût pas été sur l'une de ses faces, celle que montre notre planche V. Quoi qu'il en soit, il faut admettre que la montagne était destinée à une «exposition» plutôt frontale. Et d'ailleurs, ce qu'elle nous montre, telle que nous la reproduisons, suffit à la méditation panthéiste, ainsi qu'à faire comprendre l'admiration et les sentiments, qui ne sont pas éloignés de ceux qu'on prête au grand peintre et lettré des Song, Mi Fou.

On peut donc se demander si la pierre a été retouchée, voir sculptée en majeure partie: ne figure-t-elle pas dans un ouvrage de William Cohn, consacré aux arts *plastiques* de l'Asie? Pourtant il nous semble que si elle avait été entièrement travaillée, nous le répétons, on l'aurait rendue pittoresque *aussi* dans sa face postérieure: or, on l'a vu (pl. V), celle-ci est presque «sans intérêt». Et pourtant, on dirait au contraire qu'on a détaché le morceau d'une paroi rocheuse et que c'est peut-être par son côté lisse, à peine égalisé, qu'elle tenait à l'ensemble plus grand, auquel elle a été prélevée. Ce n'est là qu'une hypothèse, mais il est en tous cas vraisemblable qu'un sculpteur, voulant obtenir un effet «complet», aurait «accidenté» toutes les faces de son «œuvre».

Il faut dire, du reste, que même si cette petite montagne avait été

23. *Traité de peinture du Grain de Moutarde*, Paris, Laurens, 1918, p. 104: «Les pins ... ont la grâce du dragon caché au fond de l'eau ...» Dans l'Introduction du même Traité (chap. XI p. 30), il est dit que certaines pierres ont les «traits plissés comme la peau du démon». Il en est de même du prunier: p. 289 et 291.

entièrement taillée, telle que nous la voyons, on ne le lui «reprocherait» pas, comme cela arrive avec telles sculptures abstraites, où, malgré la liberté totale qu'avait l'artiste, celles-ci ne sont même pas harmonieuses et réussies de tous les points de vue d'où on peut les regarder. Notre pierre, en effet, a des «faces» suffisamment mouvementées, pour qu'on accepte qu'elle ne le soit pas autant d'un seul de ses côtés. Nous faisons là une supposition «irréelle», car les auteurs cités par nous ne parlent pas d'objets de ce genre, qui auraient été entièrement obtenus par le ciseau du sculpteur; ce dernier, au contraire, ne faisait qu'arranger que corriger la nature.

Aussi n'est-il pas exclu que telles ou telles rainures ou fissures soient le fait de la main de l'homme, mais s'il en est ainsi, elles sont si bien imitées qu'elles s'intègrent parfaitement à l'ensemble, où l'impression de pure nature domine, tout à fait comme les nodosités de l'arbre nain, voulues mais naturelles chez ce genre de végétal. Le rocher est d'une telle variété – nature partiellement obtenue – qu'on ne lui fait nul grief s'il a été amélioré: l'opération de l'artiste s'est exprimée conformément aux lois du règne minéral. Notre pierre est un peu comme ces sommets qu'ont voit dans les Alpes: très découpés et abrupts sur un de leurs flancs, mais qui, sur l'autre, sont constitués par des plans légèrement inclinés, pâturages et plateaux.

Ajoutons que ce n'est pas l'*étrange*, pour lui-même, qui aurait été recherché, même si notre montagne était artificielle. C'est au contraire l'éclatement des couches terrestres, leur érosion, leurs soulèvements orographiques, bref toutes les manifestations telluriques, dans ce qu'elles ont de plus géologiquement élémentaire et de véritablement cosmique. Du reste, la pierre n'est forée qu'à un seul endroit – au contraire des rocailles travaillées par l'eau – et au contraire aussi de certaines autres, comme celles que reproduisent Sirén, Schafer et Jan Tschichold[24]. Elle n'est pas exagérément tourmentée non plus, elle est

24. On voit une pierre forée à plusieurs endroits parmi les figures dans le texte de l'ouvrage précité de Schafer et, en plus grand, chez Sirén, provenant d'un ouvrage du XVIIe s. Jan

normalement constituée – ni trop ni trop peu – selon le principe de base de tout l'art chinois, à supposer qu'il s'agisse d'*art*, et non pas d'un morceau pris presque tel quel à la nature[25].

Le symbole – mais en même temps la réalité – que nous propose cette pierre est ce qu'il y a de plus général et universel. On peut comparer ses élans minéraux aux mouvements de l'eau, comme le fait le Traité du Grain de Moutarde[26] ou encore à des pétales de fleurs ou aux lobes du chapeau d'un champignon asymétrique, comme la chanterelle ou girolle, formes irrégulières dans leur croissance rapide, humide et native. Mais, plus que cela, il nous semble voir vraiment des vagues éclater en l'air, se gonfler, se soulever, avant de retomber sur elles-mêmes. C'est dire la polyvalence de cet objet de contemplation[27].

Cette pierre, avant tout, nous permet de ressentir à la fois la pesanteur du minéral, comme un éclatement de lave, la gestation de la montagne, mais aussi l'enflure du flot immémorial, qui se soulève et s'affaisse : c'est presque, par endroits, le frémissement d'une matière en fusion. En même temps, nous avons le poids du calcaire et la légèreté de l'eau battue par la tempête. Nous sommes donc en présence, simultanément du statique et du dynamique, du fort et du faible, des som-

Tschichold en a reproduit une dans son livre *L'Estampe chinoise en couleurs*, Bâle, Editions Holbein, 1940, pl. 15. Nous avons nous-même publié un autre tirage de cette gravure dans notre article paru ici même, *Gravures chinoises du XVIIIe siècle*, 1969, pl. IV.

25. Pour ce principe du juste milieu, voir le *Grain de Moutarde*, *passim*, mais notamment l'Introduction, chap. XIV : «Economiser l'encre, employer beaucoup d'encre» (p. 39). Voir notre article *Le Grain de Moutarde ou l'Esthétique de la Grâce*, Etudes Asiatiques, 1953, pp. 135 à 152.

26. Dans l'Introduction du *Grain de Moutarde*, chap. XI, une des traits servant à représenter les rochers est «plissé comme l'eau tourbillonnante» (p. 30). Dans le livre des *Pierres*, chapitre XIX (p. 170) nous lisons : «Les montagnes ont des pics bizarres ; l'eau aussi a des pics bizarres. Les pierres sont comme de grandes vagues ...»

27. La polyvalence des «symboles» naturels, pour le Chinois se remarque aussi dans une pierre, reproduite dans la Collection de peintures des Dix Bambous : voir le fac-similé de Jan Tschichold, *Die Bildersammlung der Zehnbambushalle*, Rentsch Verlag, Erlenbach-Zurich, 1970, pl. 10. On peut admirer là une pierre dont les stries ressemblent absolument aux veines d'un morceau de bois. C'est le mouvement même de vie, de la nature, que ce soit dans le règne minéral ou végétal.

mets et des vallons, des pleins et des vides, c'est-à-dire en présence du féminin et du masculin, du *yin* et du *yang*, bref c'est la nature tout entière résumée dans la masse réduite d'une pierre, riche en signification, mais qui n'a rien de précieux en elle-même.

APPENDICE

Cet article était déjà composé, lorsque l'auteur a pu avoir connaissance de l'importante étude de Rolf Stein sur les *Jardins en miniatures d'Extrême-Orient*, paru dans le Bulletin de l'Ecole Française d'Extrême-Orient de 1942 : pp. 1 à 109, avec 5 planches en pleine page et un plan (p. 13).

Dans ce texte, dédié à la mémoire de Marcel Granet, dont R. Stein fut l'élève, celui-ci s'attache principalement à dépasser la notion vague d'admiration de la nature (p. 37), pour mettre en relief les usages populaires, les notions concrètes et primitives (p. 27, 28), voire magiques *(passim)* car, note-t-il, les lettrés n'en ont fait que fort peu de cas, surtout depuis l'époque Song.

C'est ainsi que R. Stein s'est livré – à Hanoï en particulier – à des enquêtes précises sur les traditions encore en usage en Extrême-Orient autour des montagnes en miniature et il décrit ce qu'il a vu : «des offrandes et des jouets étaient suspendus au rocher (entre autres : chapeaux de génie, *bésicles*)» (c'est nous qui soulignons), ampoules électriques (p. 15), des animaux en pierre, des baguettes d'encens (p. 16), un tesson de miroir (p. 69), enfin une végétation en coton vert (p. 103).

M. Stein dégage les croyances qui sont à l'origine de la construction des «rochers en bassin», dont il fait remonter l'origine à l'époque Han. Cependant, nous avouons quant à nous préférer la position nettement esthétique des lettrés Song, comme Mi Fou et la vue d'un rocher, pur de tout attribut, comme celui qu'on peut admirer au Musée Rietberg et comme on peut les voir dans les cours des Palais impériaux de Pékin.

Par ailleurs R. Stein confirme – sans pourtant utiliser le mot – le rôle de la litote dans ces microcosmes : «Souvent les paysages en bassin ...

manquaient de végétation naine» (les arbres nains sont un des sujets de l'article dont il s'agit). «La pierre seule pouvait suffire, ... la roche, partie essentielle et caractéristique en elle-même» (p. 30). «La petitesse, loin d'être un élément accidentel, ... donne au contraire plus de valeur à l'objet» (p. 40) : «la puissance magique est d'autant plus grande ... que l'espace est plus réduit» (p. 41 et 57). Comme la pierre de Zurich, celles dont parle R. Stein forment «des pics chaotiques, des précipices et des abîmes ... Elles ont des gouffres et de ruisseaux» (p. 62 et 82).

Autre point intéressant, M. Stein mentionne des «pierres», imitées en bois, comme celle de M. Max Loehr, dont nous avons parlé plus haut. Il s'agissait le plus souvent de morceaux de souche, «travaillés» par l'eau (p. 34, note 3 ; 40 ; 72 à 77). L'une de ces montagnes de bois était – malheureusement à nos yeux – «peinte, ornée et sertie de perles et de jade» !

Ce que dit R. Stein à ce propos rappelle irrésistiblement – malgré le caractère fort risqué d'un tel rapprochement – l'objet étrange, trouvé par Socrate au bord de la mer, dans le dialogue *Eupalinos ou l'architecte* de Valéry, objet qui était d'une «matière à doutes», peut-être animale, à moins qu'il ne se fût agi des restes d'un travail humain, «le fruit d'un temps infini» ... Nous renvoyons le lecteur aux *Œuvres* de Valéry, Editions de la Pléiade, Volume II pages 118 et 119.

* * *

Le Numéro du Bulletin de l'Ecole Française d'Extrême-Orient contenant l'exposé de Rolf Stein se trouve à la Bibliothèque Publique et Universitaire de Genève (il doit donc figurer au Catalogue Général de la Bibliothèque Nationale, à Berne).

Si nous quittons l'article érudit et spécialisé de M. Stein, nous pourrons lire des indications très vivantes sur l'amour du Chinois pour les arbres nains et les jardins en miniature, notamment dans les *Récits d'une vie fugitive*, écrits par Chen Fou (un lettré qui vécut de 1763 jusqu'après 1816), publiés par Gallimard et l'Unesco en 1968, dans la collection «Connaissance de l'Orient».

Dans le cahier II (pp. 57 à 66), il est intéressant de voir que le narrateur cultive les arbres nanifiés; comment il les groupe, «ni trop dispersés, ni trop serrés», observant un principe courant de l'esthétique chinoise, souvent évoqué dans le *Traité de Peinture du Grain de Moutarde;* il confectionne aussi des bouquets de chrysanthèmes, qui aujourd'hui passent à tort pour l'apanage de l'*Ikebana* japonais; enfin il dit comment il faut s'y prendre, pour «donner un mouvement expressif» à un arbrisseau. Chen Fou fait surtout allusion aux pierres qui s'allient au paysage (p. 62), aux «buttes de rocaille» (p. 63), enfin à de «très jolis cailloux aux veines ondées» (p. 64).

Les Chinois ont tant aimé les roches miniatures, qu'ils les ont imitées en porcelaine: M. Beurdeley en publie une, du début du XVIIe siècle, dans *L'Amateur chinois*, p. 240 (N° 112). Cet auteur publie, on l'a vu (N° 105) un porte-pinceaux de l'époque Song en forme de collines à peine marquées et (N° 106) un autre porte-pinceaux du règne de Wan Li (1573–1619), très semblable à celui que possèdent les Collections Baur, à Genève: cinq pics où est juché un dragon à cinq têtes, le tout se dressant au-dessus de vagues et de rochers: John Ayers, *The Baur Collections*, Catalogue, 1969, vol. II, N° 188 (voir note 7).