

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

Herausgeber: Schweizerische Asiengesellschaft

Band: 15 (1962)

Heft: 1-2

Artikel: Une découverte de l'occident contemporain : le jade chinois de haute époque

Autor: Jaquillard, Pierre

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-145863>

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: 27.04.2026

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

UNE DÉCOUVERTE DE L'OCCIDENT CONTEMPORAIN: LE JADE CHINOIS DE HAUTE ÉPOQUE

PAR PIERRE JAQUILLARD, BERNE

A la mémoire d'Edouard Horst de Tscherner

I. UN CINQUANTENAIRE OU LE JADE ANCIEN EN OCCIDENT

I

En 1912, Henri d'Ardenne de Tizac, conservateur du Musée Cernuschi, à Paris, alla trouver M. Loo, un Chinois qui avait alors, rue Taitbout, une galerie pour les antiquités d'Extrême-Orient (plus tard, il fit construire une maison en forme de pagode, qui existe toujours, rue de Courcelles). Le visiteur désirait organiser une exposition d'art chinois, qui devait comporter des jades anciens. On chercha partout, raconte M. Loo avec bonhomie, et on finit par trouver une vingtaine de pièces, dont par la suite deux seulement – on devine un sourire dans le visage rond de l'antiquaire, qui reconnaît de bon gré l'erreur commise alors – devaient se révéler authentiquement anciennes ! Autant dire qu'en ce temps-là, le jade archaïque n'existait pas en Europe¹.

Quoi qu'il en fût – nous sommes toujours dans le récit de M. Loo – l'exposition eut lieu et elle impressionna fort le public. Elle enthousiasma en particulier M. Gieseler, de la Compagnie des Chemins de fer du nord, au point qu'il déclara à l'antiquaire qu'il avait l'intention de constituer une collection de jades de haute époque. Dans l'été de 1912, comme au cours des années suivantes, M. Loo se rendit en Chine, où il put acheter, notamment pour l'amateur-«pionnier», des jades appartenant à un général en retraite, Wou Ta-tch'eng, qui était non seulement collectionneur, mais en même temps auteur d'un ouvrage sur le jade ancien, qui avait paru, en Chine, en 1889².

34 62 / 1912
Hg.

2

Quelques années avant la date anniversaire de 1912, un savant américain avait été chargé de faire des recherches au Tibet et en Chine, où il séjourna de 1908 à 1910. (C'était le temps où l'archéologue-poète Victor Segalen rencontrait Claudel à Tientsin, le temps où à Tsingtao, Richard Wilhelm traduisait les classiques.) Il s'agit de Berthold Laufer, que nous citerons souvent, car il publia, l'année même de l'exposition parisienne, le premier ouvrage scientifique, consacré à notre sujet en Occident, sous le titre de *Jade* – le mot est le même en anglais – et qui faisait partie des publications du Field Museum of Natural History de Chicago. La mission elle-même avait été assurée grâce à des fonds mis à la disposition du Musée par M^{me} Blackstone, qui avait une collection elle-même, à Chicago également, et donna son nom à la mission³.

Le livre de Laufer nous ramène à Wou Ta-tch'eng, car l'œuvre du Chinois servit de base aux travaux de l'Américain, qui reproduit d'ailleurs de nombreux objets de la collection du général d'après les illustrations exécutées à la main par ce dernier⁴. Le mérite de Wou avait été aussi et surtout de réunir des pièces anciennes et authentiques : il suffit de voir ses reproductions, reprises par Laufer, pour les distinguer aussitôt de celles qui illustrent les autres ouvrages chinois et dont les objets correspondent rarement à des pièces existantes⁵. Wou, au contraire, dessina ses illustrations avec tant de précision qu'on peut suivre plusieurs de ses jades dans les collections publiques ou privées d'Europe et d'Amérique⁶.

3

Le travail important de Laufer, bien que mené d'un point de vue plus archéologique qu'artistique⁷ et qu'il s'étendît à toutes les périodes de l'histoire chinoise, préparait les amateurs à s'intéresser au domaine encore inexploré du jade ancien : Laufer reproduisait des disques, des anneaux, des insignes de rang et il en disait la simplicité, la stylisation extrême et la beauté abstraite. En même temps, l'activité de marchands,

comme M. Loo et d'autres, faisait parvenir sur le marché occidental des pièces anciennes de Chine qui permirent la formation de grandes collections, aux Etats-Unis, à Londres, à Stockholm, à Paris, où, de 1915 à 1917, M. Gieseler publiait des articles à ce sujet dans la *Revue Archéologique*. Ce furent les premiers textes qui suivirent celui de Laufer⁸.

Le lecteur pourra constater, en prenant connaissance de nos notes, qu'il parut un assez grand nombre d'ouvrages par la suite, à partir des années vingt, soit sur le jade en général, soit sur le jade de haute époque seulement⁹. Les principaux d'entre eux seront cités plus loin, sauf les *Selected antiquities from the collection of Gustav Adolf, Crown Prince of Sweden*, par N. Palmgren, ainsi qu'un ouvrage considérable, mais qui n'a jamais été dans le commerce : *Investigations and studies in jade*, New York, 1906 ; il ne fut tiré qu'à 98 exemplaires et distribué aux Cours et Gouvernants d'alors¹⁰.

Cependant, la presque totalité des livres auxquels nous nous référerons étaient des éditions limitées et luxueuses, ou destinées aux spécialistes¹¹. La vulgarisation devait ignorer le jade ancien durant de longues années encore. La *Chinesische Kunstgeschichte* de Münsterberg, parue en 1924, n'en dit rien et le volume consacré à l'Orient dans la *Propyläen Kunstgeschichte*, par Otto Fischer, en 1928, n'en publie aucun. La reproduction espagnole du volume – qui est postérieure, sans date – donne six jades, dont aucun n'est à nos yeux caractéristique de l'art archaïque et hiératique des hautes époques¹².

Par rapport à l'édition allemande de 1928, l'adaptation espagnole du volume marque toutefois un léger progrès, qu'on peut constater ailleurs encore. Ainsi, l'*Enciclopedia italiana* de 1932 qui, à l'article «giada», reproduit une divinité maori – aussi «moderne», bien que pour de tout autres raisons que nos «abstractions» chinoises – ne donne pour la Chine que des objets récents. En revanche, l'*Encyclopédie britannique* de 1947 reproduit, en très petit format, il est vrai, quelques jades anciens parmi plusieurs autres : un symbole de la terre de l'époque Tcheou, une arme de type néolithique et trois jades Han. Si l'édition de 1956 a la même

planche que précédemment, pour toutes les époques et pour d'autres matières que le jade, l'*Enciclopedia universale dell'arte*, publiée en Italie deux ans plus tard, témoigne mieux de l'intérêt croissant pour notre sujet (bien qu'il soit difficile de comparer un instrument de travail général comme l'*Encyclopedia Britannica* et un ouvrage dédié à l'art seul): M. Jan Fontein, du Musée Asiatique d'Amsterdam, y consacre une page entière de texte, ainsi qu'une planche superbe, reproduisant deux objets anciens fort bien mis en valeur¹³.

Si enfin nous voulons dire quelques mots des livres d'art qui s'adressent au grand public et qui donnent au jade ancien la place qu'il mérite, on ne sera pas étonné de retrouver le nom d'Ardenne de Tizac, qui fait figure de précurseur – dans l'*Art chinois classique*, paru en 1926 – en reproduisant plus de vingt pièces, dont quelques-unes faisaient partie de la collection Gieseler, à la constitution de laquelle il avait pour ainsi dire contribué, grâce à l'exposition de 1912 dont nous avons parlé au début.

Peut-être oublions-nous quelques titres, si nous prétendons qu'il faut attendre ensuite ces toutes dernières années, pour voir le jade archaïque apparaître dans deux ouvrages qui ne sont pas destinés aux spécialistes: si la comparaison était peut-être boiteuse tout à l'heure, elle est ici assez significative. *Das alte China* d'Eleanor Consten donne une douzaine de jades archaïques, ce qui est assez naturel, puisqu'il ne s'agit que de l'époque la plus ancienne de l'histoire chinoise. Or, tel n'est pas le cas des *Arts de la Chine* de M^{me} Daisy Lion-Goldschmidt, où un chapitre entier sur quatre concerne le jade, les trois autres traitant des bronzes, de la sculpture et de la céramique. On y a reproduit 40 objets, dont 27 sont Han ou antérieurs, sur 29 grandes planches, dont 9 en couleurs. Ce livre monumental marque une date que nous tenons à souligner: c'est pour ainsi dire – avec un excellent exposé sur la question – l'entrée du jade ancien dans le musée universel, que constitue l'iconographie de l'histoire moderne de l'art¹⁴.

II. INTRODUCTION

En Chine, l'art primitif est fils de l'intelligence.
ARDENNE DE TIZAC

I

La caractéristique des jades anciens, c'est qu'on en parle beaucoup dans les classiques – surtout dans les cérémoniaux – sans qu'on puisse savoir desquels il s'agit de tous ceux qui se sont conservés¹⁵ : « Les fouilles nous fournissent un nombre considérable d'objets que les rituels ignorent, mais ne nous livrent presque aucun de ceux que les rituels décrivent », disait en 1925 le grand savant français Paul Pelliot¹⁶. Quelques années plus tard, un Suédois constatait le même fait : « Dans le *Tcheou Li* (ou rituel des Tcheou, où l'on peut voir la reconstitution littéraire, faite sous les Han, des rites d'autrefois), nous trouvons cités plusieurs objets ... mais on n'a pas pu établir une concordance précise entre les descriptions et les objets qu'on a retirés de la terre¹⁷. »

Eh bien, on peut dire que la situation est un peu la même pour l'amateur qui, parcourant tous les ouvrages qu'on a consacrés au jade depuis une cinquantaine d'années, voudrait y trouver le pourquoi de leur force presque magique, le secret de leur beauté. Les livres sont nombreux, les reproductions parfois superbes, l'érudition le plus souvent sans défauts et en progrès constant, mais le chercheur auquel nous faisons allusion parcourt ces livres, les « traverse », sans rencontrer que des bribes de réponse, que des indices, des allusions passagères à ce qui le passionne.

Notre amateur, en un point encore, ressemble à l'homme de science qui tente de combler le hiatus qu'il y a entre les textes et les collections de jades de haute époque ; comme le savant découvre dans les livres anciens des commentaires ou des reflets de croyances qui, sans donner de détails précis ni exacts, en disent long sur l'admiration profonde qu'on a eue en Chine depuis toujours pour le jade¹⁸, de même, l'esthète trouve dans les ouvrages d'art ou d'archéologie, sinon la solution au problème presque douloureux que pose à sa sensibilité une beauté si sévère,

du moins parfois un jugement, une ligne où le savant s'est heureusement oublié, pour émettre une appréciation qui mette sur la voie.

Nous disons bien «s'est oublié», car un sinologue qui rend compte des résultats d'une fouille ou des merveilles d'un musée, n'a pas à se répandre sur les raisons qu'il y a d'admirer le disque de jade qui symbolise le ciel, le simple rectangle d'un insigne de rang ou d'une hache de cérémonie: il énumère, décrit ou date, il fait parfois des rapprochements avec des sources écrites, quand c'est possible, mais laisse pour ainsi dire sur sa soif – sans qu'on puisse lui en vouloir – le chercheur ou le collectionneur pour lequel ces antiques symboles sont parmi les œuvres d'art les plus proches, les plus vivantes et les plus intrigantes, en dépit ou à cause de leur rigueur.

2

Le silence toutefois n'est heureusement pas complet sur les questions d'esthétique qui peuvent se poser. On a vu que l'intérêt pour le jade ancien est un phénomène assez récent en Occident. Les Chinois eux-mêmes, du moins dans le passé, semblent avoir négligé ces objets «apparemment insignifiants, ne portant nulle inscription et n'ayant dès lors guère de valeur pour l'antiquaire»¹⁹. Quant à l'Europe, «les jades archaïques ont été ignorés pendant longtemps. Le goût allait aux jades onctueux et plus ou moins translucides du XVIII^e et du XIX^e siècles²⁰.» Un Anglais, auteur d'un charmant petit livre sur ce sujet qui certainement l'a beaucoup occupé, note également: «La majorité des collectionneurs sont inévitablement attirés par les sculptures tardives, techniquement miraculeuses, et ne prêtent que peu d'attention aux jades anciens, qui sont plus sérieux et plus rares²¹.»

On croyait même que les jades antérieurs à l'ère chrétienne n'étaient jamais ou presque jamais ciselés. Berthold Laufer écrivait, en parlant de la simplicité des pendentifs Tcheou, comparés à ceux de l'époque suivante: «Art had to stand behind with empty hands»²², et Osvald Sirén, que nous avons déjà cité, prétendait de son côté: «C'est seulement au début de la période Han que l'ornementation commence à compter pour

l'effet décoratif des objets en jade²³.» En réalité, lorsque Sirén publiait ce jugement, il y avait plusieurs années déjà que des collectionneurs achetaient le jade très orné de haute époque, surtout, croyons-nous, aux Etats-Unis. L'un d'eux nous intéresse particulièrement, car c'est un des seuls qui ait dit quelques mots de son intérêt pour cet art austère : « Artistically they merit admiration for their simplicity, which is reduced to a minimum, and their fine proportions²⁴.»

Pareilles déclarations, encore une fois, sont rares dans la littérature concernant notre sujet. Dans l'un des derniers en date des ouvrages dont il s'agit – il est consacré par feu Alfred Salmony, professeur à l'Université de New York, à la collection Sonnenschein de Chicago – l'auteur explique qu'il aurait voulu laisser M^{me} Sonnenschein rédiger elle-même une partie du texte, mais que celle-ci s'en était entièrement et modestement remise à lui²⁵. Malgré la grande admiration que nous avons pour les superbes livres de M. Salmony – que nous avons connu personnellement – on nous permettra de regretter qu'un collectionneur aussi important et passionné que M^{me} Sonnenschein ait manqué l'occasion de s'exprimer et de faire comprendre peut-être les raisons qui ont poussé des personnes aussi fortunées à s'entourer non de Cézannes, d'impressionnistes ou de cubistes, mais à acquérir – le lecteur pourra s'en rendre compte – des objets relativement réduits en dimensions, très sévères et sans séductions que tout intérieures et dont l'art dépouillé peut être dit «à la fois religieux et géométrique»²⁶.

3

On se rappelle que le narrateur de la *Recherche du Temps perdu*, désireux de pénétrer la beauté de *Phèdre*, avait emprunté une plaquette sur Racine et qu'il y avait trouvé, sinon la définition de la «Divine Beauté», du moins quelques formules, qui en dégageaient certains attributs et qu'il retenait en lui comme des trésors : «mythe solaire, noblesse plastique ou drame mycénien»²⁷. C'est un peu de cette façon que le lecteur intéressé par les jades archaïques rencontre des parcelles de ce qu'il re-

cherche, d'étroits filons *pris* dans l'érudition ou l'archéologie, d'autant plus précieux qu'ils sont rares et isolés. Ainsi, par exemple, les mots «symbols of hieratic dignity», qui se trouvent dans la masse d'un ouvrage assez étendu et qui – davantage que le commentaire qui les entoure – suggèrent en même temps qu'ils reflètent le prestige que ces objets peuvent avoir pour certains esprits²⁸.

A cet égard, même l'ouvrage scientifique d'un Berthold Laufer a plus d'indications encore. D'une hache de forme néolithique, l'auteur souligne qu'elle est «remarquable par sa régularité et par les proportions de sa forme, par le sens de la dimension, qui force notre admiration dans les anciennes poteries des Chinois, comme dans leurs travaux en métal et en pierre». Les pendentifs de ceinture sont aussi pour cet auteur l'occasion d'exprimer une idée esthétique à retenir: «ils sont pleins d'une signification emblématique cachée, leurs formes sont des réalités vivantes»; il souligne aussi «le raffinement du goût des sculpteurs, la vigueur et l'élégance de leur dessin, la beauté linéaire de ce dernier, enfin leur maîtrise presque surhumaine d'une pierre aussi résistante».

Laufer parle également du haut degré de stylisation que suppose la simplicité extrême des insignes de rang: «high stage of conventionalization» et, à propos des symboles du ciel et de la terre, il note encore que «l'aspect tout abstrait de ces divines images est en harmonie parfaite avec la culture toute géométrique des Tcheou». Comme à l'époque on considérait parfois le *ts'ong*, le «cube» de la terre, comme un moyeu de roue, il réfute cette interprétation: «il n'était nullement facile de tailler un morceau de jade en cette forme singulière, et celle-ci devait avoir sa signification propre. Le Chinois», dit-il, en montrant que les jades de cette forme n'ont rien de commun avec les moyeux de bronze qu'on a retrouvés, «n'aurait certainement jamais pris tant de peine sans but ni raison d'être.» Enfin, pour faire une petite critique, à propos des jades que Chinois et Chinoises portaient à la ceinture, Laufer prétend, en citant un commentateur du début de notre ère, que les paysans en

avaient aussi, de la forme des outils aratoires. On verra qu'il doit s'agir là d'une idéalisation, d'une poétisation du passé, car si le port des pendentifs – censés se heurter en musique au rythme de la marche – est déjà improbable pour les notables, il paraît plus invraisemblable encore dans la classe paysanne²⁹.

Osvald Sirén n'est pas non plus sans nous fournir quelques éléments. Il relève «la distinction et la sévère beauté des anciens jades», le «caractère nerveux, ferme et rythmique de leurs lignes». A l'époque où ce savant composait son *Histoire des arts anciens de la Chine*, on n'avait publié des époques Chang et Tcheou, presque que des pièces sans décor. C'est ce qui explique l'opinion de lui que nous avons citée tout à l'heure, c'est pourquoi aussi il considérait que «le travail du jade atteint son apogée sous les Han»³⁰. A nos yeux pourtant la période Han fait commencer plutôt la décadence, c'est l'époque où «on voit naître le bibelot, le bibelot qui ne présente qu'un but de beauté». Nous partageons ici la manière de voir d'un Ardenne de Tizac, pour lequel, si «un jade parfait doit plaire aux mains par un fin contact, la pente est dangereuse, la chute du style est au bout»³¹, ce que Salmony exprimera aussi à propos des jades de la fin des Tcheou : «Pride in technical perfection returns to jade art with a vengeance³².»

4

Cependant, plus qu'aux livres d'art ou d'archéologie, nous allons avoir recours maintenant, pour essayer de serrer de plus près l'essentiel de ce que nous cherchons, à un ouvrage général et de fond sur *La pensée chinoise* : c'est là le titre même d'une des œuvres maîtresses de Marcel Granet, alors professeur, à Paris, à l'École des langues orientales, et administrateur de l'Institut des hautes études chinoises. Comme on pourra le constater, il parle surtout de la langue, mais on verra aussi que ses pénétrantes analyses ont une portée plus vaste.

Granet s'est attaché à dégager la «tendance au syncrétisme», qui est propre à l'Orient : «Les Chinois, dit-il, dédaignent les formes analytiques, ils n'emploient aucun signe auquel ils ne prêtent que la simple

valeur d'un signe ; ils désirent que dans tous les ... vocables et graphies, rythmes et sentences, éclate l'efficiace propre aux emblèmes.» Aussi la pensée chinoise s'est-elle refusée à «distinguer le logique du réel».

Ce qui est vrai du langage l'est aussi d'un insigne de rang, des symboles de l'autorité ou des forces cosmiques. Si «le mot, en chinois, évoque un complexe infini d'images particulières», si le mot lui-même «n'est pas un signe abstrait et retient toute l'énergie impérative de l'acte», on comprendra «que la parole est acte» à proprement parler et «qu'affecter un vocable, c'est affecter un rang, un emblème». La parole, en effet, est une «réalité emblématique» qui «commande aux phénomènes». C'est ainsi que le «chef chinois aménage l'espace» (peut-être en utilisant des instruments de mesure en jade), de même qu'il «singularise les lointains, en distribuant des emblèmes conformes aux sites différents, il les hiérarchise, en conférant les insignes qui révèlent des dignités inégales».

Nous voici donc arrivés à nos jades, dont certains se rapportent aux dignités et aux points cardinaux : «les insignes graphiques ... se distinguent mal des symboles à vertu magique : le premier devoir d'un chef», encore une fois, est «de fournir aux hommes les emblèmes qui permettent de domestiquer la nature, parce qu'ils signalent, pour chacun des êtres, sa personnalité, ainsi que sa place et son rang dans le monde». La force du signe est soulignée par Granet également à propos des dictons, ou des vers du *Che King*, le *Livre des Odes* : «ils possèdent à la fois un intérêt politique et une valeur rituelle» ; enfin ceci, qui peut se dire des jades aussi bien : «ce sont des emblèmes vivaces, éclatants de puissance évocatrice et ... d'omnivalence symbolique».

Pour trouver dans la civilisation, et plus précisément dans les langues occidentales quelque chose qui en approche quelque peu, il faudrait parler – mais ce n'est qu'une image – non pas des mots eux-mêmes, mais des *racines*, qui sont dotées pour ceux qui en connaissent l'origine, d'une certaine omnivalence, chargées qu'elles sont de l'idée générale, dont elles impregnent les vocables, dans la composition desquels elles entrent.

Mais en Chine, le mot écrit est davantage : un idéogramme, parfois un pictogramme, dont la vue met sous les yeux l'image suggestive de ce qu'il signifie : du moins cela est-il vrai des plus simples de ces signes.

Voici qui est plus important encore : « les mots, les formules ... sont à la fois des symboles et des choses ». L'objet ne se sépare donc point du mot qui le signifie, le mot ne se sépare pas de ce qu'il suggère en raccourci, ni par exemple un objet de jade de ce qu'il symbolise. Ainsi le *yin* et le *yang* « sont des symboles actifs », « pourvus d'une puissance d'évocation vraiment indéfinie et, pour bien dire, totale ». Enfin les nombres, et cela aussi s'applique à notre sujet, bien que Granet n'y fasse pas allusion dans les pages que nous citons, ont une fonction à la fois « classificatoire et protocolaire »³³.

5

Nous avons reproduit là des formules assez nombreuses et frappantes, espérons-le, pour faire saisir, non pas le sens de chaque jade en particulier, mais de quelle manière ils sont tous conducteurs, en même temps que participants de l'idée dont ils sont porteurs, puisqu'en Orient, on ne distingue pas le logique du réel, pour répéter les termes de Granet, ni le signifiant du signifié, ni non plus, pour prendre une image très simple, le contenant du contenu. C'est là un aspect de la pensée orientale, qui est parfois impénétrable à l'Européen, et qui s'applique, ici, à une forme d'art fort austère par elle-même : aussi est-il nécessaire de l'approcher de divers côtés et, afin d'en faire un commentaire plus complet, de s'aider d'auteurs qui, en réalité, ne pensaient nullement aux jades, mais dont certaines idées peuvent s'y rapporter.

Dans un article paru à la *Revue d'Esthétique*, en 1958, nous avons cité Jacob Burckhardt, Valéry et Le Corbusier. Mentionnons ici Alain, qui dit dans son *Système des Beaux Arts* (ne semble-t-il pas songer vraiment à nos symboles ?) : « Le signe magique est aussi ancien que le signe descriptif. » Plus loin, dans la même œuvre, en parlant de la résistance de la matière, il s'écrie presque : « Heureux qui orne une pierre dure », un mot qui aurait pu être placé en épigraphe au début de notre petit travail³⁴.

L'article de 1958 faisait allusion aussi à l'Italien Gilioli, dont, dans les années cinquante, nous avons vu à Paris, chez Facchetti, des blocs géométriques taillés dans la pierre. Il est digne de remarque que c'est du même sculpteur qu'un historien d'art a parlé plus récemment dans des termes qui peuvent fort bien s'appliquer au travail du jade : « A une époque qui attend tout des coups de force et des succès de la propagande, Gilioli persévère dans un métier qui attend peu de la rapidité, beaucoup de la patience, et qu'il faut apprendre. *Combien d'efforts pour se concilier d'aussi rudes compagnons que le marbre, l'onyx, le cristal!* La force ni le talent ne suffisent. La matière prête la main seulement à qui sait éveiller en elle une vocation. Aucun soin n'est superflu³⁵. »

Mentionnons ici Claudel, même si la *Connaissance de l'Est* lui a été inspirée par le Japon plus que par la Chine : son titre cependant n'est pas menteur, et c'est bien de l'Extrême-Orient qu'il s'agit. Nous n'y trouvons à vrai dire rien sur le jade en particulier, mais quand on lit que, selon lui, une des constantes du monde oriental est *la religion du signe*, il nous semble que ce titre de chapitre concerne exactement et précisément notre sujet. Plus loin, dans le même ouvrage, Claudel a une expression que nous voudrions également citer : en Chine et au Japon, dit-il, « le dessin est une notion ... il donne une signification ... efficace et l'idée toute pure »³⁶. Cette efficacité du signe, et l'immanence de l'idée dans le symbole, il l'a rendue joliment aussi dans une autre œuvre moins connue, à propos d'un thème fréquent de la peinture extrême-orientale : « ce n'est pas le singe qui est en mouvement, c'est le mouvement qui est singe »³⁷, de même que « le caractère d'écriture est la chose tout entière qu'il signifie »³⁸. C'est naturellement dans cette perspective aussi – et non pas dans celle d'un intellectualisme à l'occidentale – qu'il faut comprendre notre épigraphe : « En Chine, l'art primitif est fils de l'intelligence³⁹. »

Nous avons déjà rencontré Victor Segalen, auquel nous emprunterons l'*Eloge du Jade*, qui fait partie de ses *Stèles*, un recueil de poèmes en prose, publié pour la première fois à Pékin, en cette année 1912 dont il a été

question déjà plusieurs fois. Une autre des *Stèles* est dédiée aux insignes donnés par le souverain à ses vassaux :

«Choun, Empereur, donnant investiture aux cinq classes de princes,
leur confiait les tablettes de jade
de contours stricts ...»

citation où les derniers mots, placés en «rejet», mettent l'accent sur une des beautés caractéristiques du jade de fouille⁴⁰.

Pour revenir à un ouvrage relatif à notre sujet, citons encore une fois Alfred Salmony, qui déclare «qu'aucune matière ne convient mieux, pour les amulettes, que le jade»⁴¹. Il le dit avec raison, car l'amulette reproduit et «résume» quelque outil, arme ou ustensile que ce soit. Mais il se prête aussi à imiter n'importe quoi, et c'est son rôle dans le vaste domaine du bibelot.

Nous irons plus loin que Salmony, en généralisant son idée et en l'appliquant à bien d'autres catégories d'objets. Le jade, qui a en même temps l'opacité de la matière, la densité et la dureté du minéral et la fragilité de l'inemployable, est le support le mieux approprié aux représentations d'une cosmogonie géométrique, où les «divinités» sont surtout des généralisations intellectuelles, fausses en fait (comme la terre représentée carrée), mais symboliquement et profondément adéquates aux idées ainsi rendues visibles. Le jade, enfin, pour parler d'un autre aspect encore de ce qu'on en a fait dans l'antiquité chinoise, a permis aux armes néolithiques de se survivre, de se sublimer en quelque sorte, mais cela en s'incarnant, dans une matière plus belle et plus précieuse que la pierre, mais moins solide, à la fois pesante et résistante, mais délicate et, partant, exclusivement représentative, dotée ainsi d'un caractère double et quasi contradictoire, d'une ambiguïté toute poétique.

III. RÉFLEXIONS SUR LES JADES TS'ONG ET PI

La quantité n'est rien pour l'esprit. Elle est tout pour les sens. Rien pour l'esprit; le géomètre l'ignore et l'absorbe dans les formes qu'il enfante.

VALÉRY, dans *Tel quel*, Autres Rhumbs, Mers. Bibliothèque de la Pléiade II, 663

I

C'est là le nom, on le sait, qu'on donne en chinois au disque symbolique du ciel (et du *yang*, le principe masculin) et au « cube » de la terre (et du *yin*, principe féminin), qui est plus exactement un prisme à section carrée, évidé en cylindre ou en cône, suivant que l'objet est rectangle ou pyramidal. Il s'agit parfois, en effet, d'une pyramide tronquée à l'évasement très peu marqué, et inversée: c'est donc la partie inférieure qui est la plus étroite. Cette position, qui n'a pas toujours été observée par les historiens d'art, est confirmée toutefois par les masques, plus ou moins stylisés, qui ornent les pans de certains de ces parallépipèdes, de part et d'autre des arêtes. Dans le *ts'ong* bas, il va sans dire que l'évasement n'est presque plus sensible, ou pas marqué du tout.

Comme nous le dirons dans les notes en nous inspirant de Granet, il est évident que ces représentations sont antérieures aux Han, époque dont datent les textes les plus anciens qui mentionnent le *pi* et le *ts'ong*; quant au dualisme lui-même, il est né au moins du début des Tcheou, époque où fut composé le *Yi King*, dans lequel il est question du *yin* et du *yang*. Sans entrer dans le détail des discussions qui ont eu lieu sur l'ancienneté du rapport établi entre ces symboles d'une part, les deux principes complémentaires d'autre part, et pour nous en tenir à ces types de jades, il est probable que les partisans de la transcendance y verront – avec d'autant plus de vraisemblance pour leur thèse qu'il s'agit d'objets de culte! – le reflet ou la participation des Idées (platoniciennes, aristotéliennes ou divines) qui, d'en haut, se mêleraient aux êtres et aux choses, selon des doses différentes et mystérieuses. Malgré la *Tradition*

unique et créationniste, que des philosophes s'efforcent de deviner au départ de toutes les civilisations, il nous paraît préférable, en cette terre d'immanence qu'est la Chine ou qu'elle devint en prenant pleinement conscience d'elle-même, d'éviter la pétition de principe ou l'acte de foi, qui consiste à poser comme existantes des entités, dont précisément l'existence hors de nous est en question. Nous considérerons donc ces objets, même s'ils appartiennent à la religion, comme des approximations de notions que nous formons lentement en nous, sans qu'il soit nécessaire d'en supposer des «archétypes» hors de l'homme.

Ce faisant, nous ne diminuons nullement le contenu de ces symboles : nous y trouvons tout ce que nous y mettons (et c'est beaucoup), comme il arrive parfois aux enfants imaginatifs, qui cachent dans le sol un cristal de roche ou une pierre de couleur, pour enrichir la terre, en lui faisant porter – et promettre ! – un trésor. Nous comparerions aussi nos deux jades avec le *chouringa* des aborigènes d'Australie, cette plaque ovale, plus ou moins allongée, faite de bois ou de pierre, toujours bien travaillée et au décor généralement graphique, que chacun d'eux, aujourd'hui encore, conserve très précieusement, parce qu'il y a insufflé le meilleur de lui-même, son essence, son âme.

Nos jades, il est vrai, même si au sens figuré nous les disons magiques, ne se situent pas au stade primitif du *chouringa*. Ils peuvent véritablement être qualifiés de vénérables – comme leur contemporain, le grand bronze des sacrifices – par tout ce qu'on y pressent de cette étrange religion chinoise, qui est surtout une cosmogonie géométrique, par tout ce qu'ils reflètent ou suggèrent du complémentarisme binaire et vivant, nullement intellectuel ni logique, du *yin* et du *yang*. Le «totem» australien nous sert ici surtout d'image, et nous permet, pour expliquer la beauté d'un anneau, d'une tablette ou d'un «cube», de prendre pour point de départ, non pas le monde hypothétique des «choses en soi», mais l'homme lui-même et ce qu'il a développé peu à peu en lui. Encore une fois, en partant ainsi d'*en bas* (comme pourraient dire peut-être des théologiens), nous n'enlevons rien à la valeur ni à la signification de ce dont

nous parlons; ces objets sont chargés de ce qu'il y a de plus profond et de plus général dans la vie de la sensibilité. Ils rayonnent – comme s'ils ne faisaient qu'enclorre une réalité qui les dépasse.

Qu'on regarde le disque du ciel ou le corps légèrement évasé qui représente la terre: il semble qu'une idée vienne de naître sous nos yeux. Elle est éclosée tout à l'heure, elle a pris forme, à l'état pur, dans deux dimensions, ou dans les trois dimensions de l'espace, avec une telle puissance que le format de chaque interprétation du symbole paraît dû à quelque hasard tenant à la pierre choisie. Le cercle pourrait s'étendre sur un plus grand rayon, les arêtes du «cube», définir une plus longue diagonale, le *ts'ong* lui-même, être plus haut, comme il est parfois si bas que l'emblème cosmique ressemble à un bracelet (pl. 8).

Du centre évidé du disque, ou du tube creusé dans le *ts'ong*, partent, semble-t-il, tels des rayons infinis en nombre, toutes les possibilités de la matière, comme autant de lignes de force qu'on devine au-delà de l'objet, qui semble limité arbitrairement à sa petitesse relative. La pièce contemplée est comme frangée d'une auréole, que fait vibrer autour d'elle l'extension plus étendue – étendue jusqu'à l'infini – que le jade aurait pu prendre, en perdant certes sa qualité de *résumé* et d'emblème et en devenant, pour nous exprimer par métaphores, l'immensité du ciel, ou une masse énorme, à pans et à angles, qui prendrait la place de la terre!

Ces jades sont symboliques, en effet, avant tout par la réduction qui leur est imposée. A proximité du point médian et idéal, où toutes choses semblent avoir pris naissance, l'artiste sur pierre dure, peut-être pour s'adapter à la plaque ou au bloc qu'il avait à sa disposition, a pour ainsi dire mis fin au développement, en soi infini, de la matière. De même qu'il donne les mesures maniables du rectangle d'un insigne de rang à ce qui, de par sa configuration, pouvait être aussi grand qu'une fenêtre, qu'une porte de basilique, ainsi il impose à un volume qui, dans d'autres applications, peut s'amplifier jusqu'à celui d'une tour, la hauteur, la largeur, et la profondeur d'un parallélépipède de quelques centimètres de côté (pl. 4 et 5).

La contemplation de ce disque, de ce prisme – comme celle du long trapèze d'une hache ou de la houe rituelle – implique et présuppose le fait que ces figures auraient pu être plus grandes, en suivant les directions mêmes, que l'artiste n'a empruntées que jusqu'à un certain point. Cette seule possibilité rend l'objet – par contraste avec ce qu'il est – condensé et compact, serré sur le peu de place qu'on lui a permis de prendre, et en même temps étrangement prolongé vers le dehors, comme ces dessins d'architecture, dont les droites, au-delà du plan proprement dit, poursuivent en pointillé leur mouvement perspectif.

Voilà pourquoi on peut considérer sans fin un tel objet : il n'est pas là pour lui-même, il fait toucher du doigt, sous l'aspect le plus simple et le plus réduit, les lois mêmes selon lesquelles la matière occupe l'espace et cela, dans une pierre dure mais polie, et au prix de grandes difficultés techniques. On dirait même qu'il en a coûté à l'artiste un effort inouï, pour limiter ainsi le règne minéral et le rendre tangible et sensible, pour le contenir dans les dimensions d'un objet, qui soit à la fois – c'est le cas du moins pour le *ts'ong* – une image et un morceau de la terre.

Au rayonnement de ces symboles correspond donc une contemplation qui les quitte et s'élanche au-delà des bords du *pi* ou des parois du *ts'ong*, mais qui, par une sorte de mouvement contraire, se condense aussi en eux, irradiants et concentrés qu'ils sont tout à la fois. Aussi avons-nous vu l'intérêt que ces jades ont suscité chez des collectionneurs, qui auraient pu remplir leur maison de tableaux et de sculptures de maîtres ; à leur place ils ont recherché ces tablettes hiératiques, ces plaques souvent sans ornements ni relief, mais qui présentent une « divine proportion », exprimée dans une matière admirable de qualité, mais d'un travail très ardu. Nous insistons sur ce dernier point, car les difficultés vaincues sont autant de beautés, plus vivement ressenties d'être tacites.

Au lieu de collectionner des peintures au contenu certes plus différencié, des statues où s'incarnent parfois les sentiments les plus directe-

ment actuels ou prenants, ils ont préféré quelques-uns de ces jades de la haute antiquité. Quelques-uns même d'entre eux ont non seulement su concentrer dans un petit nombre de pièces, les désirs infinis de possession qui s'emparent du collectionneur, mais se passer, pour quelques objets qui à première vue ne sont presque rien, de certains avantages ou prestiges de la vie, renonçant aux signes extérieurs de la richesse – comme ils renoncent, dans la contemplation d'un jade, à tous les attraits que peuvent avoir des œuvres d'art, sinon plus complètes, du moins plus complexes – pour acquérir un beau spécimen, où les caractères que nous avons tenté de dégager se révèlent avec une particulière intensité.

Comme le noyau contient en puissance l'arbre et le fruit, tel de ces jades paraît renfermer en lui des possibilités multiples, fortement présentes, mais contenues. De là procèdent la densité spirituelle du bloc *ts'ong* et l'élasticité du *ts'ong*-bracelet, dont l'armille est comme tenue en équilibre entre les irradiations intérieures qu'on devine et la force avec laquelle elle semble retenir l'expansion de son arc au-delà du module fixé; d'où, le rythme vivant des deux cercles concentriques, qui définissent l'anneau ou le disque. De là enfin, et plus généralement, pour reprendre notre épigraphe de Valéry, l'opposition entre le concret et l'abstrait, qui est si poignante dans ces antiques symboles, où la matière est assez réduite pour qu'ils parlent à l'esprit, mais suffisante en même temps pour qu'ils frappent les sens.

2

Dans l'art de nos pierres dures, la décadence commença – nous avons déjà cité Ardenne de Tizac et Salmony – lorsqu'à partir de la fin des Tcheou, les jades furent travaillés surtout pour le plaisir du toucher. Les rondeurs de certains pendentifs Han, le corps doux d'un vase Song⁷, ou d'un brûle-parfums Ming, les courbes souples et molles d'un bibelot imitant animal ou fleur, appellent tout naturellement la caresse. On peut même dire que la masse tridimensionnelle des objets en ronde-bosse, tels qu'on les fit en grand nombre aux époques tardives ne peut

vraiment être appréciée qu'à pleines mains, comme au Japon un *netzké* d'ivoire est sculpté pour flatter toutes les nuances du sens tactile.

Les jades de fouille, du moins ceux dont nous parlons plus particulièrement ici, ont des beautés beaucoup plus réservées. Certes, il faut les parcourir des doigts, pour juger du poli des surfaces, pour contrôler l'acuité d'une arête, le *fini* et la rigueur des ciselures. Mais, tandis qu'on peut longuement palper un cheval ou un buffle de néphrite – qu'on doit même le faire, pour avoir une connaissance complète de l'œuvre d'art – on découvre peu à peu, lorsqu'on tient un *ts'ong* ou un *pi*, non seulement que le toucher ne saurait nous en rendre compte d'une manière adéquate, mais encore qu'il faut s'en dessaisir, s'en séparer, pour prendre conscience de ce que le symbole a d'essentiel à révéler.

Si donc telles pièces Tang ou Song éveillent parfois des sensations, exercent des séductions qu'on pourrait qualifier de voluptueuses, surtout par la virtuosité avec laquelle les qualités de la matière sont mises en valeur, on ne saurait en dire autant d'un anneau, comme ceux que nous reproduisons, et dont le charme presque magique tient à ce qu'ils sont centrés sur l'invisible. Le regard, que n'arrête aucun ornement ou qu'un décor simple ne distrait guère, ne se fixe pas : il erre d'une circonférence concentrique à l'autre en faisant abstraction de ce qu'il a devant lui, intercepté seulement qu'il est par le cercle de couleur. Le regard passe au travers de l'anneau ou revient – yeux du corps ou yeux de l'esprit? – au disque de jade, véritable «idée-objet», dont il n'est pas étonnant que la figure soit un des symboles favoris de certains «exercices spirituels» en Extrême-Orient⁴² (pl. 1 et 2).

Ainsi on le trouve reproduit au lavis dans des albums chinois de thèmes à méditer ; on le voit également dans les peintures japonaises des moines et des érudits de la secte *zen*, qui doit beaucoup au taoïsme et à sa « bible », le *Tao Tö King*, attribué à Lao Tseu. Il est vrai que, dans un de ses célèbres apophtegmes, cet ouvrage – souvent obscur – parle du jade, pour en éloigner le sage. Il y est écrit :

Si l'on couronne un empereur,
 si l'on installe trois ministres,
 qu'autrui présente jades et chars,
 mais toi ne bouge, offre la Voie⁴³.

Ici, le jade symbolise les cadeaux dispendieux qu'on se faisait, et peut-être également les insignes hiérarchiques, aussi recherchés peut-être que les rangs et les dignités qu'ils étaient censés désigner. Il convient de rappeler que, selon les derniers travaux consacrés à la question⁴⁴, il n'y a probablement jamais eu de carrières de jade en Chine et qu'on le faisait venir à grands frais, dès la plus haute antiquité, de l'Asie centrale : c'était donc un luxe quasi royal. Le «verset» du grand classique confirme donc surtout la place occupée par le jade dans l'échelle des valeurs de la Chine ancienne, mais nous allons voir que la précieuse matière peut jouer un rôle dans une sagesse, qui n'est pas la «folie de la croix», mais la «folie du vide».

Les jades *ts'ong* et *pi*, comme la manière dont il convient de les considérer s'apparentent à ce qu'il y a de plus profond dans le taoïsme. On sait l'importance du vide, du non-agir et de la non-possession dans cette philosophie :

Possède peu, ce peu fructifiera ;
 beaucoup, beaucoup se perdra.

Ou encore :

Laisse là ta sagesse et ton intelligence,
 le peuple en tirera cent fois plus de profit.

Aussi le vrai sage est-il celui qui «gouverne par le non-faire» et qui «enseigne par le non-dire»⁴⁵. Quant au Tao (la Voie), il est ténèbre et abîme : «Le Tao que l'on peut nommer n'est pas le Tao», tels sont les premiers mots du livre de Lao Tseu et celui-ci, pour faire comprendre sa vision – non pas logiquement, mais par intuition – suggère dans son recueil plusieurs images quotidiennes, dont certaines sont assez proches de l'anneau de jade :

L'argile est employé pour façonner des vases,
mais c'est du vide interne que dépend leur usage.

C'est de façon analogue que l'anneau existe comme tel, parce qu'il est évidé, régi par l'immatériel, comme l'est, selon Lao Tseu, la roue par le creux qui reçoit l'axe :

Si trente rayons convergent au moyeu,
c'est le vide médian qui fait marcher le char.

Quand on parcourt le *Tao Tö King*, on pense souvent au *pi*, comme à l'étrange rêverie, dont il est le point de départ et qui se situe à mi-chemin entre la méditation et la perception sensorielle. Il est aussi dit de la Voie :

Tu la regardes sans la voir,
tu l'écoutes sans l'entendre,

un adage rapporté par Lao Tseu, qu'un de ses adeptes postérieurs, Lie Tseu, a paraphrasé ainsi : « je puis voir et entendre sans recourir aux yeux ni aux oreilles »⁴⁶, ce qui revient à dire : il faut n'avoir pas de mains pour saisir !

Aussi sommes-nous tenté de relever ici déjà (nous reprendrons cette idée à la fin de l'essai) que, par son aspect quantitatif, la quête du collectionneur est contraire à l'esprit taoïste. « Qui veut tout prendre perd tout », dit Lao Tseu au chapitre 64, ou encore : « Qui trop amasse alourdit sa perte » (44), d'après le texte de Pierre de Leyris. Or, l'Allemand Richard Wilhelm, qui a traduit les grands classiques chinois et dont la version – pour autant qu'en puisse juger un non-sinologue – rend mieux les vérités générales que le texte français dont nous parlons et qui, lui, est supérieur dans les passages concrets et les images comme celles du vase et du moyeu, Wilhelm a traduit l'adage tiré du chapitre 44 d'une manière qui s'adapte parfaitement à notre propos : « Wer viel sammelt, verliert notwendig Wichtiges » : celui qui amasse perd ce qui est essentiel et vraiment nécessaire.

Si nous revenons en Europe, il pourra paraître étonnant de trouver sur notre chemin un Georges Mathieu, même si ses compositions sont de celles qu'on a rapprochées de la calligraphie orientale⁴⁷. Il rejoint peut-être plus profondément l'Orient, lorsqu'il parle de l'état second, dans lequel le peintre moderne doit créer, état analogue pensons-nous à celui où se mettaient les peintres taoïstes, analogue à celui que s'efforce d'atteindre le tireur à l'arc⁴⁸ : toutes les réserves doivent cependant être faites, car si les Extrême-Orientaux possèdent des méthodes dans ce domaine mystérieux, Mathieu est loin d'indiquer par quels moyens l'Occidental peut y parvenir.

Le terrain est plus sûr chez Jean Tardieu, qui traite de la peinture abstraite dans des lignes que nous appliquerons aux jades géométriques et sans décor : « Pour rendre visible l'invisible, les peintres n'ont plus besoin de lui prêter notre visage ni l'aspect des témoins silencieux de notre vie. » Et surtout ceci, qui semble se rapporter directement à l'anneau de jade. Cherchant à définir la beauté de certaines abstractions, il dit en effet : « Il me faut une phrase toute entière et non pas un seul mouvement de la main, pour évoquer ce que fait un compas lorsqu'une de ses pointes aiguës, piquée à angle droit sur la surface blanche, reste fixe tout en pivotant sur elle-même, et que l'autre, pourvue d'une extrémité traçante, tourne autour de cet axe jusqu'à boucler la boucle sans défaut, lieu des spéculations du calcul et, pour notre regard, plaisir de la perfection définitive !⁴⁹ » ...

Nous pensons aider à la compréhension de ce dont il s'agit, en reproduisant encore quelques lignes, dont la fin nous ramènera au cœur même du cercle cosmique : « Sautant par dessus ce qui est, supposant résolu l'insoluble problème du réel et de l'irréel, les peintres vont puiser directement à la source ruisselante des couleurs et quand la courbe parfaite de l'arc-en-ciel impose un ordre immuable aux hasards diaprés de la nature, ils remontent plus haut jusqu'au firmament des Idées, là où resplendissent les cristaux de la géométrie, là où tourne avec une énorme lenteur, sans commencement ni fin, la roue des vérités absolues. »

Si l'Occidental peut chanter avec un tel lyrisme un cercle peint, on comprendra l'enthousiasme de l'amateur d'art, quand il a devant lui, non pas un disque tracé sur le papier ou sur la toile, mais taillé dans la plus belle des matières, dans ce noble minéral qui se défend de toute sa dureté et ne se laisse dompter que par la plus grande patience. (Si pour la composition littéraire «le temps ne fait rien à l'affaire», selon le Misanthrope qui, dans la scène du sonnet montre peut-être plus d'impatience que de jugement, signalons ici que, d'après M. Sidney Howard Hansford, il faut actuellement plusieurs semaines pour exécuter l'opération la plus simple : scier en deux un bloc de néphrite, dont il publie la photographie (pl. IV b, pp. 78-79) et qui mesure environ 25 cm de hauteur et une trentaine en longueur ; c'est dire qu'il fallait des mois, sinon plus d'un an, pour achever une pièce de forme délicate ou découpée, lorsque la technique était moins perfectionnée, surtout lorsqu'on n'avait pas encore d'outils en métal pour travailler la pierre dure.)

Achevons pourtant nos comparaisons entre Orient et Occident : «Il faut se taire, dit Tardieu, rien ne pourrait exprimer cette chose sans nom», ce qui correspond à l'allusion au Tao – l'indéfinissable par excellence – de Lao Tseu, que nous avons citée tout à l'heure et dont nous retrouvons comme un autre équivalent encore chez le poète français : «Mon silence dit tout d'un seul regard.» Nous ne sommes pas loin non plus du paradoxe mystique de Lie Tseu – sur le rôle, si réduit, des sens – qui correspond bien à l'expérience qu'est amené à faire le connaisseur, lorsqu'il s'empare d'un disque ou d'un cube de jade pour l'admirer. Il le tient, il l'a devant lui, mais voici que bientôt la tangente de ses doigts dérange et détruit la stricte géométrie de la sculpture. Il devra la laisser, la poser à distance : elle sera intangible désormais, bien qu'à sa portée, matériellement présente et en même temps comme idéale, lieu de ses nostalgies spirituelles, pour ainsi nommer l'aimantation dont nous électrise l'incarnation du possible dans le réel. Par la simplicité de sa forme, le jade est à la fois objet de vision et de pensée, puisque le regard peut le quitter pour se prolonger en contemplation intérieure.

IV. ÉLOGE DU JADE ANCIEN

Si le Sage, faisant peu de cas de l'albâtre, vénère le pur jade onctueux, ce n'est point que l'albâtre soit commun et l'autre rare : Sachez plutôt que le Jade est bon,

Parce qu'il est doux au toucher – mais inflexible. Qu'il est prudent : ses veines sont fines, compactes et solides.

Qu'il est juste, puisqu'il a des angles et ne blesse pas. Qu'il est plein d'urbanité quand, pendu de la ceinture, il se penche et touche terre.

Qu'il est musical : sa voix s'élève, prolongée jusqu'à la chute brève. Qu'il est sincère, car son éclat n'est pas voilé par ses défauts ni ses défauts par son éclat.

Comme la vertu, dans le Sage, n'a besoin d'aucune parure, le Jade seul peut décemment se présenter seul.

Son éloge est donc l'éloge même de la vertu⁵⁰.

VICTOR SEGALEN

I

Le jade, on le sait, n'a pas été utilisé que dans l'Empire du Milieu, mais on a eu pour lui, en Chine, une vocation probablement unique : dès la plus haute antiquité, on y a taillé des outils ou des armes de cérémonie, auxquels cette pierre était particulièrement adaptée : le goût des Chinois (il ne préexiste naturellement pas à ses manifestations) pour ce qu'on a appelé les symboles concrets, devait donc trouver son moyen d'expression le plus adéquat, tout en se trouvant lui-même et en se développant, dans ce minéral dur et bien tangible, mais cassable à l'excès, propre à prendre la forme de tout objet, sans pouvoir cependant que le reproduire, le figurer⁵¹.

Il n'est assurément pas étonnant que le jade ait été employé à l'époque néolithique, mais bien de constater qu'il l'a été encore et surtout par la suite. C'est là que nous verrions comme une prédestination : il vint un temps où, au lieu de confectionner une hache comme ses ancêtres, le Chinois se mit à la faire en jade – et ce ne pouvait pas être à des fins directement pratiques. C'était bien un outil, et ce n'en était que l'image, car on ne pouvait s'en servir. C'était moins un instrument que son signe, ou son « double »⁵².

La preuve, s'il en fallait une, que le jade était davantage qu'une survivance néolithique est qu'on en tira, déjà sous les Chang, des objets uti-

litaires, mais raffinés, qui ne paraissent pas hérités de l'époque antérieure : appliques, pendentifs et poignées, ou encore cet anneau-disque, au bord intérieur relevé et qui servait peut-être de support aux vases sans pied⁵³. On fit même en jade des reproductions d'armes, dont l'original était de fer⁵⁴. Quand donc elle sert à créer des outils, cette fragile matière ne peut être que représentative : telle pièce formée à la ressemblance exacte d'un instrument, *est* cet instrument, jusqu'au moindre détail – sauf l'extrême délicatesse de la pierre⁵⁵. On tient dans la main une hache ou un couteau, tandis que l'impossibilité de l'employer comme tel en fait évidemment quelque chose de moins utile qu'emblématique.

2

On a pu prétendre que certaines régions reculées de Chine auraient connu l'âge de la pierre encore en plein XIX^e ⁵⁶. Dans un autre sens, nous dirons que le néolithique devait, grâce au jade, porter longtemps ses fruits tout au cours de l'histoire de l'art chinois. Tandis qu'ailleurs on quittait la pierre pour le bronze, puis le bronze pour le fer, en Chine, on continua à découper dans le jade des insignes de rang, des armes, des amulettes et, plus tard, toutes sortes d'ornements, de breloques et d'accessoires de toilette ou d'habillement.

Aussi ces objets sont-ils nombreux dans les collections privées et les musées, mais trois malheurs pèsent sur eux, sur ceux qui les interrogent avec passion. Tout d'abord, le Chinois est fort habile à retrouver les patines les plus raffinées, les modifications chimiques et physiques provoquées par le temps : d'où les difficultés qu'a parfois l'amateur pour distinguer le vrai des imitations⁵⁷. Puis, de ces jades, nous ne savons que fort peu de chose, car les livres qui nous en parlent sont en moyenne de mille ans plus récents que les objets de haute époque, qui gardent leur mystère⁵⁸. Enfin, il n'en existe encore que fort peu – du moins dans les collections et les travaux occidentaux – qui ait été découvert dans les conditions rigoureusement scientifiques, permettant d'affirmer à quelle dynastie ou époque il appartient : la grande majorité des jades connus,

en effet, provient de fouilles faites sans contrôle par la population locale.

L'Européen qui n'a pas accès aux revues publiées actuellement en Chine ni aux dernières découvertes, ne peut donc dater les pièces anciennes que par conjecture, ou par analogie avec des bronzes au décor semblable, qui portent parfois des inscriptions les situant dans le temps⁵⁹. Il est vrai que nous connaissons quasi avec certitude et depuis assez longtemps quelques jades Chang et, mille ans plus tard environ, les nombreux objets de Loyang, qui sont de 450 à 230 avant J.-C.⁶⁰. Mais, quant à ce qui s'est passé au cours de ce millénaire, auquel est attaché le nom des Tcheou, un des auteurs les plus récents, conservateur au British Museum, considère comme prématurée la tentative qui a été faite avec beaucoup d'ingéniosité et de finesse, d'y distinguer quatre époques stylistiques différentes⁶¹. C'est dire qu'on applique l'indication Tcheou à des objets appartenant à une ère qui va de 1200 ou 1100 à 200 avant J.-C. Ce qu'on peut y distinguer, sans crainte de se tromper, ce sont des divisions chronologiques assez vagues : «début Tcheou», «milieu Tcheou» et «fin Tcheou» (voir cependant la note 59).

3

Nous avons parlé de textes; ils sont nombreux aussi, mais nous l'avons vu – comme entre l'époque dont datent les anciens jades et celle où ces livres furent composés ou commentés, la tradition s'était perdue – il nous est impossible de savoir de quels jades il y est question, comme de retrouver dans les livres les objets que nous possédons. Et quant à ces derniers, nous ne connaissons souvent ni leur usage ni leur signification. Les Chinois qui, sous les Han (l'intérêt pour le passé était déjà alors très vif) découvraient un objet, en étaient réduits (tout comme nous) aux conjectures, et ils ne s'en sont pas fait faute. Pourtant leurs réactions sont fort instructives, et si, par exemple (avec d'autres peuples d'ailleurs), ils croyaient le jade (comme certains bronzes) produit dans le sol par la foudre, c'est là sûrement le reflet d'une immense admiration et, pour

nous, une image parlante, car nulle œuvre d'art ne présente avec plus de clarté, avec plus de simplicité ni d'éloquence, le contact de l'idée et du concret où elle s'incarne⁶². Le *Livre des Odes*, le *Che King*, qui est antérieur à 600 avant J.-C., atteste aussi le prix qu'on attachait aux jades, mais c'est en précisant qu'on les entendait tinter à la ceinture de l'homme distingué : Ne faut-il pas comprendre ce passage surtout comme une métaphore ? En effet, les pendentifs qu'on a retrouvés sont si fragiles qu'il paraît peu probable que leur propriétaire – très fier d'eux – ait voulu courir le risque de les briser à chaque pas, en les faisant heurter les uns contre les autres⁶³.

Ce que nous venons de dire vaut pour les jades d'avant l'ère chrétienne. Ceux qui suivent les Han sont moins mystérieux, moins magiques. Ils tendent au décor, à l'ornement, à l'objet d'art. Leur technique virtuose atteint de merveilleux effets de dentelles, d'ajour, qui semblent défier les lois de la physique. Ils « parlent pour eux », pourrait-on dire, tandis que les jades de fouille parlent « pour autre chose ». Pour quoi, au juste ?

On ne peut que deviner le rôle qu'ils jouaient. A en croire les rituels, censés reproduire le cérémonial jadis en usage, le jade n'était absent d'aucun acte de la vie publique ou privée. Ces livres pourtant, qui sont d'époque finissante ou finie, donnent l'impression de codifier ce qui aurait dû se faire, plutôt que de décrire ce qui était ; ou alors, ils décrivent sur le tard un protocole, qui systématise des notions et des actes, originellement plus spontanés et plus vécus⁶⁴. Aussi, en attendant que quelque découverte archéologique décisive nous éclaire, ou opère la jonction entre l'antiquité et les textes, faut-il moins recourir aux hypothèses de l'érudition, que demander aux objets eux-mêmes ce qu'ils peuvent nous donner, abstraction faite de leur signification possible d'alors⁶⁵.

Nous inspirant ici de la méthode traditionnelle chinoise, qui préfère les réalités psychologiques à la sécheresse des simples faits, nous citerons un des plus grands poètes contemporains, qui est en même temps un ex-

cellent connaisseur de la Chine, et dont les lignes seront peut-être plus instructives – et en tous cas plus évocatrices – que certains commentaires d'archéologie ou d'histoire. Il s'agit de Saint-John Perse, qui écrit dans l'une de ses dernières œuvres :

«Et de la Mer elle-même il ne sera question,
mais de son règne au cœur de l'homme :
Comme il est bien, dans la requête au Prince,
d'interposer l'ivoire ou bien le jade
Entre la face suzeraine et la louange courtisane.»⁶⁶

4

La plupart des pièces anciennes ont été trouvées dans des tombes ; elles y avaient accompagné leur possesseur, parce qu'il avait beaucoup tenu de son vivant, ou encore pour y représenter son rang dans la vie civile ou sa qualité militaire (haches, poignards, pl. 9 et 10), et cela en grandeur «nature» ou en réductions-amulettes. On croyait aussi – du moins on l'a écrit plus tard – que cette noble pierre garantirait les corps de la décomposition⁶⁷ ; mais ceux-ci ont naturellement disparu sans presque laisser de traces, tandis qu'on a trouvé à leur place, sous formes de jades (eux presque incorruptibles), les témoignages de ce que les âmes avaient conçu de plus pur. En effet, on plaçait dans les tombes le disque appelé *pi* dans les livres dont nous avons parlé et qui aurait été le symbole du ciel (pl. 1), ainsi que le *ts'ong*, représentatif de la terre, carrée pour le Chinois : un prisme ou une pyramide tronquée à section horizontale quadrangulaire, évidé en cylindre ou en cône (pl. 4 et 5).

Disons en passant que, pour le moment du moins, nous ne possédons pas la preuve tangible que les termes *yin*, *yang*, *ts'ong* et *pi* soient contemporains des plus anciens de ces symboles⁶⁸ : cela ne signifie pas que nous ne puissions utiliser ces termes et, si nous en faisons usage, cela ne signifie pas non plus que ces notions aient existé, aussi explicites ou élaborées, dans la haute antiquité. Comme toujours, les idées et leurs représentations se sont clarifiées et précisées peu à peu en se cherchant, les unes

donnant aux autres. – En outre, on a trouvé dans les tombes de très nombreux objets, le plus souvent plats et minces : appliques, pendentifs ou parties d'ustensiles (ces derniers étaient en bois peut-être et furent réduits en poudre), généralement ciselés en bas-relief, mais aussi parfois sculptés en ronde-bosse.

En effet, comme le néolithique a pu subsister, dit-on, jusqu'au siècle dernier, ces «retards» impliquant la coexistence de techniques fort différentes, ainsi l'art chinois – à toutes les phases, anciennes du moins, de son développement – a connu simultanément le réalisme ou le naturalisme (correspondant le plus souvent à la ronde-bosse, mais pas toujours), et une tendance «abstraite» généralement appliquée au bas-relief. Il suffit, pour le constater, de comparer les lièvres ou les lapins pris sur le vif, comme les poissons (pl. 7, mais ceux-ci, stylisés pour ainsi dire par eux-mêmes), avec les tigres, dragons ou hydres (les savants hésitent sur le nom, pl. 6) : ces derniers sont de véritables *êtres de raison*, comme dirait la scolastique, parce qu'ils n'existent pas tels quels dans la réalité : disons plutôt l'*animal en soi*, avec cette différence que l'idée platonicienne n'existe que dans l'esprit, qui la dégagerait des choses, tandis que le «dragon» est là sous nos yeux, taillé avec rigueur, graphiquement analysable, *lisible* en ses différents signes : œil, corne, museau, patte et queue, disposés en toute liberté, ici ou là, selon la forme désirée ou imposée.

Plus tard, la tension de ces idéogrammes de pierre s'est relâchée – comme une écriture s'arrondit, s'amollit ou s'effile en cursive – en même temps que se compliquaient les contours, désormais moins rigoureux, en même temps aussi que se multipliaient les objets prosaïques ou fantaisistes, gardes d'épée, boucles de ceinture, pointes de fourreau, porte-épée, etc. A propos d'objets usuels, mentionnons que le vase de jade le plus ancien est de la fin des Tcheou⁶⁹. Cette classe d'ustensile, si elle a peut-être tardé à paraître s'est, si on peut dire, rattrapée dans la suite : en effet un grand nombre de jades «tardifs» sont des récipients de toutes sortes, souvent très élégamment et richement ciselés, fleuris,

fouillés et monumentaux. Cela n'est vrai, naturellement, que dans l'état actuel des recherches, car il n'est pas impossible que des fouilles mettent soudain au jour un vase de début des Tcheou ou même Chang.

5

Mais, les vrais monuments⁷⁰ – parce qu'ils ne se donnent pas pour tels – ne sont-ils pas plutôt les grands jades sans décor, les disques, les anneaux, les insignes ou les «cubes», que les Chinois devaient aimer ainsi, car au temps même où tout se chargeait, ils continuèrent à confectionner de ces objets rituels et nus, peut-être pour se conformer au précepte d'un de leurs classiques, selon lequel «la grande vénération exclut l'ornement»⁷¹. Et c'est aussi une vocation bien chinoise, à notre sens, que ce renoncement à une technique sûre de ses moyens, pour créer des symboles géométriques, où le «faire» (comme eussent dit les Goncourt, qui d'ailleurs étaient encore loin d'aimer cette Chine-là) dédaignait les possibilités d'alors, sans pourtant accuser cette dureté *voulue* qu'ont souvent les œuvres délibérément sévères. Voyez l'Escorial, dont les éléments sont aussi simples qu'au Palais de la Chancellerie (à Rome), sans de loin en atteindre la puissance. Et si l'Escorial paraît pauvre – de rester comme en-deçà des formes artistiques du temps –, tel n'est pas le cas de ces jades qui, même à la fin des Tcheou ou sous les Han (pl. 2), étaient assez remplis encore de ce qu'ils avaient à exprimer, pour s'entourer d'une *aura* quasi mystique. Au reste la comparaison – que nous avons déjà esquissée – avec l'architecture n'est pas arbitraire: le *ts'ong* n'a-t-il pas une grandeur et une force analogues à celles d'une construction, d'un campanile roman, et tel insigne de rang ne présente-t-il pas les proportions absolues de largeur et de longueur, qui chantent dans la plus belle fenêtre?⁷²

Nous aimons à penser que, pour le Chinois comme à nos yeux, un disque ou un *ts'ong* sans ornement était mieux adapté à son rôle rituel que la pièce ciselée et ajourée, où il semble que la forme élémentaire, n'étant plus comprise, dût se couvrir d'un décor pour reprendre un sens, comme ces vocalises grégoriennes, qui s'envolaient sur la seule

finale d'un mot (Kyrie), mais qu'on finit, lorsqu'on ne sut plus rythmer ces élans mélodiques, par faire servir de base à des paraphrases théologiques (Kyrie, fons pietatis, etc.). Gardons-nous cependant de voir un «signe des temps» dans cette horreur du vide : un disque peuplé d'animaux peut fort bien être antérieur à la pièce demeurée lisse et plate ; c'est encore un exemple de ces tendances différentes, mais coexistantes, de la civilisation chinoise, que nous serions tentés de considérer comme les aspects successifs d'une évolution.

6

D'où vient l'impression fait par un jade «liturgique»? C'est peut-être le sentiment que – sans qu'il s'en vante – il a résisté, durant un travail long et difficile, aux pressions de la scie ou du poinçon, ainsi que des abrasifs utilisés pour le polir, tandis que les jades récents – qui sont, il est vrai, plus travaillés – ont pour eux, ou contre eux, d'être moins délicats et d'avoir été mieux défendus par leur masse. Tel anneau émeut – ce qu'il ne ferait pas s'il était en bois, ou obtenu à l'emporte-pièce dans une plaque de métal – parce que chaque point de ses circonférences concentriques a été gagné avec peine sur un minéral frangible : et plus l'arc de cercle est éloigné du centre, plus puissant est l'effet produit. Les disques, surtout, sont d'une beauté vivante, où les irrégularités attestent ce que la pierre n'a pas livré d'elle-même. Nous avons fait de nombreuses mensurations sur la photographie d'un jade «astronomique» du British Museum, dans lequel aucune dimension ne se répétait : largeur de l'anneau, diamètre, ou distance entre les groupes de dents⁷³.

Il y a dans un musée d'Amérique un anneau mince et étroit qui décrit un vide médian de plus de six fois sa largeur⁷⁴. On ne doit le saisir, semble-t-il, qu'avec un soin infini pour ne pas le briser – il cède presque sous notre regard ! – mais il n'a pas cédé aux outils de l'artiste, qui non seulement ne lui a donné que deux ou trois millimètres d'épaisseur – avec quelle patience et quelle légèreté de main – mais l'a encore orné de délicats ciselures. On pense au nombre de chances et de précautions

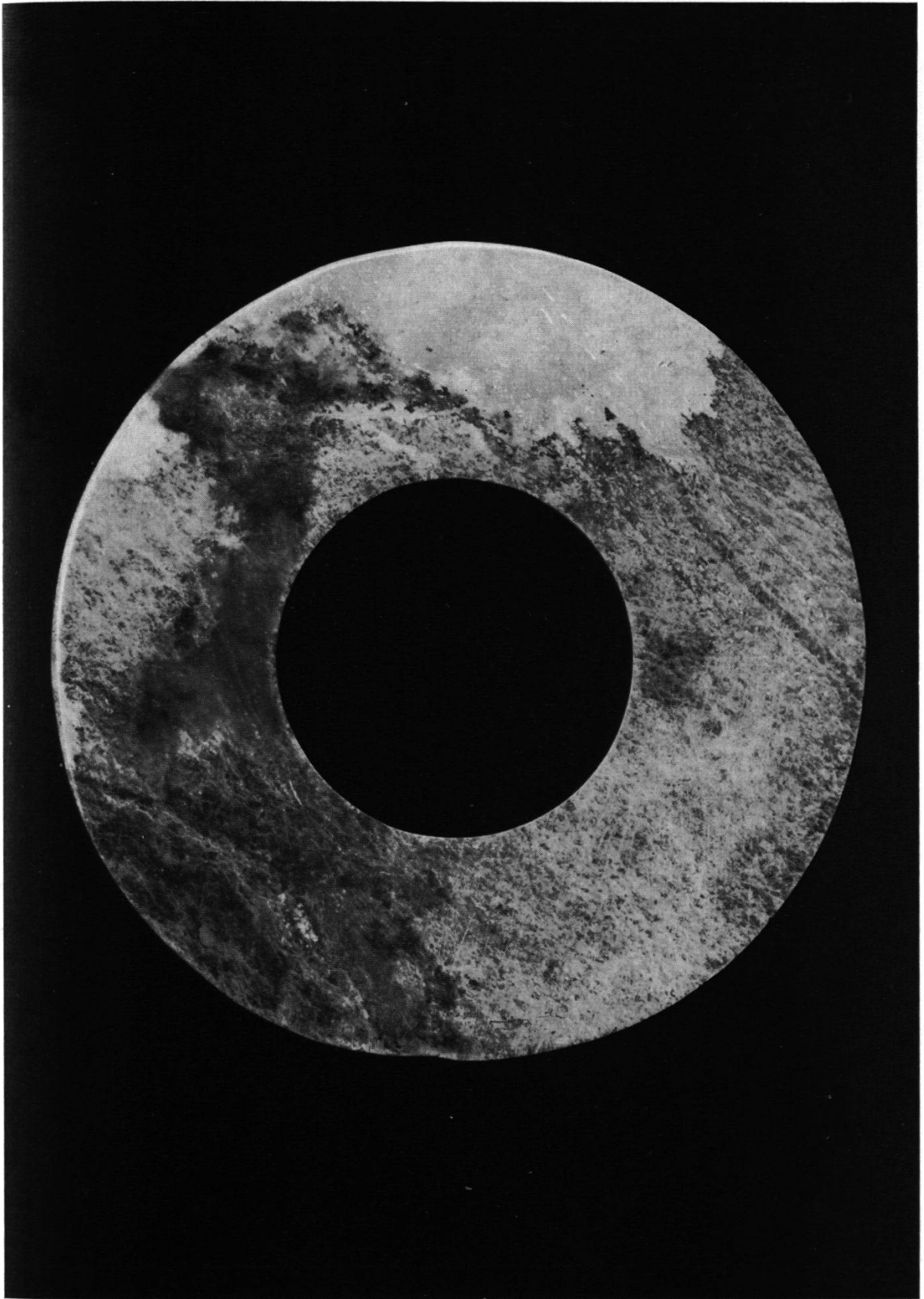
accumulées, et cela non pour obtenir un morceau de bravoure, qui fasse ostentation de ce qu'il vaut, mais une forme élémentaire qui ne s'épuise pas en virtuosités.

Les jades dentés dont nous venons de parler passent pour des appareils d'astronomie ou d'astrologie (pl. 3), alors que les prudents n'y veulent voir que des anneaux à attacher les ballots de soie⁷⁵. Du point de vue esthétique, qui est avant tout le nôtre, on peut dire que beaucoup de pièces antiques ont la séduction d'un instrument de précision, qui ne serait pas en métal, mais en pierre fine : c'est ce que nous a expliqué un grand collectionneur, qui avouait avoir, tout enfant, dérobé à un ami – seul acte semblable de sa vie ! – un compas et une bille de cornaline : la possession lui en avait paru irrésistible, comme devait l'être plus tard celle de tant de jades rigoureux et finement biseautés, aux faces polies, aux arêtes vives, et beaux d'une matière qui ne semble faite que pour eux.

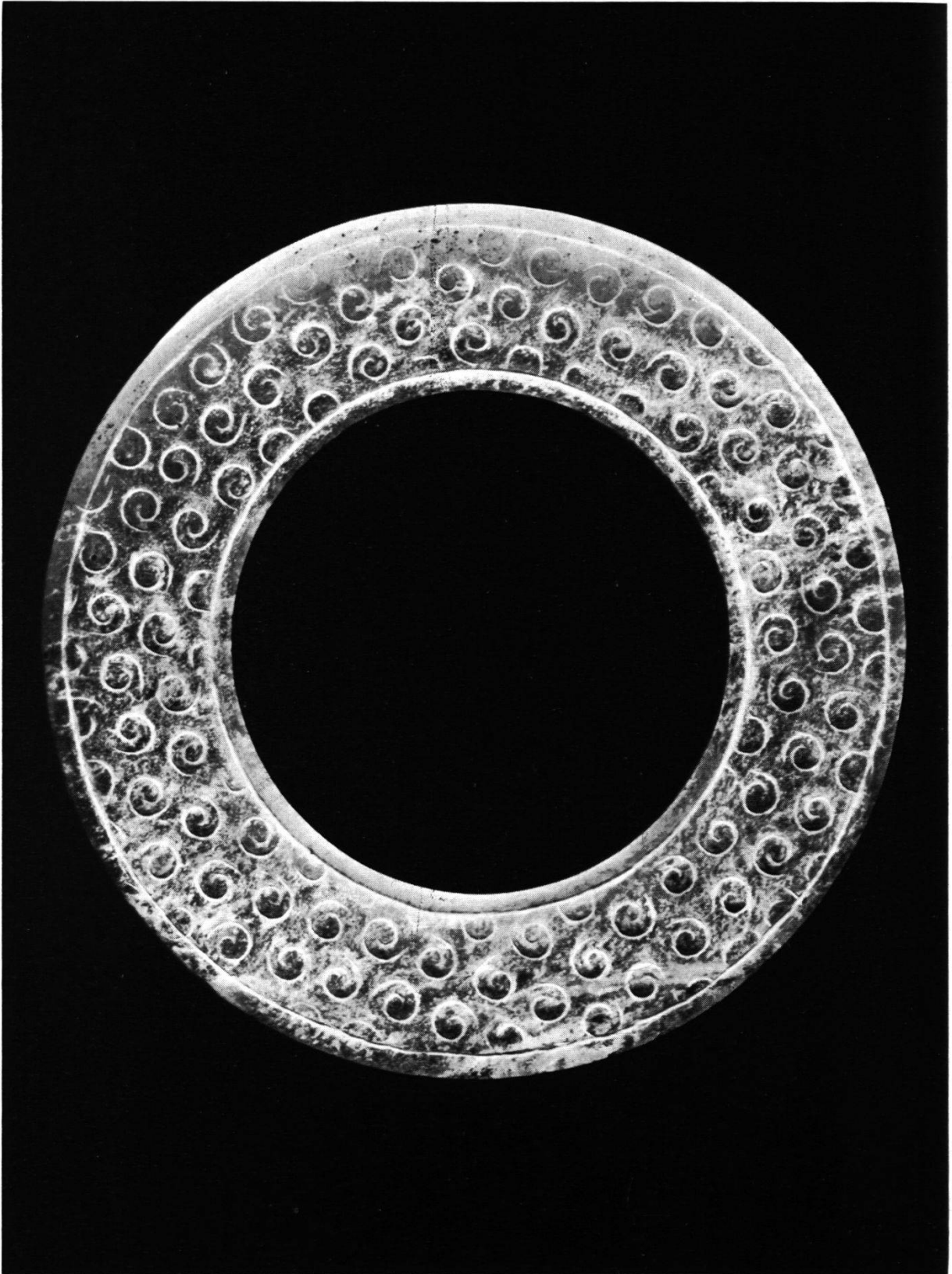
7

Un jade de fouille peut être éloquent, avons-nous dit. Il ne saurait être disert, car il ne présente rien d'anecdotique, rien qui flatte le goût du facile. Il ne va pas au-devant du spectateur : il attend, réservé et silencieux. Aussi ne se prête-t-il pas à être exposé sur un meuble dans nos appartements, non seulement à cause de sa fragilité qui doit être protégée, mais surtout parce qu'il se veut rare. Il attire impérieusement le regard et rayonne alentour : comment dès lors – puisque même décoré il n'est nullement « décoratif » – le faire « jouer » avec les bibelots ?

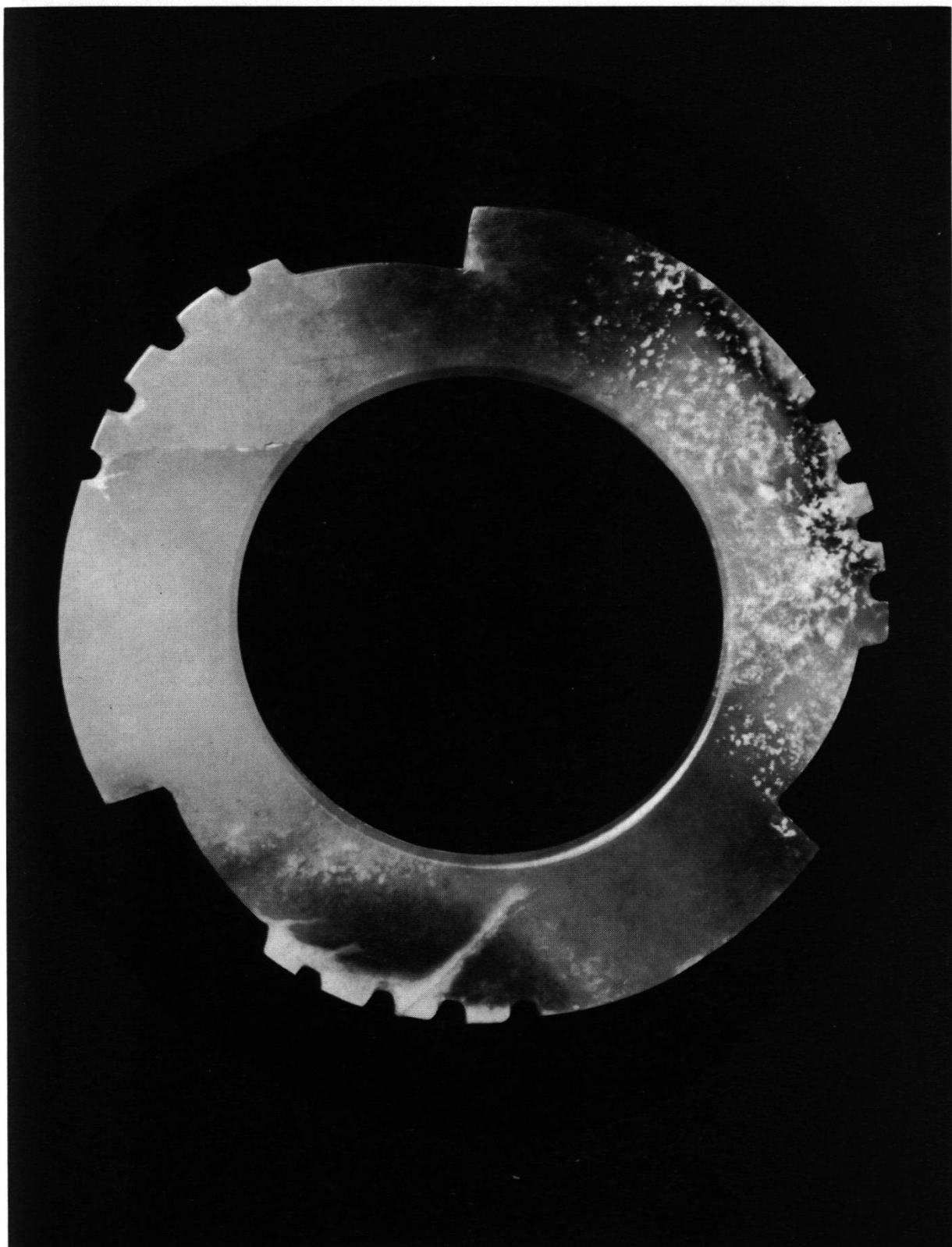
De pareilles pièces ne sont guère non plus destinées à demeurer en vitrine, sauf dans les musées, où l'amateur doit aller pour les voir, où il ne fait que passer et où enfin on peut réserver de justes distances entre les objets. Ceux-ci sont en effet de telle nature qu'il ne faut les regarder que de temps en temps, comme jadis on les sortait aux seuls moments prévus par les rites⁷⁶. En Extrême-Orient il en va – il en allait – de même pour les peintures, qui étaient conservées hors de la vue et qu'on déroulait seulement à l'occasion.



1 *Pi*, symbole du ciel.



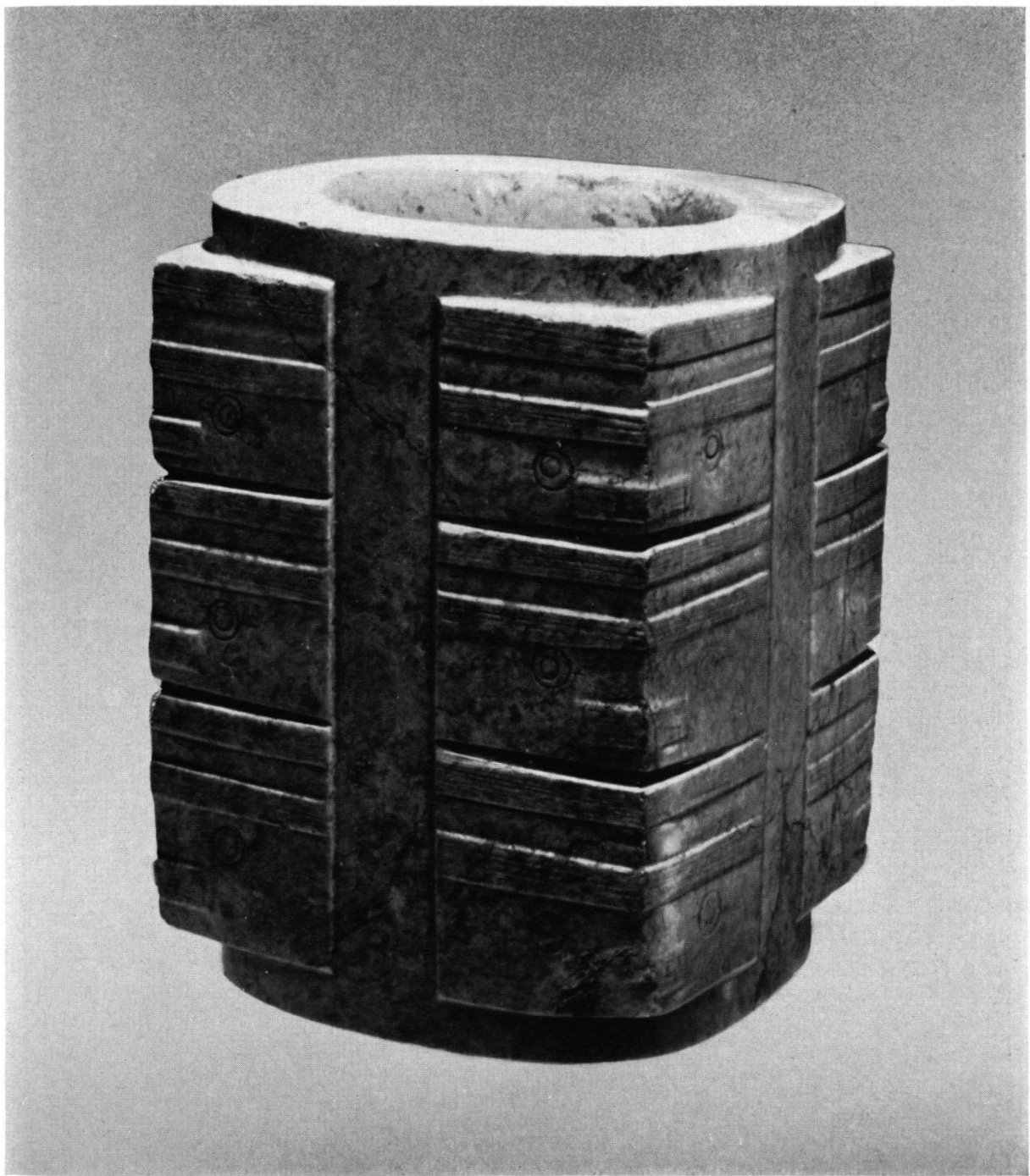
2 Anneau à spirales symbolisant l'eau.



3 Anneau «astronomique».



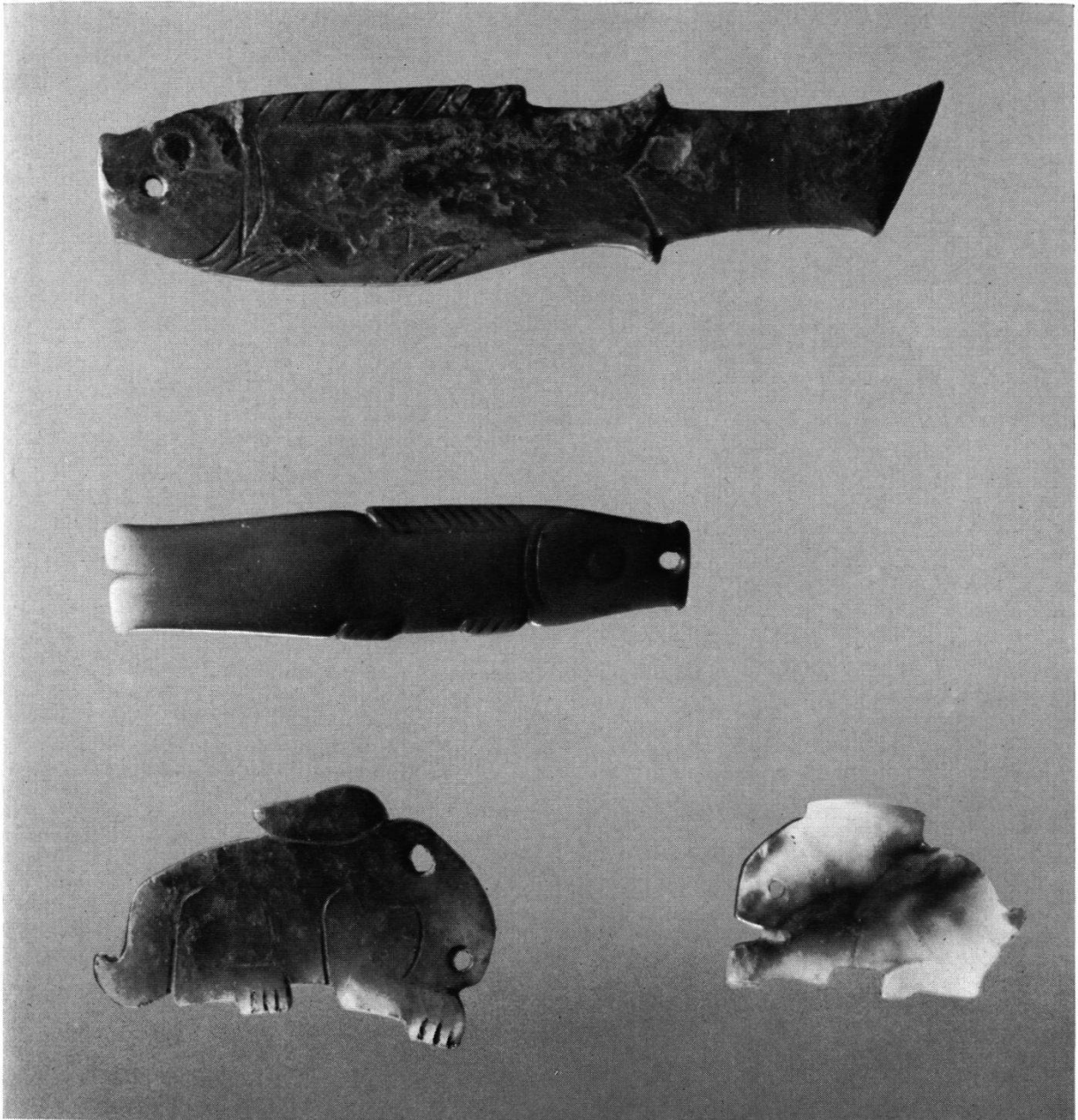
4 *Ts'ong*, symbole de la terre.



5 *Ts'ong*, symbole de la terre.



6 Dragon, tigre ou hydre.



c

7 Poissons et lièvres.

d



8 *Ts'ong* de forme basse.



a

b

9 a) Insigne de rang; b) Arme rituelle.



a



b

10 a) + b) Armes rituelles.

Ainsi qu'on peut en faire l'expérience avec la peinture de Chine ou du Japon, le contenu de certains jades est si dense qu'on ne doit en montrer – et qu'on ne peut en considérer – qu'un seul à la fois : ils s'excluent l'un l'autre. En revanche, si un tableau extrême-oriental peut être encadré des plus riches étoffes, tel n'est pas le cas de nos jades, lorsqu'on veut leur donner un fond pour les voir, ou les photographier : nous entrons dans ces détails, car ils contribuent, nous semble-t-il, à faire comprendre la nature de ces objets hiératiques. Ils ont des exigences austères et ne veulent ni brocart, ni damas, ni aucune soie brillante ; ils n'acceptent que des tissus unis, mates et grèges, avec lesquels ils sont dans un rapport qui nous rappelle ces lignes, encore de Saint-John Perse : « C'est l'heure où sur la face close des grands miroirs de pierre, l'officiant ganté de soie grège, efface à grand renfort de manches l'affleurement des signes de la nuit⁷⁷. »

Le jade « religieux » n'est donc pas un objet de salon, ni, dirions-nous, de société. Ses thèmes appartiennent à la méditation, non à la conversation, et celui qui en possède ne se sent que rarement appelé à les montrer, et c'est alors généralement à une seule personne à la fois. Enfin – ce qui suit pourra sembler étrange ou presque incompréhensible, puisqu'il ne s'agit que de plaques rectangulaires, de disques n'ayant que quelques pouces de diamètre ou de « cubes » qu'on peut avoir dans le creux de la main – leur forme est si simple⁷⁸ et si forte qu'à cause de cela même elle peut être inépuisamment contemplée, comme ces spectacles de la nature, dont on ne se détourne jamais sans en attendre quelque message encore inexprimé.

8

Les photographies en noir rendent compte du contour, des ciselures et des masses, mais ne permettent pas d'apprécier les couleurs qui, on ne le sait pas toujours, sont les plus diverses. Les anciens s'approvisionnaient au Turkestan, qui produisait des jades bruns (comme les feuilles mortes du chêne, disent les Chinois), vert d'eau, bleus et presque noirs, parfois tachetés, mouchetés ou veinés. Il faudrait des clichés en couleurs

pour présenter complètement notre sujet et montrer la variété des nuances qu'a la matière travaillée. *Les matières*, devrions-nous dire, car non seulement le mot jade désigne deux ou trois corps différents (la jadéite, la néphrite et la chloromélanite⁷⁹, plus rare), mais il est arrivé souvent qu'on ait fait des objets rituels – traditionnellement de jade – en stéatite, en pâte de verre ou dans différentes pierres de couleur⁸⁰. Les collectionneurs n'ont pas dédaigné ces « exceptions », considérant qu'elles font partie intégrante de leur domaine. Si nous n'en reproduisons pas, on voit du moins d'après nos descriptions que le jade n'est pas limité au vert vif et clair des bijoux modernes, au vert épinard des vases Ts'ing ni à la blancheur un peu grasseuse qu'on connaît, pour en avoir vu de nombreux bibelots, parmi les Kuan-yin de quartz rose, les sujets animaux ou végétaux en « œil de tigre », en cristal de roche, en améthyste ou en turquoise.

Les jades des dernières époques sont parfois si grands et si lourds qu'ils en acquièrent presque une valeur intrinsèque : on serait tenté de les estimer au poids, comme c'est le cas d'ailleurs pour les statuettes faites de gemme (précieuse ou demi-précieuse). Ou alors, ils montrent tant d'habileté qu'ils s'imposent – mais n'est-ce pas, pour ainsi dire, dans l'ordre de la quantité ? – par les heures innombrables qui furent nécessaires, pour obtenir ces ciselures profondes, ces « jours » tout pareils à ceux qu'on voit aux sphères concentriques d'ivoire, ou encore ces chaînons, taillés de telle manière qu'ils sont suspendus en grand nombre, et chacun l'un dans l'autre, aux anses d'une amphore⁸¹.

9

Souvent c'est à ces objets-là que l'amateur s'attache tout d'abord. Et peu à peu – parce que la gratuité lasse et qu'on se perd dans le débordement de tous les baroques – il se tourne vers les jades de fouille, comme un autre vers la peinture primitive et ses fraîcheurs qui précèdent l'apogée : l'heure vient ainsi où l'on renonce à poursuivre comme Faust le couchant, à gravir le dernier cap, pour recueillir en soi-même les ors du

paysage. Les marchands d'art chinois connaissent bien cette démarche, comme en témoigne la gradation dans laquelle ils présentent les jades au collectionneur qui leur est inconnu.

D'abord ils ne lui montrent que des bibelots récents. Puis, s'il le demande, il verra un pendentif, un poisson Han, une petite applique. S'il n'est pas satisfait encore, on le confiera à une autre personne, qui le fera monter à l'étage et l'introduira dans le cabinet aux parois de laque. Celles-ci vont s'ouvrir et c'est seulement qu'il découvrira les jades vénérables de l'antiquité, les tablettes que portaient les hauts dignitaires, et les objets qui passent pour représenter les premiers principes ou les points cardinaux.

Voilà ce qu'il désire désormais, délaissant les Ming ou les Ts'ing, pour remonter dans le temps vers des œuvres toujours plus strictes, plus «nécessaires» parce que plus proches, peut-être, des forces cosmiques ou des idées fondamentales, dont elles émanent et qu'elles incarnent en même temps. Car en Chine, nous l'avons vu, le symbole fait corps avec l'idée qu'il suggère ou impose, alors que dans une civilisation analytique comme la nôtre, le symbole est loin d'absorber, de contenir l'idée, dont le siège est ailleurs, Dieu ou ciel. Le grand *kouei* est insigne de rang, parce qu'il résulte lui-même du pouvoir régulateur et ordonnateur propre au chef; il représente – car il le suppose immanent en lui – l'art de mesurer et de diviser le réel pour l'organiser: ce n'est donc pas un sceptre, ni un bâton militaire et conventionnel de commandement (pl. 9, a).

Il est certes d'autres manifestations de l'art chinois, où une stylisation extrême a réduit les éléments sensibles au profit de la méditation: le lavis aux paysages à peine suggérés, les estampes aussi, dont les thèmes sont souvent les mêmes, mais transposés encore par la gravure, et dont certaines – c'est le minimum d'incarnation possible – renoncent au trait et à la couleur et n'indiquent le sujet que par de légers reliefs, blanc sur blanc, pratiqués au gaufrage dans le papier⁸². Un jade, au contraire, est «pris» dans la matière, plus frappant d'allier à son abstraction le poids et l'opacité d'un minéral, d'illustrer en de si petites dimensions les lois les plus générales de l'histoire de l'art.

De même, donc, que nous avons délaissé pour l'archaïsme l'alexandrinisme qu'aimait Winckelmann ou Goethe (comme pour chercher dans un passé plus reculé la force qui nous quitte), ainsi le connaisseur négligera peu à peu les bouteilles à parfum, les coupes imitant le lotus, ou les vases aux léopards «issants». Un jour, il se sentira porté vers l'arme rituelle et non sanglante⁸³, vers les appliques aux rébus idéographiques, ou vers le pendentif très ancien, orné de signes qui, déchiffrés, se retiennent comme un texte, mais en traçant dans la mémoire de prenantes images.

Et s'il considère les grandes pièces sans décor, il y trouvera, non certes les patines raffinées des vieux bronzes, ni les recherches de pâte ou de glaçure des porcelaines peintes, mais la beauté de couleurs et de structures naturelles, les séductions élémentaires du règne minéral. Un jade ancien à cause de sa simplicité, à cause de sa «pauvreté» même, n'est pas stérilisant, comme peut l'être la possession de certaines «belles choses», qui parfois donnent trop, dans leur profusion de motifs végétaux et animaux : pris tel quel aux veines précieuses de la terre, il propose – en nous forçant de les dépasser – des figures qui sont presque des idées, mais plus fécondes, parce que visibles et tangibles.

Alors, pour sa plus haute contemplation, l'amateur cherchera les ouvrages reproduisant ces sculptures, plus instructives, malgré leur petitesse, d'être l'objet d'expériences si vastes ou si intenses, ces sculptures dans lesquelles prirent corps les conceptions d'une cosmogonie sans transcendance, où les emblèmes *sont* eux-mêmes ce qu'ils symbolisent, et si dépouillés que, fermant les yeux, on voit encore en soi leur forme intelligible. Enfin, s'il a collectionné, non seulement il aura évité, croyons-nous, le vice des collectionneurs, qui est d'acquérir toujours davantage, mais encore, la portée tout intérieure de ces chefs-d'œuvre lui aura peut-être appris le détachement, en lui révélant que la perte de son trésor ne le priverait pas de l'essentiel, puisque, même possédée, aucune autre chose au monde que ces jades ne laisse aussi grande la part de l'esprit.

APPENDICES

I. DIGRESSION SUR LE SYMBOLE DE LA TERRE

Le *ts'ong* est parfois absolument lisse, mais il peut aussi être orné de ce que Salmony a identifié comme des masques : chaque moitié en est placée de part et d'autre des arêtes. Ils sont formés, le plus souvent, de deux barres « frontales », de deux petits cercles (les yeux) au-dessous, et dans le bas, d'une barre très courte représentant la bouche : le tout, donc, placé de telle façon que l'arête du *ts'ong* corresponde à l'arête du nez, autrement dit, à l'axe médian et vertical du visage. Il peut y avoir plusieurs rangées de masques superposés. Si on « lit » ainsi ce décor, selon Salmony, le *ts'ong* doit être inversé, la pyramide tronquée se posant alors sur la base la plus étroite. Notre auteur a exposé son idée dans *Archaic Chinese jades*, pp. 138–139 ; il réagissait ainsi contre plusieurs historiens d'art, qui avaient reproduit les *ts'ong* « à l'envers », c'est-à-dire sur la base la plus large. (Ainsi, par exemple, Laufer, Collection Bahr, pl. XVII, 1 ; Davis, pl. 1 ; Pope-Hennessy, pl. II, 2 ; Nott, pl. VII.)

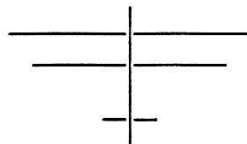
Il faut reconnaître pourtant que dès avant la découverte de Salmony, on avait vu des *ts'ong* dans la position « orthodoxe » : Wou Ta-tch'eng en reproduit un, que Laufer a repris, *Jade*, p. 131, fig. 48 ; voir aussi : Ardenne de Tizac, pl. 31, a ; Soame Jenyns, pl. IX (c'est le même objet que celui – dont nous venons de parler – de M^{me} Pope-Hennessy) ; cet auteur, cependant, reproduit « à l'envers » un grand *ts'ong* de l'ancienne collection d'Oscar Raphael, *op. cit.*, pl. VIII. Position « correcte » encore chez Sirén, *op. cit.*, vol. II, pl. 89 A (le même objet que chez Ardenne de Tizac). Il est vrai que ces auteurs ne parlent pas du masque et que leur « orthodoxie » peut être l'effet du hasard !

En ce qui concerne la position qu'à dû avoir ce symbole, il convient de signaler le *ts'ong* géant du British Museum, provenant de l'ancienne collection Eumorphopoulos. Il mesure 49 cm de hauteur ; son extrémité la plus étroite doit avoir moins de 5 cm de côté (nous avons fait un calcul approximatif sur la photographie Pope-Hennessy, pl. XV, 2 et S. Je-

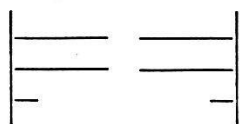
nyns, pl. VII, qui ne donnent que la hauteur). Il est donc permis de se demander si une pièce aussi élancée devait vraiment être posée sur sa base la plus fragile. Il est vrai que l'évasement est assez peu marqué et que l'autre base n'a guère qu'un centimètre de plus de côté.

Remarquons surtout que ces «masques» semblent constitués d'éléments «détachables»: parfois les yeux n'y sont pas (Salmony, *op. cit.*, pl. LXVIII, 1 et 3; peut-être aussi pl. LIX, 1, 2 et 5). Dans le même ouvrage, Salmony reproduit un *ts'ong* qui, au-dessus de trois masques superposés (à chaque arête), comporte, en plus, et en «hors d'œuvre», la barre inférieure – celle de la bouche – d'un visage incomplet qui s'arrête là. Ailleurs, les barres et les «yeux» (ceux-ci, parfois au nombre de trois) sont disposés les uns à côté des autres, de telle sorte qu'il est impossible de les interpréter comme faisant partie d'un visage: Collection Bahr, pl. XVII, 2; Laufer, *Jade*, p. 137, fig. 58, ainsi que pp. 140 et 141, figg. 62 et 64. Ces derniers exemples sont empruntés par Laufer à Wou Ta-tch'eng, mais on a vu que ce dernier était fort précis dans ses illustrations. Le savant chinois reproduit aussi un *ts'ong*, qui n'a qu'une longue barre et une courte, sans yeux non plus: *Jade*, p. 143, fig. 68.

On voit donc que la «leçon» de Salmony, dont nous reconnaissons le bien-fondé dans de nombreux cas, doit être tempérée et nuancée, quand on voit la liberté avec laquelle les Chinois ont utilisé les éléments de ces décors, par le fait que bien souvent il est impossible de voir des masques dans ces ornements, et par la difficulté que nous verrions à ce qu'un objet de près d'un demi-mètre de hauteur repose sur la plus ténue de ses deux bases. Le grand *ts'ong* en question n'a d'ailleurs pas les cercles des yeux. Son décor qui, aux arêtes, est

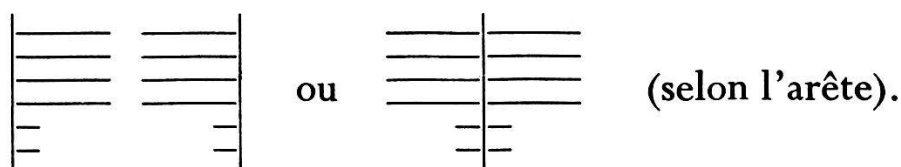


si la pyramide est inversée, pourrait être «lu», dans la même position mais «face par face»:



C'est ici qu'il convient de rappeler pour mémoire qu'on a aussi vu sur les faces du *ts'ong* des trigrammes, ces alternances symboliques et idéographiques de traits continus (pair, *yang*, principe masculin) et de traits interrompus : $\overline{\text{—}} \text{—} \overline{\text{—}}$ (impair, *yin*, principe féminin, cf. Granet, *Pensée chinoise*, pp. 184 et ss.). L'écrivain français ne fait toutefois pas allusion aux jades. On en trouve en revanche chez M^{me} Pope-Hennessy, *op. cit.*, pp. 40-41, qui a voulu voir sur les *ts'ong* des trigrammes ou des «dygrammes» (assemblages de deux lignes seulement) : $\overline{\text{—}} \text{—}$

Pour «lire» des trigrammes dans le décor des *ts'ong*, il faut évidemment prendre en considération, non pas les «appliques» dièdres, de part et d'autre des arêtes (celles-ci coïncidant avec le milieu des masques), mais les faces même du prisme : on constatera toutefois que les lignes censées «continues» sont tout de même interrompues au milieu de chaque côté, là précisément où l'applique prend fin, s'interrompt, pour laisser en quelque sorte affleurer le tube central. Dans le catalogue de M. Loo, dont nous avons parlé (Palm Beach, 1950), nous trouvons un *ts'ong*, dont le décor, sans yeux, ressemble plus à un hexagramme qu'à un visage : quatre traits continus et deux interrompus (pl. XXXV, 4)



Dans le même catalogue, un autre objet donne fort à penser (pl. XXXV, 2) : dans sa partie supérieure, le *ts'ong* présente un «trigramme» (deux traits continus et un trait double ou discontinu), le tout accompagné, il est vrai, des cercles indicatifs de l'œil. Or, dans sa partie inférieure, le même jade a un masque très peu stylisé, et pas du tout de la même manière, sauf la bouche, qui est, dans les deux cas, la même barre courte. Les yeux sont fortement en relief, le nez aussi, et on peut se demander

s'il est vraisemblable qu'un seul et même objet ait comporté le même thème du masque, traité de façons si différentes : en « trigramme » dans le haut et relativement réaliste – presque apotropaïque – dans le bas. Si le masque réaliste peut à la rigueur faire douter que l'autre motif ait eu la même signification, cet objet semble faire du moins la « preuve » de la position que doit avoir le *ts'ong*, quand il présente *tous* les éléments du « masque » ; il prouve aussi – toujours à la condition que le masque ait toutes ses parties : front, yeux et bouche – que l'ornementation de ce jade est bien centrée sur les arêtes, comme l'a relevé Salmony, et non sur le milieu des faces.

Pourtant, un *ts'ong* du Victoria and Albert Museum, de l'ancienne collection Eumorphopoulos, pose encore un problème, dans la perspective de la théorie de M. Salmony : on en a une bonne photographie chez Nott, pl. VIII. Là, les masques seraient constitués par une longue barre « frontale », avec une plus courte au-dessous, prolongée en cornes dirigées vers le bas, enfin les deux cercles des yeux. De quelque manière qu'on pose l'objet, il est difficile d'y voir des visages, et il y a là – si la pièce est authentique, ce que Salmony conteste dans une lettre adressée à l'auteur – une preuve de plus de la liberté extrême et comme arbitraire, avec laquelle les éléments – de visages ou de trigrammes – sont disposés sur les nombreux objets qui sont aujourd'hui connus par les publications et les collections.

Quoi qu'il en soit, la thèse de Salmony ne semble pas avoir convaincu ou atteint tout le monde. En 1957, nous avons reçu du Musée Rietberg, à Zurich, une très bonne reproduction d'un *ts'ong* non pyramidal et photographié – comme presque toujours, nous l'avons vu – avec les masques à l'envers. Il a paru ainsi dans notre article de la *Revue d'Esthétique*, où la place nous manquait pour discuter ces détails controversés.

Il est certain que, d'instinct, les photographes placent l'objet sur sa base la plus large. C'est ce qui est encore arrivé par erreur dans le grand ouvrage sur les *Arts de la Chine* (pl. 65), malgré l'auteur, qui fait clairement allusion aux masques et dont le texte présupposait une photogra-

phie de l'objet inversé : ceci d'autant plus qu'il n'y a pas de doutes dans ce cas, puisque le motif comporte les cercles des deux yeux.

Si nous sommes entrés dans ces minuties – fastidieuses, nous le craignons, pour qui ne possède aucun des livres que nous citons – c'est pour montrer combien ces jades posent de questions, non seulement quant à la signification de leur forme même, mais aussi dans leur ornementation. Il faut espérer que les travaux de la Chine contemporaine – qui ont déjà fait remonter de mille ans plus haut dans le passé l'origine de ces symboles du ciel et de la terre – feront un jour la lumière sur le langage resté en partie mystérieux du *ts'ong*⁸⁴.

2. REMARQUE SUR LES TRANSCRIPTIONS DU CHINOIS

Les transcriptions du chinois sont différentes dans presque chacune des langues occidentales. Les deux plus anciennes dynasties ou périodes de l'histoire chinoise s'appellent Chang et Tcheou en français, mais Shang et Chou en anglais. Nous adopterons les premières et n'emprunterons les secondes que dans les titres ou les citations tirés de l'anglais. – Certains ouvrages français ont écrit jadis « Ran », pour marquer la forte aspiration (dite fricative ou *ach-Laut*) du nom de l'époque qu'il est convenu aujourd'hui d'appeler Han.

Il en va de même des autres mots. Nous appellerons le symbole de la terre *ts'ong*, d'après les *Arts de la Chine* de M^{me} Lion-Goldschmidt, mais devons constater qu'un Ardenne de Tizac, il y a trente ou quarante ans, écrivait *tsong*, tandis que les Américains, les Anglais et les Allemands disent *ts'ung*. Un certain insigne de rang s'appelle *kouei* en français, mais *kuei* dans les langues où le u se prononce ou.

De même encore l'ouvrage du général chinois Wou Ta-tch'eng (que les Anglais écrivent Wu Ta-ch'eng) se transcrit en français *Kou yu t'ou k'ao*, alors que l'Américain Berthold Laufer l'appelle *Ku yü tu k'ao*. Ardenne de Tizac appelle *Kou yu t'ou p'ou* l'ouvrage apocryphe du XVIII^e siècle que Laufer « orthographie » *Ku yü tu pu*.

Mêmes variations enfin dans les titres des classiques. Les Français disent *Che King* ou *Cheu King* pour le *Livre des Odes*, alors que les Anglais écrivent *Shi King* ou *Shih-ching*. Le *Livre des Changements* est *Yi King* en français et *I Ching* en anglais, *I Ging* en allemand. *Li Ki*, ou *Mémoires sur les Bienséances* s'écrit ainsi en français, *Li Chi* en anglais et *Li Gi* en allemand. Il va de soi que le cérémonial des Tcheou, que nous citerons assez souvent, s'appelle *Tcheou Li* en français, mais *Chou Li* en anglais.

3. NOTES

1. Un cinquantenaire

1. Notre récit est emprunté à la préface (sans pagination) de *Chinese archaic jades*, par l'antiquaire C. T. Loo.

2. En chinois le livre de Wou s'appelle *Kou Yu T'ou K'ao*, « Recherches sur le jade ancien, avec illustrations ». Berthold Laufer, *Jade*, p. 12.

3. Laufer mentionne M^{me} Blackstone dans la préface de *Jade*, p. 1, et dans son Introduction, p. 6. Ce nom ne figure pas à l'index analytique de la fin de l'ouvrage.

4. Laufer parle de Wou avec beaucoup d'admiration et d'estime, *Jade*, pp. 12-13. Wou Tatch'eng reproduisait 215 jades (Laufer, *Jade*, p. 13); Laufer en a repris plus de 120 illustrations, représentant une centaine de pièces, plusieurs de celles-ci faisant l'objet de deux figures.

5. Par exemple le *Kou Yu T'ou P'ou*, ou « jades anciens illustrés et décrits » (*Jade*, pp. 8-12). Laufer, qui s'y réfère souvent, voyait là une œuvre composée au XII^e siècle et publiée seulement au XVIII^e. En revanche, Hansford, *Chinese jade carving*, p. 5, déclare le recueil apocryphe. Il est vrai que les illustrations d'objets « anciens » sont très souvent fantaisistes. Voir notamment les *ts'ong*, ou prétendus moyeux de roue (*Jade*, pp. 126-128) qui à notre connaissance n'ont jamais existé dans les formes reproduites là. Il en est de même des poissons et des phénix se faisant face (pp. 218 et 221). Certaines illustrations, toutefois, semblent remonter à des objets authentiques : ainsi la hache que Laufer reproduit p. 42. Enfin les musées et les collections particulières possèdent des objets, plus tardifs, en tous points semblables à certaines illustrations du *Kou Yu T'ou P'ou* : voir les figures de Laufer, n^{os} 113, 115, 122, 125 et 136.

6. Voici quelques exemples, en partie hypothétiques, de ces identifications : la hache reproduite par Laufer, p. 43, est peut-être la même que celle qui se trouve dans *The Early Chinese Jades in the Collection of the late Riichi Uveno*, pl. XI, n^o 19 (mais les proportions – calculées sur les photographies – sont légèrement différentes : le rapport longueur-largeur est de 1,83 chez Wou et de 2,05 chez Uveno).

La hache de Laufer, p. 87, est certainement celle qui a passé chez Georges Eumorphopoulos, cf. Nott, *The Chinese jade throughout the ages*, pl. XII.

Le symbole de rang (?) de Laufer, p. 101, ressemble fort à celui du British Museum, voir Soame Jenyns, *Chinese archaic jades in the British Museum*, pl. XII.

Presque tous les *ts'ong* reproduits par Wou ressemblent à ceux qu'on possède. On peut rapprocher celui de la page 130 avec celui de M. Loo, Palm Beach, 1950, pl. XXXIV, 5; celui de la page 131 avec tous les grands *ts'ong* « à trigrammes », etc. (celui de Palm Beach se retrouve, avec plusieurs autres, dans les *Archaic Chinese jades* de Salmony).

Enfin, le dragon de Laufer, p. 188, est sans doute celui qui devint la propriété d'Eumorphopoulos avant de passer au British Museum, Nott, *op. cit.*, pl. L, Una Pope-Hennessy, *Early Chinese Jades*, pl. LV.

7. Laufer, *Jade*, p. 13.

8. Quelques collectionneurs américains, d'après le catalogue Loo de 1950 :

Le premier en date semble être M. Alfred Pillsbury, de Minneapolis, qui commença à collectionner en 1918 (certaines des pièces de sa collection ont pu être rachetées par le Musée de Minneapolis); A. W. Bahr, dont la collection fut en partie inventoriée et publiée par Laufer, avant de passer au Field Museum de Chicago, en 1927; M. Dietrich Abbes, Greenwich, Conn., dont la collection, de 17 grandes et superbes pièces, a passé en bloc à un collectionneur actuel (1961) de New York, selon une communication de M. Frank Caro, successeur à New York de M. Loo; M. Winthrop, New York, dont la collection se trouve maintenant au Fogg Museum, Cambridge, Mass., Etats-Unis; M. et M^{me} Sonnenschein, à Chicago, dont nous reparlerons.

A Londres, M. Loo mentionne Georges Eumorphopoulos : aujourd'hui ses jades – mais sa

collection s'étendait à toutes les manifestations de l'art chinois – sont en partie au British, et en partie au Victoria and Albert Museum ; Harry Oppenheim et Oscar Raphael, dont les jades sont aussi au Musée Britannique, cf. Soame Jenyns, *Chinese archaic jades in the British Museum*, p. III. Signalons encore M. Desmond Gure, membre du comité de la Oriental Ceramic Society et auteur de plusieurs travaux, notamment du catalogue des jades d'une exposition Song, organisée par cette société à Londres en 1960. Il possède une belle collection de jades anciens, déposée au Victoria and Albert Museum.

A Stockholm, surtout le souverain lui-même, archéologue de formation. Sa collection comprend notamment des bronzes et des jades chinois de haute époque et de très belle qualité.

A Paris, tout d'abord M. Gieseler, probablement le premier en date des collectionneurs occidentaux, dès 1912. Sa collection est aujourd'hui au Musée Guimet, Paris. Mentionnons en outre les collections David-Weill, à Neuilly-sur-Seine, Pierre Calmann, à Boisrond, et Henry Bataille (d'après les *Arts de la Chine*, de M^{me} Lion-Goldschmidt).

9. Plusieurs des plus beaux livres sur l'art chinois, entre les deux guerres, ont été publiés par le Belge Van Oest, notamment les *Jades archaïques de Chine appartenant à M. C. T. Loo* et les *Documents d'art chinois*, d'Osvald Sirén, pour ne parler que du domaine dont nous nous occupons ici. Une mention spéciale doit être faite de cet éditeur aux grandes réalisations : ses productions, toutes d'une haute qualité, sont de plus en plus recherchées (malgré les progrès faits depuis dans les techniques de la reproduction) et atteignent aujourd'hui des prix dont la moitié permettrait à un éditeur analogue de poursuivre l'œuvre magnifique que Van Oest dut interrompre.

10. Les *Investigations and studies in jade* ont été réunies par H. Bishop, dont Laufer parle, *Jade*, pp. 6–8. C'était un collectionneur qui possédait encore peu de pièces anciennes. Il écrivit la préface de l'ouvrage en 1902, mourut peu après, et la réalisation en fut confiée à des exécuteurs testamentaires, pensons-nous, puisqu'il parut en 1906. C'est « un des plus beaux livres qui ait jamais été publié aux Etats-Unis », selon Laufer ; celui-ci déplore son peu de diffusion et signale son poids énorme, ce qui a fait dire à Paul Pelliot que seul un « sinologue athlète » pouvait manier cet *in-plano* : *Jades de M. Loo*, p. 7. (Une notice sur Bishop se trouve dans la revue *American Anthropologist*, 1903, pp. 111–117 : Laufer, *Jade*, p. 6, n. 1.) Cet ouvrage ne se trouve pas au catalogue général de la Bibliothèque nationale suisse.

11. Une exception pourtant parmi les livres relativement luxueux consacrés au jade : celui de Frank Davis, *Chinese jade*, qu'il a publié précisément pour qu'existe un ouvrage abordable. Cette intention et la manière dont il l'a réalisée méritent d'être signalées avec sympathie. Le livre parut en 1935 et fut réédité en 1944.

12. La *Chinesische Kunstgeschichte* d'Oskar Münsterberg semble dépassée dans tous les domaines. Le jade est traité au vol. II, pp. 340 et ss. Les illustrations ne reproduisent que des objets tardifs ou archaisants, ou encore les figures, souvent fantaisistes, des ouvrages chinois anciens.

Dans *Die Kunst Indiens, Chinas und Japans*, par Otto Fischer, aucun jade n'est reproduit, ni ancien, ni récent. Le texte concernant le jade est réduit à un tiers de page, p. 74.

Un texte très court, également, dans *Die Kunst Chinas, Japans und Koreas* d'Otto Kummel, p. 24, avec du moins une illustration, p. 23, fig. 17 (le disque publié par Paul Pelliot, *op. cit.*, pl. XIII).

La version, en espagnol, de l'œuvre de Fischer a pour titre : *Arte de India, China y Japon*. Les six jades reproduits se trouvent aux pl. 630 et 631. On a compensé la brièveté du texte – aussi court que dans l'édition allemande – par les légendes des illustrations. Voir pp. 82–83 et 739.

13. *Enciclopedia universale dell' arte*, Istituto per la collaborazione culturale, Venise et Rome ; publiée depuis 1958, sous le patronage de la Fondation Giorgio Cini de Venise. Le texte auquel nous faisons allusion se trouve pp. 550–551 et les deux œuvres archaïques, pl. 267.

14. *Arts de la Chine*, Fribourg, Office du Livre, 1960. Texte de M^{me} Daisy Lion-Goldschmidt ; avec la collaboration de M. Moreau Gobard. Volume réalisé sous la direction de M. Hermann Loeb, Bâle. Un grand nombre des jades anciens provient de la collection de M^{me} Georg Hasler, à Winterthour.

Mentionnons qu'en Suisse de très nombreux jades anciens se trouvent au Musée Rietberg, Zurich, comme au Musée ethnographique de Genève, où est déposée une collection moins étendue, mais comportant de belles grandes pièces archaïques.

Un signe de l'actualité du jade ancien nous semble aussi être le fait que M. Maurice Rheims mentionne un *disque en jade chinois* parmi les objets les plus différents qui peuvent se présenter au collectionneur, à l'amateur ou au curieux : *La vie étrange des objets*, p. 11. Nous verrons plus loin pourquoi un pareil disque ne sera en revanche jamais une « curiosité », comme elle est définie dans le même ouvrage (couverture, 1^{er} rabat).

II. Introduction

15. Il est convenu d'appeler *anciens* les jades qui datent des Han (206 avant à 220 après J.-C.) ou qui sont antérieurs. Cette appellation a été reprise en Occident des Chinois eux-mêmes, qui avaient reconnu « que le jade joua jusqu'alors un rôle important dans l'ordre social, que leur décor comportait alors un langage symbolique d'une signification profonde et compréhensible à tous. Le fait qu'en ces temps éloignés, chaque pièce ait eu une pareille importance pour son propriétaire, ou souvent pour la communauté elle-même, avait pour conséquence qu'on n'employait que les véritables artistes pour la taille de cette matière. » Alfred Salmony, « Collecting ancient chinese jades », p. 38.

16. Paul Pelliot, *Jades archaïques de Chine* ..., p. 26.

17. Osvald Sirén, *Histoire des arts anciens de la Chine*, vol. I, p. 60. Plus tard, Alfred Salmony déclarera : « On réalise, en parcourant les informations existant dans les anciens textes qu'il ne s'y trouve que rarement des références directes à un objet d'art. » *Carved Jade of ancient China*, p. 9. Voir aussi *Das alte China* d'Eleanor Consten, p. 43.

18. Un bon exemple est cette parole du *Livre des Changements* (Yi King) qu'un commentateur cite à propos de la croyance selon laquelle les objets de jade trouvés dans le sol étaient des produits de la foudre (nous reviendrons sur ce point) : « Au ciel naissent les idées, et elles prennent forme dans la terre. » N'est-ce pas pour nous comme une manière de symboliser cette rencontre de l'abstrait et du concret, qui nous paraît essentielle dans ces anciens jades, si simples de forme et *pris* en même temps dans le beau minéral de couleur ? (Laufer, *Jade*, p. 64).

19. Ce passage se trouve chez Laufer, *Jade*, p. 29. Il donne ainsi la raison pour laquelle les Chinois se sont mis, surtout au XVIII^e siècle, à graver des inscriptions en caractères archaïsants sur les jades découverts ou sur ceux qu'on faisait ; on les taillait non seulement selon les formes traditionnelles, mais encore dans les matières même, qui étaient utilisées autrefois. Voir Laufer, *Jade*, pp. 10 et 168.

20. Pelliot, *op. cit.*, p. 7.
21. Frank Davis, *Chinese jade*, Londres, réédition de 1944, p. 10. A la même page, il qualifie le jade chinois de «intriguing subject». Voir note 11.
22. Laufer, *Jade*, p. 232.
23. O. Sirén, *Documents d'art chinois*, p. 13. Cité et réfuté par Salmony, *Carved Jade*, préface (non paginée).
24. B. Laufer, *Archaic Chinese jades collected in China by A. W. Bahr*, p. 5 : la préface est due à M. Bahr lui-même.
25. Salmony, *Archaic Chinese jades from the Edward and Louise B. Sonnenschein collection*, p. x.
26. Paul Claudel qualifie l'arpentage d'opération à la fois «religieuse et géométrique», *L'Oiseau Noir dans le Soleil Levant*, p. 87.
- Laufer, de son côté – influencé par les classiques – caractérise la pensée des Chinois anciens par les deux mots : symbolique et géométrique, ou encore par celui de «symbolisme géométrique». *Jade*, p. 18.
- O. Sirén : «Les plus anciens jades rituels se distinguent par une grande simplicité ... et par une forme plus ou moins géométrique, une forme élémentaire et génératrice», *Arts anciens de la Chine*, I, p. 60.
27. Marcel Proust, *A l'Ombre des Jeunes filles en fleurs*, I p. 23. Bibliothèque de la Pléiade, vol. I, p. 443.
28. Una Pope-Hennessy, *Early Chinese Jades*, p. 16.
29. *Jade*, pp. 50, 92, 121, 129, 194, 197.
30. O. Sirén, *Arts anciens de la Chine*, I, p. 59 ; vol. II, p. 69.
31. Ardenne de Tizac, *op. cit.*, p. 299 et 163.
32. Salmony, *Archaic Chinese jades*, p. 169.
33. Les passages cités de *La pensée chinoise* se trouvent aux pages suivantes : 15 ; 21 ; 24 ; 37 ; 38 ; 40 ; 41 ; 42 ; 49 ; 59 ; 62 ; 81, note 1 ; 84 ; 95 et 126.
34. Alain, *Les Arts et les Dieux*, pp. 240 et 242.
35. René Berger, «Pour l'Art», Lausanne, juillet-août 1961, p. 15. C'est nous qui soulignons le passage le plus marquant pour nous.
36. Paul Claudel, *Connaissance de l'Est*, pp. 61 et 169.
37. Paul Claudel, *L'Oiseau Noir dans le Soleil Levant*, p. 19.
38. Paul Claudel, *Connaissance de l'Est*, p. 62.
39. Ardenne de Tizac, *op. cit.*, p. 3.
40. Victor Segalen, *Stèles, Peintures, Equipée*, p. 64.
- Il est question de jades donnés par l'empereur dans le *Tcheou Li*, trad. Ed. Biot : III, 44 ; XVIII, 35 : les six tablettes précieuses pour classer les principautés et les royaumes ; XXXVIII, 10 et 36 : les tablettes portées par les princes selon leur rang. Le passage de Segalen s'inspire probablement du *Chou King*, ou *Livre d'Histoire*, I, ii, 7 : «Chouen distribua (ou rendit) à tous les princes leurs tablettes de jade» (traduction de Couvreur). Voir encore le *Chou King*, IV, v, 2 : «Les empereurs distribuaient les pierres précieuses aux membres de la famille impériale pour se les attacher davantage» (le mot que Couvreur traduit par pierres précieuses est *kouei*, qui évoque des tablettes de jade).
41. Salmony, *Carved Jade of ancient China*, p. 28.

III. *Réflexions sur les jades ts'ong et pi*

42. Nous avons vu – sans que nous puissions nous rappeler exactement où – la reproduction d'un anneau peint au lavis dans un ouvrage, anglais ou américain sur l'art chinois, peut-être de Lawrence Binyon. Pour la peinture Zen, voir *Japanische Zen-Malerei*, Bern, Kunstmuseum, 1949, p. 9 et p. 22, n° 4, où l'on donne une interprétation du cercle, «Symbol für die Gleichheit von Leere und All». Voir aussi chez Tschouang Tseu, traduction de R. Wilhelm, II, 7 : «Das Runde ist das Symbol des in sich geschlossenen Kreislaufs, das Viereckige ist das, was der Wirklichkeit das Mass gibt.» Voir aussi, dans le même volume, la note 10 de la page 221.

Il est curieux de constater que Maurice Rheims, dans son livre sur *La vie étrange des objets*, p. 5, dit – et c'est très probablement en connaissance de cause – qu'une particularité de l'amateur est qu'il «finirait peut-être ses jours en regardant sans cesse un cercle tracé par un pinceau sur une toile blanche».

43. Lao Tzeu, *La voie et sa vertu*. Les passages que nous en avons cités se trouvent aux chapitres 62, 22, 19, 2, 41, 11 et 35.

44. S. H. Hansford, *Chinese jade carving*, p. 2.

45. Voir aussi Tschouang Tseu, livre V, chap. 1.

46. Lie Tseu, trad. Wilhelm, livre IV, chap. 2 et 15.

47. G. Mathieu, *De l'abstrait au possible*, pp. 14, 37 et 39. On n'a peut-être pas assez souligné, dans les rapprochements faits entre certaines peintures occidentales et la calligraphie de l'Extrême-Orient, que celle-ci a pour elle de rendre, dans le plus beau style, des signes conventionnels, des idéogrammes dont les formes sont imposées et nécessaires. Une graphie occidentale, il est vrai, peut ou pourra évoquer un sentiment – mais un bel idéogramme le fait toujours aussi : comparée à ce dernier elle n'en reste pas moins *arbitraire*, parce que dépourvue de la tyrannie si fertilisante de l'objet à reproduire.

Le lecteur trouvera dans un article de Jan Tschichold, paru à la revue «Philobiblon», les exemples les plus anciens et les mieux choisis du raffinement avec lequel la calligraphie rend compte des aspects les plus différenciés de la personnalité. A cette richesse, qu'il ne faut pas confondre avec la graphologie au sens occidental, s'ajoute, chez l'admirateur de l'écriture, la jouissance que procure précisément le *rapport* des caractères tracés avec leur archétype.

La calligraphie chinoise ou japonaise, tout en reflétant un état d'âme, parce qu'elle est un art, au même titre que la peinture, possède en plus le privilège de le faire comme au travers du fin réseau des références que l'esprit tend entre le «modèle» et son exécution. En revanche, un «graphisme» moderne, jeté rapidement sur la toile, n'a sa raison d'être qu'en soi, ou dans l'esprit du peintre, mais c'est alors la gratuité du possible, dépourvue à jamais de ce *jeu* subtile entre un thème et son interprétation, source de la joie esthétique la plus riche et la plus complexe, qui implique le «calcul mental» évaluant différences et nuances entre le sujet traditionnel et ce que l'artiste en a fait.

Pour renverser cet ordre de choses (ou pour constater qu'il serait dépassé), il ne faut à Mathieu, que Malraux appelle le premier calligraphe occidental, il ne lui faut rien moins qu'un énorme pari tiré sur l'avenir. Désormais, le signe précède la signification : une fois tracée, la graphie acquiert – ou acquerra – un sens ; mais il est clair qu'il lui échoit donc après coup et que ce sera n'importe lequel, puisque le signe détermine ou crée sa propre signification. Il ne sera plus question d'évaluer la convenance d'un style ou l'adéquation d'une forme, étant

donné que le signifié demeure inconnu – ou qu'il n'y en a pas – aussi longtemps que le signe n'est pas lui-même créé!

On voit en réalité assez mal comment Mathieu, qui explique pourquoi l'art devrait renoncer à imiter les objets, peut se réclamer de la calligraphie, dont les caractères sont *donnés*. Il le reconnaît en passant, mais insiste davantage sur la nécessité de l'extase, d'un état de vacuité totale chez l'artiste. Nous le verrons, le taoïsme et le zen sont à même d'y initier l'Asiatique, mais qui pourra s'en charger dans un Occident perdu d'agitation, de bruit, de vitesse et de nervosité?

Relevons du moins à ce propos un parallélisme qui n'est probablement pas dû au hasard : l'importance de l'Amérique du Nord dans la tendance de l'art dont traite Mathieu, et d'autre part, en ce qui nous concerne, l'avance considérable de ce pays sur l'Europe, dans l'intérêt pour les jades « abstraits » et géométriques, dont en effet les plus grandes collections se trouvent outre-Atlantique.

48. E. Herrigel, *Zen in der Kunst des Bogenschiessens*, pp. 62 et ss. « La flèche nous quitte comme un fruit mûr » ; « le tireur voit le but, mais c'est comme s'il ne le voyait pas » (ici, nous rejoignons Lie Tseu). En résumé, ce ne sont pas tant les tireurs qui atteignent le but : le but *est atteint*, cela se fait à travers eux.

49. J. Tardieu, *De la peinture abstraite*, pp. 12-14.

IV. *Eloge du jade ancien*

50. Dans son *Eloge du Jade*, qui est une de ses *Stèles*, Segalen s'est inspiré de cette page du *Li Ki*, ainsi traduite par S. Couvreur :

Tseu Koung interrogeant Confucius dit : « Permettez-moi de vous demander pourquoi le jade est très estimé des sages, tandis que l'albâtre ne l'est pas. Est-ce parce que le jade est rare et l'albâtre commun ? »

Confucius répondit : « Si le sage fait peu de cas de l'albâtre et estime beaucoup le jade, ce n'est pas parce que l'albâtre est commun et le jade rare. C'est parce que les sages de l'antiquité comparaient la vertu au jade. Il est l'image

- de la bonté, parce qu'il est doux au toucher, onctueux ;
- de la prudence, parce que ses veines sont fines, compactes, et qu'il est solide ;
- de la justice, parce qu'il a des angles, mais ne blesse pas ;
- de l'urbanité, parce que, suspendu (à la ceinture en guise d'ornement), il semble descendre jusqu'à terre ;
- de la musique, parce que par la percussion on en tire des sons clairs, élevés, prolongés et finissant d'une manière abrupte ;
- de la sincérité, parce que son éclat n'est pas voilé par ses défauts, ni ses défauts par son éclat ;
- de la bonne foi, parce que ses belles qualités intérieures se voient à l'extérieur, de quelque côté qu'on le considère ;
- du ciel, parce qu'il ressemble à un arc-en-ciel blanc ;
- de la terre, parce que ses émanations sortent de la montagne et des fleuves (comme celles de la terre) ;
- de la vertu, parce qu'on en fait des tablettes et des demi-tablettes que les envoyés des princes offrent seules (sans les accompagner de présents) ;
- de la voie de la vertu, parce que chacun l'estime.

On lit dans le *Cheu King* : « Je pense à mon seigneur : il est doux comme le jade. 'Voilà pourquoi le sage fait grand cas du jade.' »

(Ce passage se trouve au chapitre XLV du *Li Ki*, versets 12 et 13. S. Couvreur, vol. II, p. 697.)

51. Les mots « symboles concrets » marquent fortement l'immanence propre à l'Extrême-Orient, c'est-à-dire (dans les objets dont nous allons parler) la présence effective de l'idée dans la matière, celle-ci participant à la nature de celle-là. L'expression est de Marcel Granet, *La pensée chinoise*, p. 28. L'auteur ne parle d'ailleurs pas des jades et ce dernier mot ne figure pas à l'index analytique. L'ouvrage mentionne toutefois le jade à plus d'une reprise, notamment pp. 49, 95, 258, 266 (couteaux – de jade ?), 279, 280 (note 2), 357, 391 et 420.

Comme *La civilisation chinoise* du même savant – ce sont deux ouvrages de base – fait aussi souvent allusion au jade, sans que ce mot ne soit porté à l'index, nous donnons ici les références que nous avons retenues : pp. 42 (tablettes des contrats), 44, 71, 182 (la hache symbolique du marieur), 193 (bêtes aquatiques, Laufer, *Jade*, pp. 218–219), 194 (oiseaux, Laufer, *Jade*, 221), 261 (pierres précieuses), 273 (emblèmes), 278, 281–282 (tablette de l'autel du sol), 283, 290 (emblèmes de rang), 310 (doigtier des archers, aussi en jade), 312, 338, 342 (tablettes de rang), 343, 387 (pendeloques et poinçons), 391 et 462.

52. Les réflexions que nous proposons au lecteur ont été écrites loin de tout livre. Pourtant mainte idée nous a été plus ou moins directement inspirée par les auteurs étudiés, même si ceux-ci n'ont guère adopté le point de vue de l'esthétique générale. Ici, nous voudrions citer Laufer, *Jade*, p. 55 : « Les formes et la manière dont sont traités les jades montrent de façon indéniable que ceux-ci remontent à des objets d'un caractère plus réaliste et moins esthétique. » Voir aussi Paul Pelliot, *Jades archaïques de Chine appartenant à M. C. T. Loo*, p. 15 : « A mon avis, tous ces couteaux ... sont des survivances d'armes et d'outils véritables d'un âge plus ancien ; bien des détails de leur fabrication ne s'expliquent qu'en remontant aux objets dont ils sont issus. » Pelliot pense notamment au dispositif d'attache : perforation(s) et dents, destinées à la corde qui retenait hache au couteau à son manche.

53. Cette interprétation de l'anneau au bord intérieur relevé est due à Alfred Salmony, qui l'exposa d'abord dans un article du *Journal of the Indian society of oriental art*, en 1947. Quatre ans plus tard, M. Soame Jenyns, dans son ouvrage sur les jades du Musée Britannique, reproduisait deux de ces anneaux, sans parler de l'hypothèse de Salmony, voir pl. IV et V ; il appelle l'objet « flanged ring (?) » et « flanged disc (Pi) ». M. Salmony a repris son idée dans l'ouvrage qu'il a consacré à la collection Sonnenschein, p. 9 (la collection a été donnée entre-temps à l'Art Institute).

54. Un bon exemple de jade reproduisant une arme de fer est donné et publié par M. Soame Jenyns, *op. cit.*, p. XV et pl. II.

55. Laufer, dans *Jade*, p. 38, parle du « caractère délicat de certains outils, qui prouve bien que ceux-ci n'ont jamais servi à des usages profanes ». H. G. Creel, *La naissance de la Chine*, p. 139, en dit autant de certaines armes de bronze, trop minces, pour être utilisées à la guerre. On voit que le jade n'était pas seul à être utilisé pour les symboles ou les insignes. Cependant, la transposition est plus marquée dans une arme en jade qu'en bronze, ce dernier étant la matière même dont pouvait être fait l'arme véritable, l'original.

56. « In certain parts of northern China, such mattocks are still actually in use », dit Laufer (*Jade*, p. 47) en parlant de pioches de type néolithique. « In Indo-China the stone age culture continued to flourish side by side of the bronze culture under the Han and without doubt much

later ... while in Formosa stone tools were still in use in the 19th century» : S. Jenyns, *op. cit.*, pp. IX–X. Chêng Tê K'un, enfin, fait la même constatation, *Prehistoric China*, p. XVIII : «In some places the Palaeolithic cultures survived into Mesolithic times, in others the Mesolithic existed during the Neolithic age. There were also many Neolithic survivals into historic periods.»

57. Il y a une allusion discrète aux imitations chez Pelliot, *op. cit.*, p. 32, n. 1, au sujet du vermillon qu'on répandait dans les tombeaux et dont les jades de fouille portent des traces. «Il est naturellement facile de saupoudrer un jade avec du vermillon et je crois que, depuis deux ans, l'industrie indigène ne s'en prive pas.» A la pl. XVII, n° 2, Pelliot signale sur un objet «un pigment peut-être un peu trop tardif». Rappelons que le livre de Pelliot date de 1925.

58. Le mystère s'approfondit – comme la distance, dans le temps augmente, entre les jades retrouvés et les textes qui en parlent – à mesure que les travaux scientifiques des Chinois font remonter plus haut qu'on ne pensait, certaines formes importantes, tel le disque symbolique du ciel (*pi*) et le *ts'ong*.

M. Soame Jenyns n'admet les jades de l'époque Chang qu'avec circonspection, *op. cit.*, pp. X–XI. Salmony, un an plus tard, dans le «catalogue» Sonnenschein, ne pense pas qu'il y ait eu de ces symboles céleste et terrestre à l'époque Chang, *op. cit.*, pp. 9–10; selon le même auteur, le *ts'ong* n'aurait commencé d'exister qu'au début de l'époque Tcheou (p. 70). En 1960, dans le superbe ouvrage *Arts de la Chine*, M^{me} Lion-Goldschmidt semble admettre des jades rituels Chang, voir p. 130, possibilité, que M. Soame Jenyns, surtout dans ses notes, laissait clairement entrevoir à plus d'une reprise.

Il fallait attendre, d'une part la publication des résultats des fouilles contemporaines, et d'autre part les travaux d'un Chinois qui eût accès aux revues scientifiques se publiant actuellement dans son pays : nous voulons parler de Chêng Tê K'un, déjà cité, lecteur à l'Université de Cambridge et auteur d'une suite d'ouvrages, *Archaeology in China*, dont les deux premiers volumes, *Prehistoric China* et *Shang China* ont paru en 1959 et 1960. Pour ne mentionner ici que les deux jades rituels importants, le *pi* et le *ts'ong*, il n'est plus douteux aujourd'hui qu'ils ont existé dès les plus hautes époques. Voir notamment, dans *Shang China*, le relevé d'une tombe, p. 68 (d'après une revue chinoise de 1947) et la figure 24, p. 117 (d'après une revue chinoise de 1958).

Ce disant, nous nous garderons des triomphes faciles de ceux qui, n'étant pas chercheurs eux-mêmes, se moquent (une fois le problème résolu) des erreurs – en réalité très fécondes – de ceux qui s'étaient trompés dans leurs travaux. Attitude condamnée par Berthold Laufer, dans la première page de son *Jade*, à propos de la fameuse question de la néphrite et des thèses fausses d'un Heinrich Fischer. Ce dernier, ajoute Laufer, «était un véritable homme de science et un travailleur des plus consciencieux, certainement plus grand dans une erreur qui dura toute sa vie que maints demi-savants qui, *post festum*, triomphent à bon marché à la fin des débats» (*Jade*, p. 1, n. 2). Encore devons-nous souligner que ce qui nous occupe dans notre article ne comporte aucune erreur, mais défaut d'accès à certaines sources, ainsi que des travaux en cours, dont les résultats ne se sont fait connaître que peu à peu.

59. Le fait qu'on n'ait pu, jusqu'à ces derniers temps, dater les jades que d'après les bronzes, est la raison pour laquelle un ouvrage sur le début de la civilisation chinoise, comme *La naissance de la Chine*, de Creel, traite surtout de ces derniers; il est toutefois question des jades, notamment aux pp. 65, 85, 93, 94, 103, 111 (motif du tourbillon – également sur des jades), 193, 195, 229 (pendeloques de ceinture), 244 (tablettes pour écrire, peut-être en jade), 324.

Il est évident que, dorénavant, les objets découverts par les Chinois selon les méthodes et conditions scientifiques permettront d'établir une chronologie des jades, indépendante de celle des autres formes d'art Chang et Tcheou. C'est ce qu'affirme un des ouvrages les plus récents, paru à Londres à l'occasion d'une exposition d'art Sung, en 1960 : « Alors qu'on peut assez facilement dater les jades, dès l'époque Chang et jusqu'aux Han, en raison du grand nombre d'objets trouvés dans les conditions scientifiques le permettant, le manque de données archéologiques exactes, à partir des Han, rend nécessaire l'utilisation de critères stylistiques et de comparaisons avec des objets aisément datables » (Desmond Gure, « Jades of the Sung Group », dans les *Transactions of the Oriental Ceramic Society 1959-1960*, p. 39).

On voit par là tout le chemin parcouru, depuis les premiers travaux publiés par l'Académie chinoise sur ses fouilles à Anyang, capitale Chang (*Academia Sinica, Excavations at Anyang, Changhai, 1929 et ss.*), qui permettaient encore à peine d'admettre avec pleine certitude l'existence de certains jades sous cette dynastie. On voit aussi que la situation, en ce qui concerne la chronologie des jades anciens, s'est entièrement modifiée depuis lors, puisque cette dernière est actuellement facile à établir, et qu'en outre cet état de chose est presque paradoxal, puisqu'il est désormais plus aisé de dater un objet de 1000 ans avant J.-C. qu'un jade de notre ère !

60. La datation de l'art de Lo-Yang est de Bernhard Karlgren, voir *Notes on a Kin Ts'un album*, Bulletin du Museum of Far Eastern Antiquities, Stockholm, 1938, pp. 80-81. Repris par Soame Jenyns, *op. cit.*, p. XIII et la note 74, p. XXV. Salmony l'adopte à son tour dans *Archaic Chinese Jades*, p. 168.

61. Nous faisons ici allusion aux critiques émises par M. Soame Jenyns, conservateur des antiquités orientales au British Museum et auteur d'un ouvrage sur les jades anciens, que nous avons déjà cité : voir p. XII et la note 61.

La division des Tcheou en quatre périodes fut une tentative d'Alfred Salmony, dans son livre *Carved Jade of ancient China*. Il distinguait alors : les Tcheou occidentaux I (1122-947 av. J.-C.), les Tcheou occidentaux II (947-771), les Tcheou orientaux I (771-600), et les Tcheou orientaux II (600-221). Dans son grand « catalogue » Sonnenschein, Salmony adopta une division en trois phases - Tcheou occidentaux (1122, ou 1027-950), l'époque moyenne (950-600) et la fin des Tcheou (600-200 environ) - analogue à celle que suggère Soame Jenyns.

62. Laufer parle de cette croyance aux deux endroits de son ouvrage, où renvoie le mot *Thunderbolts* de l'index ; il faut y ajouter la page 31 et, à la page 76, la légende de la figure 14, selon laquelle cette croyance existait notamment en Birmanie, ainsi que les pages 63 et 64.

Un autre exemple d'interprétation « psychologique » se trouve peut-être aussi dans ce passage du *Tcheou Li* (traduction d'Edouard Biot, Paris, 1851, XX, 41) : « le demi-kouei denté, Ya tchang, sert pour lever des troupes, des corps d'armée, pour diriger les soldats et gardes des frontières ». A quoi un commentaire ajoute : « cette pièce est travaillée en forme de dent. Les dents sont l'emblème de la guerre. » Il est selon nous possible que le caractère effectivement farouche de certains sabres de jade - dont la poignée est séparée de la lame par des saillies aiguës - soit seul à l'origine des idées exprimées dans le rituel comme par le commentateur. Qu'il s'agisse d'une impression produite, nous semble confirmé par le commentaire à un autre article du *Tcheou Li* (XLII, 24) : « les dents sont placées comme l'emblème d'un objet redoutable aux hommes » (planches 9, b et 10, a).

Le Musée ethnographique de Genève possède un de ces redoutables couteaux, et on en trouve de fort beaux, reproduits par Salmony, dans *Carved Jade of ancient China*, comme par Pelliot, parmi les *Jades archaïques de Chine appartenant à M. Loo*.

63. Le R. P. Couvreur, S. J., dans sa traduction du *Che King*, qu'il appelle *Livre des Odes*, présente quelques passages : « Les promeneurs ... dans leur démarche cadencée font entendre le son des jolies pierres suspendues à leur ceinture » (V, 5, 3). Les femmes portaient aussi des jades sur elles ; l'une d'elles dit à son mari : « quand je connaîtrai ceux dont vous recherchez l'amitié, je leur donnerai les pierres de prix suspendues à ma ceinture » (VII, 8, 3). Enfin, livre XI, 5, strophe 2 : « ... les pierres de prix suspendues à sa ceinture font entendre un son ... ».

Laufer, dans *Jade*, donne un passage d'après la traduction de James Legge du *Livre des Odes* : « O you with the girdle-gems strung on blue silken bands ... » (*Jade*, p. 197). Cf. note 29.

On pourra comparer la spontanéité qui règne encore dans le *Livre des Odes* (qui est antérieur à 600 av. J.-C.) et l'excès de formalisme du *Li Ki*, composé sous les Han, qui, à propos des mêmes pendentifs, dit : « Un grand Préfet s'exerçait à marcher avec dignité et à faire retentir en cadence les pierres de prix suspendues à sa ceinture » (traduction Couvreur, XI, I, paragr. 16).

64. Voici quelques indications sur l'époque à laquelle remontent les principaux classiques. Le *Tcheou Li*, ou *Cérémonial des Tcheou* – où l'on trouve de nombreuses allusions aux jades rituels – comme le livre d'histoire *Tso Chouan* sont des « early pre Han works » d'après Karlgren, *The early history of the Chou Li and Tso Chouan texts*, Bulletin du Museum of Far Eastern Antiquities, Stockholm, 1931, pp. 2 et 59, cité par Salmony, dans *Carved Jade*, p. 9. Ces ouvrages datent donc de la fin des Tcheou : Creel pense que le *Tso Chouan* est postérieur à 468 avant J.-C., *op. cit.*, p. 260.

Le *Chou King*, ou *Livre d'Histoire* serait de l'époque Han, sauf quelques faux fabriqués par les Tcheou, vers 600 avant J.-C. (Creel, *Naissance de la Chine*, pp. 256–257). Le *Che King*, ou *Livre des Odes*, ne contiendrait aucune pièce (il y en a 311) antérieure aux Tcheou. Cependant, « le livre entier doit avoir été écrit antérieurement à 600 av. J.-C. » (Creel, *op. cit.*, p. 258). Le *Livre des Changements*, *Yi King*, est le plus ancien et date du début des Tcheou (Creel, *op. cit.*, p. 255), mais ce n'est pas le texte qui ait le plus de références sur les jades.

Cette systématisation – dont nous parlons – de ce qui fut vivant, n'est nulle part plus sensible que dans l'article du *Tcheou Li* (XXXV, 9), qui prévoit que le Grand Préposé aux brigands, « par la belle pierre Kia Chi, rectifie les hommes démoralisés » ; résidu codifié de l'action apaisante du spectacle des choses de la nature, comme cela ressort du *Commentaire B* (II^e s. après J.-C.), qui précise : « c'est une pierre veinée ; on désire que les individus vicieux s'améliorent en considérant la disposition régulière des veines de cette pierre ».

65. A propos de la peinture de l'Extrême-Orient, on a reconnu aux Occidentaux le droit de ne voir dans les lavis que des « esquisses impressionnistes » (Ernst Grosse, *Die ostasiatische Tuschmalerei*, p. 6). Ce n'est pourtant pas là, ajoute-t-il, ce que voulaient les peintres, ni ce que ressentaient ceux qui acquéraient ces tableaux. Le droit de dire ce qu'une œuvre est pour nous, abstraction faite des intentions de son créateur, nous pouvons en user avec plus de raisons encore dans notre domaine, car nous sommes beaucoup moins bien renseignés sur la mythologie ancienne, incarnée par les jades, que sur la pensée des peintres chinois ou japonais et sur la « mentalité » de ceux qui contemplaient ces peintures.

66. Saint-John Perse, *Amers*, Paris, Gallimard, 1957, *Invocation*, 4, p. 21.

67. Il semble qu'on ait cru que le jade prévenait ou empêchait la putréfaction, et à la fois

assurait l'immortalité, selon Laufer (*Jade*, p. 296), qui cite De Groot, *The religious system of China*, pp. 271-273. Voir à ce sujet deux citations d'auteurs tardifs dans *Jade*, p. 299, n. 1.

68. Du point de vue archéologique, voici ce qui peut être dit sur cet aspect des idées religieuses des anciens Chinois : «There is no reference in the bone inscriptions to that later philosophical concept of yin and yang ... which appears to form the backbone of the *I Ching*, as we have it today» (J.M. Menzies, *The Culture of the Shang Dynasty*, Smithsonian Report, Washington, 1931, p. 557, cité par Salmony, *Archaic Chinese jades*, pp. 9-10).

Bone inscriptions: On sait qu'il s'agit des os divinatoires, découverts en très grand nombre. On y gravait des questions au poinçon, on les exposait au feu ou à la chaleur, et les réponses se lisaient dans les craquelures obtenues. C'est par dizaines de milliers qu'on les a trouvés et ils constituent une source inappréciable pour l'étude de la langue et de l'histoire.

Selon Chêng Tê K'un, *Shang China*, p. 179, on a publié le texte de 41 087 os divinatoires : l'auteur renvoie à une statistique, parue dans une revue chinoise en 1953, ainsi qu'à un ouvrage publié à Pékin en 1956. Il ne semble pas que les plus récentes découvertes n'infirmement les conclusions de M. Menzies, qui sont de 1931. Chêng Tê K'un lui-même, dans son chapitre sur les pratiques religieuses des Chang, ne mentionne pas le *yin* et le *yang* (*Shang China*, pp. 223 et ss.) : Ces deux mots sont absents de l'index analytique, qui termine le volume. Il résume cependant la question, d'une manière qui met les choses dans leur évolution réelle, mieux que si l'on voulait dégager celle-ci des seuls témoignages matériellement vérifiables :

«The religious belief of the Shang was based on a philosophy that the universe was composed of three levels, the heavenly world above, the earthly world underneath and the human world in the between ...» (*Shang China*, p. 225). Comme d'une part des disques (dits plus tard symboles du ciel) et des «cubes» (symboles de la terre, selon des témoignages ultérieurs) ont été retrouvés dans des tombes de l'époque Chang, comme d'autre part il est pour ainsi dire exclu que de pareils objets n'aient pas eu un sens rituel ou religieux, il est permis de penser que ces jades ont eu la signification qu'on leur prêta par la suite, bien avant l'époque, dont datent les passages littéraires qui l'attestent.

C'est dire comment il faut comprendre la remarque faite par M. Soame Jenyns (*op. cit.*, p. XVI) : «Que le *pi* soit le symbole du ciel, cela fut énoncé probablement pour la première fois par Cheng Kang-ch'eng, au deuxième siècle de notre ère, dans son commentaire au *Tcheou Li*.» Le savant conservateur du British Museum ne tire d'ailleurs aucune conclusion, il mentionne un fait. — Relevons à ce propos que son livre n'est matériellement pas le plus important qu'on ait consacré au jade ancien, mais un des plus sérieusement et exactement documentés.

Ajoutons enfin que la date d'un premier témoignage écrit ne signifie pas qu'une croyance est née à ce moment-là. On peut même penser qu'on a tenu à formuler une idée, lorsque celle-ci a commencé à perdre de sa force. M. Granet (*Pensée chinoise*, p. 12) pose la question suivante : «Avant que ne fût produit le petit nombre d'écrits qui n'ont pas été perdus [et où sont nommés le *yin* et le *yang*], l'enseignement oral n'a-t-il rien inventé en fait de théories ?» Nous ne saurions trop recommander aux amateurs de l'art chinois la lecture des premiers chapitres de l'ouvrage, cité ici, de Marcel Granet.

69. Récemment, Chêng Tê K'un a publié des vases de marbre de haute époque dans *Shang China*, pl. XI, b et d. Avant lui, Hansford en avait fait autant, *op. cit.*, pl. XVIIIa. Il n'y a pas de raisons de douter a priori que des récipients de jade aussi anciens ne soient découverts un jour ou l'autre. Un des vases de la fin des Tcheou, auxquels nous faisons allusion, a été repro-

duit d'abord par Mgr William Charles White, évêque au Honan, qui habitait à proximité d'un terrain de fouille. Ses achats furent publiés dans *The tombs of old Lo-Yang*.

Ces objets, nous l'avons rappelé plus haut, sont d'environ 450 à 230 avant J.-C. La coupe à vin est reproduite par White, pl. CXXIII; Salmony l'a publiée à nouveau dans son *Carved Jade*, pl. LVII, 1, avec d'autres, de la même époque, pl. LV et LVI.

On trouve dans le *Livre des Odes* une ligne qui pourrait se rapporter à un tel jade, texte et objet, pour une fois, paraissant contemporains et correspondants : « cette coupe de jade est finement travaillée ; on y verse la liqueur jaune des libations. Ainsi notre prince est gracieux et affable et les faveurs du ciel descendent sur lui » (traduction de S. Couvreur, II, 1, 5).

70. Le mot se trouve dans le grand ouvrage de Laufer, *Jade*, p. 20, qui peut-être l'emploie là dans un sens tout général, en parlant des monuments d'une civilisation qu'on cherche à comprendre. Quoi qu'il en soit, nous citons cette référence, alors même que ce n'est peut-être pas ce passage qui nous a donné l'idée que nous développons ici.

71. « Le respect à son plus haut degré n'admettait pas d'ornement », se trouve dans le *Li Ki*. Voir la traduction de Couvreur, VIII, I, paragr. 14. C'est un principe souvent énoncé dans ce classique : « les mets sont offerts au mort avec des ustensiles dépourvus d'ornements, parce que l'affliction des vivants est ennemie de tout ornement » (II, II, 1, paragr. 17). « La grande tablette de jade n'avait pas de figure gravée ... parce qu'on aimait qu'elle fût simple » (IX, II, paragr. 16). Enfin : « les grandes cérémonies doivent être simples » (XVII, I, paragr. 17).

72. a) Sur l'esthétique du jade de fouille, le lecteur pourra se reporter à notre article *Jades « abstraits » de la Chine ancienne*, « Revue d'Esthétique », Paris, juillet-décembre 1958. Nous ne croyons pas que, jusqu'à maintenant, on se soit beaucoup occupé de ce sujet d'un point de vue autre que celui de la sinologie ou de l'archéologie. Mentionnons toutefois que deux symboles chinois sont reproduits dans l'ouvrage du critique et historien d'art espagnol Juan Eduardo Cirlot : *El mundo del objeto bajo la luz del surrealismo*, Barcelone, Editoriales del Nordeste, 1953, pp. 69 et 70.

Dans la *Revue d'Esthétique*, nous indiquions en passant – et en soulignant le caractère superficiel, selon nous, de ces ressemblances – quelques rapprochements avec l'art contemporain, comme devait en faire M. Gustav Ecke dans une communication très remarquée au magazine londonien *The Connoisseur*, février 1961, pp. 61 et ss. Nous ne pensons pas que M. Ecke, qui est directeur de l'Academy of Arts d'Honoloulou, ait lu notre article qui, à notre connaissance, n'a été que mentionné par *Le Monde* et, moins brièvement, par la *Rivista (italiana) d'estetica*. Il est d'autant plus intéressant de constater que les comparaisons du *Connoisseur* sont assez semblables aux nôtres.

b) Ainsi, nous disions avoir vu la forme d'une hache de jade dans un papier collé de Schwitters, tandis que M. Ecke, à propos d'un oiseau Chang, évoque Max Ernst : « In the mythic terms of Shang psychology and Shang style, a magic device is here pursued, which Max Ernst interpreted in the surrealist terms of his collages » (*The Connoisseur*, p. 64, fig. 6. L'œuvre de Schwitters a été exposée à Berne en 1956, hors catalogue. Voir notre figure n° 6, dont le décor s'apparente, en plus simple toutefois, à celui de l'objet dont parle M. Ecke. Notons par ailleurs que la description de ce dernier ne correspond qu'en partie à la photographie.) – Nous posons ensuite la question : La simplicité de certains jades ne fait-elle pas penser à une « forme carrée », telle que Moore en a sculpté dans les années 30 ? M. Ecke va plus loin, à propos d'un *ts'ong* analogue à notre fig. n° 4 : « This stereometric body belongs into the formal

sphere of Brancusi and Arp» (*Connoisseur*, p. 62, fig. 4; une forme carrée fut exposée notamment à la Kunsthalle de Berne en 1950, catal. n° 27). – Enfin – tout en parlant de formes utiles et fonctionnelles – nous prétendions qu'à nos yeux, certaines tablettes rectangulaires de jade peuvent rappeler les longs quadrilatères aux lignes légèrement incurvées qu'on remarque dans maintes peintures non figuratives. De son côté, M. Ecke dit d'un poignard de jade : «It is the classical example of a configuration that is 'functional' in the proper sense of the word, as in contemporary art an abstraction by Mondrian or one of Josef Albers's geometric phantasies.» (*Connoisseur*, p. 63, fig. 5. Voir un objet analogue, notre figure n° 9, a.)

Si en raison du caractère subjectif de ce genre de comparaisons, nous ne partageons qu'en partie les sentiments de M. Ecke, notamment en ce qui concerne Arp, nous comprenons mieux qu'il nomme ici Brancusi. Il avait déjà mentionné cet artiste dans son intéressante plaquette *Hui Hsien ware in Honolulu* (non paginée), dont le frontispice est la photographie – agrandie trois fois, il est vrai – d'une petite cloche, dans laquelle M. Ecke voit, comme il le dit, «un élément Brancusi», où les guillemets, mis par l'auteur, montrent que le jugement est justement nuancé. Ailleurs, il rapproche ces terres cuites et le «cubisme magique de certaines sculptures nègres».

M. Ecke tient donc à placer cette forme si discutée de l'art chinois (elle est si «moderne» que certains la disent inauthentique) dans l'esthétique générale. Ainsi il note la coïncidence qui a voulu que ces figurines paraissent en Europe en même temps que l'art abstrait, de même que les statuettes Tang «correspondent» à un moment où le goût avait quelque chose de plus doux, comme enfin les Tanagra furent aimées surtout à l'époque victorienne. Nous signalons avec intérêt ces considérations, qui ne concernent pas les jades, mais sont analogues à la manière dont nous nous efforçons de présenter notre sujet.

Quoi qu'il en soit, nous pensons, encore une fois, qu'il en est de ce genre de comparaisons comme de la ressemblance entre personnes : on est souvent seul à la remarquer, et nous ne pouvons que laisser le lecteur faire son choix, parmi les comparaisons de la *Revue d'Esthétique*, celles du *Connoisseur*, ou encore celles qu'il établira lui-même, s'il en ressent le besoin, selon ses affinités et ses connaissances.

c) Plus récemment, nous avons publié un article dans la revue *Style* de Lausanne : *Actualité du jade ancien de Chine*. Ce texte a paru malheureusement sans que l'auteur n'ait pu en voir les épreuves, et il s'y trouve quelques erreurs.

A la page 25, la légende de deux «couteaux» du Musée ethnographique de Genève n'indiquent pas de dimensions. Elles sont d'environ 25 cm pour la «hallebarde» et de 17 cm pour le «poignard». Les mesures exactes n'ont pas pu être fournies par le Musée, les objets ne lui appartenant pas et n'étant pas catalogués ni décrits dans ses fiches.

L'illustration du haut de la page 26 ne correspond pas à la légende. C'est un anneau plat qui aurait dû figurer là, comme celui de notre planche 1. L'objet photographié à la place de l'anneau plat est, comme celui du bas de la même page, un *ts'ong* bas, dont les appliques sont ornées de masques stylisés (époque Han, jade vert en partie décomposé).

Les corrections nécessaires ont été apportées, avec d'autres, dans un tirage à part de cet article (200 exemplaires, hors commerce).

73. Nous avons fait nos mensurations sur la photographie d'un jade «astronomique», reproduit par Una Pope-Hennessy, *Early Chinese Jades*, pl. IX.

Nous n'avons pas de raisons – comme pouvait en avoir un savant tel que Paul Pelliot – de

nous montrer sévère pour le texte de M^{me} Pope-Hennessy: Pelliot le trouvait «décevant» (*Jades archaïques appartenant à M. Loo*, p. 7). Reconnaissons, pour notre part, que cet ouvrage, de plus de 150 grandes pages et de 65 planches, est le plus important qui ait suivi celui de Berthold Laufer.

M^{me} Pope-Hennessy reconnaît elle-même que son but principal était d'engager ses lecteurs aux recherches personnelles et elle ajoute: «It is obvious that a mere collector who presumes to write on this enthralling subject can only hope to see a little further into the history and meaning of jade by standing, as it were, on the shoulders of Dr. Laufer and Dr. Gieseler» (*op. cit.*, p. XI).

74. L'objet, auquel nous faisons allusion, a été publié par Alfred Salmony, *Carved Jade of ancient China*, pl. LX. Le diamètre total, ou extérieur, de cette pièce exceptionnelle est de 190 mm. L'anneau lui-même a 22 mm de largeur et décrit un vide médian de 146 mm. Il est certes des disques ou des anneaux plus imposants, plus hiératiques. Laufer en reproduit un, planche XXVI, dont il peut dire: «the jade still appears enclosed in its matrix, a mass of brown rock» (*Jade*, p. 167). Mais il n'en est, croyons-nous, aucun dont l'armille ait cette large liberté de mouvement, grâce à une maîtrise de la matière, d'autant plus souveraine qu'elle s'applique à la forme la plus simple.

75. Le caractère «astronomique» des anneaux à «dents» a été exposé, en dernier lieu, par un Belge, M. Michel, dans deux articles: «Les jades astronomiques de Chine», *Bulletin des Musées royaux d'art et d'histoire*, n^{os} 1-3, Bruxelles, 1947, et «Astronomical Jades», dans *Oriental Art*, II, 4, Londres 1950. Ces textes sont mentionnés et discutés par A. Salmony (sa bibliographie indique N. Michel), qui repousse cette thèse, dans *Archaic Chinese Jades*, p. 69.

M. Soame Jenyns – qui signale (*op. cit.*, p. XXXI et pl. X) un article d'Henri Michel, portant une autre référence, *Les jades astronomiques chinois*, Communications de l'Académie de marine, tome IV, Bruxelles, 1947-1949) – trouve au contraire plutôt convaincante l'argumentation de M. Michel (*op. cit.*, p. XVII). L'idée de considérer ces disques comme des instruments d'astronomie remonte à Laufer, qui consacre un chapitre à cette classe d'objets, *Jade*, pp. 104 et ss. Laufer lui-même s'inspirait du Chinois Wou Ta-tch'eng.

Récemment M^{me} Lion-Goldschmidt a reproduit un disque astronomique très grand, de la collection David Weill, Neuilly-sur-Seine; elle semble admettre cette tradition, en se reportant à la thèse de l'astronome belge Henri Michel.

Quant à Alfred Salmony, il ne voit dans les anneaux à «dents» rien de plus que des objets à assurer l'emballage de la soie. Il les appelle simplement «rings with notches».

76. Si l'on ne peut se fier aux classiques, lorsqu'ils donnent des détails précis sur des choses qui n'existaient plus, ou qu'on n'avait pas encore retrouvées, on peut les croire, lorsqu'ils affirment, par exemple, qu'il y avait un haut fonctionnaire, chargé de «conserver tous les insignes en jade et les objets de grande valeur appartenant à l'Etat. Lorsqu'on célèbre un grand sacrifice ou un grand service funèbre, il les tire du magasin et les dispose à la place voulue. Quand la cérémonie est terminée, il les renferme» (*Tcheou Li*, traduction Biot, XX, 30). Les grands jades équivalaient à ce que nous appelons aujourd'hui les bijoux, ou le trésor de la Couronne...

Qu'un même tableau ne restait pas toujours déroulé à la même place, est un lieu commun de la littérature concernant l'art en Extrême-Orient. Dans le *Livre du Thé*, p. 95, Okakura Kakuzo s'étonne que les Occidentaux puissent avoir toujours la même œuvre d'art dans leur ap-

partement et sous leurs yeux: «Il faut en vérité une extraordinaire faculté d'enthousiasme critique, pour jouir de la vue constante même d'un chef-d'œuvre», s'écrie-t-il, après avoir parlé de la sobriété ornementale du pavillon de thé, qui est vide, «sauf quant à ce qui peut y être placé temporairement, pour satisfaire quelque fantaisie esthétique», c'est-à-dire surtout, un arrangement floral et un tableau, choisis selon le jour, la circonstance ou les invités.

«Le tableau chinois n'est déroulé que lorsqu'il doit être contemplé», dit l'historien d'art allemand Otto Fischer, dans l'un des livres les plus pénétrants et les plus complets qu'on ait écrit sur la peinture en Chine: *Chinesische Landschaftsmalerei*, p. 19 (réédition, p. 23). De même encore Madeleine David, dans l'introduction à la *Chinesische Malerei* de William Cohn, p. 9, où l'auteur laisse entendre que les tableaux étaient conservés d'habitude hors de la vue et n'étaient déroulés que si les conditions étaient particulièrement favorables à sa contemplation.

Ce qui précède concerne principalement le «tableau» en hauteur, appelé *kakemono* en japonais. Le long rouleau, où le sujet est représenté en largeur est dit *makemono*. Ce dernier ne sert pas non plus «d'ornement permanent d'un appartement; on le déroule sur le sol ou sur une table, où le spectateur le contemple en parties successives, comme s'il s'agissait d'un rouleau écrit». Ernst Grosse, *Die ostasiatische Tuschmalerei*, p. 46.

77. Saint-John Perse, *Exil*, Paris, Gallimard (1940), IV: les pages ne sont pas numérotées. Sauf erreur, toutes les éditions originales des poèmes de Saint-John Perse, antérieurs à *Amers*, parurent en cahiers dépourvus de numérotation.

78. «Les formes de l'époque Chang ont une grandeur qui est indépendante de leurs dimensions», A. Salmony, *3000 years of Chinese jade*, p. 16.

79. Le lecteur trouvera l'analyse chimique de la néphrite et de la jadéite dans le petit livre *Chinese jade*, de Frank Davis, 1944, pp. 42-43. Un autre ouvrage, *Chinese jade throughout the ages*, de Stanley Charles Nott, p. 8, ajoute l'analyse de la chloromélanite.

Il faut cependant relever que le jade ancien est toujours de la néphrite: Hansford, *Chinese jade carving*, p. 2. La jadéite n'a été employée que depuis le XVIII^e siècle. Hansford donne aussi l'analyse chimique de la néphrite et de la jadéite, p. 23.

80. Déjà B. Laufer fait allusion à des objets – de forme en tous points semblables aux jades – faits de serpentine ou de marbre (*Jade*, p. 22) et il en reproduit deux, en marbre à la planche XV, 4 et 5 (voir p. 140); c'est tellement la même forme que celle qui est donnée par un commentateur Song du *Tcheou Li* qu'on peut douter de leur authenticité (traduction Biot, XX, 38 et XLII, 28).

Mgr White en publie également plusieurs, en matière autre que le jade, dans *Tombs of old Lo-Yang*, pl. CXXXIV à CXXXVI, CXLI et ss.

Alfred Salmony en parle à son tour, *Archaic Chinese jades*, p. 137. Il reproduit plusieurs disques en pierre de couleur, malheureusement photographiées en noir seulement, pl. LVI et LVII; des objets en stéatite, pl. LXXVI, 1 et 2, ainsi qu'en pâte de verre, pl. LXXXIII, 6.

81. Il y a un exemple extraordinaire de chaînes taillées dans le jade, chaînon par chaînon, chez Hansford, *op. cit.*, pl. XXXI, b. Ce sont trois sceaux de l'époque Ts'ing, reliés par une chaînette de 24 ou 25 anneaux, le tout taillé dans un seul et même bloc de jade jaune.

82. Si la transposition de la peinture par la gravure est, en Chine, des plus réduites (l'estampe devant reproduire au plus près l'original), elle est pourtant sensible. Voir Jan Tschichold, *Der Holzschneider und Bilddrucker Hu Chêng-yen*, pp. 9-10: «Hu geht ... der Wirkung der Originale mit grosser Liebe nach ... Wir spüren noch, wie sich Holzschneider und Drucker

mit dem Original auseinandergesetzt haben, und empfinden sowohl die leichten Unstimmigkeiten im Aufeinanderpassen der Platten wie die gewiss beabsichtigte Prägung einzelner Teile als besondere Reize.» Dans *Chinesische Farbendrucke aus dem Senfkorngarten*, pp. 11-12, le même auteur insiste davantage sur la ressemblance de l'estampe et de l'original. Tout récemment, M. Tschichold est plus catégorique encore : «Die besten Drucke sind kaum vom Gemalten zu unterscheiden», voir *Der chinesische und japanische mehrfarbige Holztafelldruck, technisch*, p. 20.

83. Si nous parlons d'armes non sanglantes, à propos de couteaux de jade, n'oublions pas que, pour nous, ces objets sont presque totalement isolés de leur contexte historique. Or, celui-ci n'est pas aussi velouté que les étuis capitonnés, dans lesquels les jades de fouille s'achètent actuellement ... Rappelons ici ces prescriptions du *Tcheou Li* : «Au commencement du printemps, le Chef du Magasin céleste (il s'agit d'un fonctionnaire des palais impériaux) arrose ou frotte du sang des victimes, les ornements précieux, les bijoux de la toilette impériale» (traduction de Biot, XX, 32). «On frottait de sang les tambours, quand il y avait une grande expédition commandée par l'empereur» (*id.*, XXV, 24) et on frottait de sang aussi les tablettes sacrées (XXIX, 40).

84. C'est au moment de mettre sous presse que nous avons eu connaissance de la *Symbolik des chinesischen Universums* de M. H. Köster. Cet ouvrage qui, selon l'auteur, ne peut être qu'un essai (en l'absence surtout de textes contemporains des objets anciens, p. 12) traite notamment du symbole du ciel, «dont la représentation idéale était le disque de jade» (p. 19), ainsi que du symbole de la terre (p. 26). Cette étude, d'ailleurs très fouillée s'appuie notamment sur Granet, en général, et sur Laufer, en ce qui concerne les jades : elle ne nous apporte pas beaucoup d'éléments nouveaux, si ce n'est des interprétations et des rapprochements de symboles : il s'agit là surtout à notre sens d'hypothèses, comme toutes les recherches de ce genre qui remontent «à la nuit des temps». C'est manifestement ce qui retient plus d'un savant d'aller «hinter den Sinn ihrer Kunstgegenstände», comme M. Köster le leur reproche (p. 11, note 15).

4. BIBLIOGRAPHIE

(Les ouvrages que nous mentionnons sans les avoir consultés nous-mêmes sont marqués d'un astérisque.)

* Academia Sinica, *Excavations at Anyang*, Changhai, 1929 et ss.

ALAIN, *Les Arts et les Dieux*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1958.

ARDENNE DE TIZAC, Henri d', *L'Art chinois classique*, Paris, Laurens, 1926.

BIOT, EDOUARD, *Le Tcheou Li*, Paris, Imprimerie Nationale, 1851.

* BISHOP, HEBER, *Investigations and studies in jade*, New York, De Vinne Press, 1906.

CHÊNG TÊ K'UN, *Prehistoric China*, Cambridge, Heffer, 1959. *Shang China*, Cambridge, Heffer, 1960.

CIRLOT, JUAN EDUARDO, *El mundo del objeto bajo la luz del surrealismo*, Barcelone, Editoriales del Nordeste, 1953.

CLAUDEL, PAUL, *L'Oiseau Noir dans le Soleil Levant*, Paris, Editions Excelsior, 1927.

– *Connaissance de l'Est*, Paris, Mercure de France, 1938.

COHN, WILLIAM, *Chinesische Malerei*, Londres, Phaidon Press, 1948.

- CONSTEN, ELEANOR, *Das alte China*, «Grosse Kulturen der Vorzeit», Zürich, Fretz und Wasmuth, 1958.
- COUVREUR, SÉRAPHIN, *Li Ki, ou Mémoires sur les bienséances et les cérémonies*, Ho Kien Fou, 1899 (2^e édition, 1913).
- *Cheu King*, (Livre des Odes), Ho Kien Fou, 1896.
 - *Chou King*, (Livre d'histoire), Sien Hsien, Mission catholique, 1927.
- CREEL, H. G., *La naissance de la Chine*, Paris, Payot, 1937.
- DAVIS, FRANK, *Chinese jade*, Londres, 1935. Réédité, Londres, Commodore Press, 1944.
- *DE GROOT, *The religious system of China*, Leyde, 1892 et ss.
- ECKE, GUSTAV, *Early Chinese jades selected from Alfred Salmony's posthumous work*, Londres, «The Connoisseur», vol. CXLVII, n^o 591, février 1961, pp. 61–67.
- *Hui Hsien ware in Honolulu*, Honolulu, Hawaï, Academy of Arts, 1954.
- Enciclopedia universale dell'arte*, Venise et Rome, Istituto per la collaborazione culturale, 1958 et ss.
- FISCHER, OTTO, *Chinesische Landschaftsmalerei*, Munich, Kurt Wolf, 1923 (réédité, Berlin et Vienne, Paul Neff, 1943).
- *Die Kunst Indiens, Chinas und Japans*, Berlin, Propyläen Verlag, 1928.
Edition en espagnol: *Arte de India, China y Japon*, Barcelone, Madrid et Buenos Aires, s. d.
- GRANET, MARCEL, *La civilisation chinoise*, Paris, La renaissance du livre, 1929.
- *La pensée chinoise*, Paris, La renaissance du livre, Paris, 1934.
- GROSSE, ERNST, *Die ostasiatische Tuschmalerei*, Berlin, Cassirer, 1922.
- GURE, DESMOND, *Jades of the Sung Group*, dans «Transactions of the Oriental Ceramic Society», Londres 1960.
- HAMADA, K. *The early Chinese jades in the collection of the late Riichi Uyeno*, Tokyo (Hansford date l'ouvrage de 1925; Salmony, dans *Carved Jade*: 1926). Nous avons fait voir notre exemplaire à des Japonais, qui l'ont daté de 1924.
- HANSFORD, STANLEY HOWARD, *Chinese jade carving*, Londres, Lund Humphries, 1950.
- HERRIGEL, EUGEN (BUNGAKU HAKUSHI), *Zen in der Kunst des Bogenschiessens*, Munich, Otto W. Barth, 1954. Edition française (non consultée): *Le Zen dans l'art chevaleresque du Tir à l'Arc*, Lyon, Paul Derain, collection «Bouddhisme et Jaïnisme».
- Japanische Zen-Malerei*, Catalogue d'une exposition organisée par le Kunstmuseum de Berne, 1959.
- JAQUILLARD, PIERRE, *Jades «abstraites» de la Chine ancienne*, «Revue d'Esthétique», Paris, juillet-décembre 1958.
- *Actualité du jade ancien de Chine*, Lausanne, revue «Style», septembre 1961.
- JENYNS, SOAME, *Chinese archaic jades in the British Museum*, Londres, Musée Britannique, 1951.
- KAKUZO, OKAKURA, *Le livre du thé*, Paris, Payot, 1931.
- *KARLGREN, BERNHARD, *The early history of the Chou Li and Tso Chouan texts*, Stockholm, Bulletin du Museum of Far Eastern Antiquities, 1931.
- *KARLGREN, BERNHARD, *Notes on a Kin Ts'un album*, Stockholm, Bulletin du Museum of Far Eastern Antiquities, 1938.
- KÖSTER, HERMANN, *Symbolik des chinesischen Universums*, dans la collection «Symbolik der Religionen» publiée sous la direction de Ferdinand Herrmann, Stuttgart, Hiersemann, 1958.
- *KOU YU T'OU P'OU, *Jades anciens illustrés et décrits*, Chine, 1779 (?).

- KÜMMEL, OTTO, *Die Kunst Indiens, Japans und Koreas*, «Handbuch der Kunstwissenschaft», Wildpark-Potsdam, 1929 (Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion).
- LAO-TZEU, *La voie et sa vertu*, texte chinois présenté et traduit par Houang-Kia Tcheng et Pierre Leyris, Paris, Ed. du Seuil, 1949.
- LAUFER, BERTHOLD, *Jade, a study in Chinese archaeology and religion*, Chicago, Field Museum of natural history, 1912.
L'ouvrage a été réédité ultérieurement.
- LAUFER, BERTHOLD, *Archaic Chinese jades collected in China by A. W. Bahr*, New York, édition particulière 1927.
- LION-GOLDSCHMIDT, M^{me} Daisy, *Arts de la Chine*, Fribourg, Office du Livre, 1960.
- LOO, C. T., *Chinese archaic jades*, An exhibition arranged for the Norton Gallery of art, Palm Beach, Floride, 1950.
- MATHIEU, GEORGES, *De l'abstrait au possible*, Paris, Zurich et Bruxelles, Edition du cercle d'art contemporain, 1959.
- *MENZIES, J. M. *The culture of the Shang Dynasty*, Washington, 1931, Smithsonian Report.
- *MICHEL, HENRI, *Les jades astronomiques de Chine*, cf. notre note 75.
- MÜNSTERBERG, O., *Chinesische Kunstgeschichte*, Esslingen, Neff Verlag, 1924.
- NOTT, CHARLES STANLEY, *Chinese jade throughout the ages*, New York, Scribner's Sons, et Londres, Batsford, 1937.
- *PALMGREN, N., *Selected antiquities from the collection of Gustav Adolf, Crown Prince of Sweden*, Stockholm, 1948.
- PELLIOT, PAUL, *Jades archaïques de Chine appartenant à M. C. T. Loo*, Paris et Bruxelles, Van Oest, 1925.
- POPE-HENNESSY, Dame Una, *Early Chinese Jades*, New York, Frederik A. Stokes, 1923.
- PROUST, MARCEL, *A la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, 1914 à 1927. Edition de la Pléiade, 1954.
- RHEIMS, MAURICE, *La vie étrange des objets*, Paris, Plon, 1959 (copyright).
- SAINT-JOHN PERSE, *Œuvre poétique*, Paris, Gallimard, 1960.
- SALMONY, ALFRED, *Carved Jade of ancient China*, Berkeley, Californie, 1938.
- *3000 years of Chinese jade*, New York, Arden Gallery, 1939.
- *Collecting ancient Chinese jades*, dans «Hobbies», Bulletin de la Buffalo Society of natural sciences, 1944, vol. n° 25, 2.
- **The identification of an ancient Chinese jade*, dans le «Journal of the Indian society of oriental art», Calcutta, vol. 15, 1947.
- *Archaic Chinese jades from the Edward and Louise B. Sonnenschein collection*, Chicago, The Art Institute, 1952.
- SEGALÉN, VICTOR, *Stèles, Peintures, Equipée*, Paris, Club du meilleur livre, 1955.
- SIRÉN, OSVALD, *Documents d'art chinois*, «Ars Asiatica», VII, Paris et Bruxelles, Van Oest, 1925.
- *Histoire des arts anciens de la Chine*, Paris et Bruxelles, Van Oest, 1929.
- TARDIEU, JEAN, *De la peinture abstraite*, Lausanne, Mermod, 1960.
- TSCHICHOLD, JAN, *Chinesische Farbendrucke aus dem Lehrbuch des Senfkorngartens*, Bâle, Holbein Verlag, 1941.
- *Der Holzschneider und Bilddrucker Hu Chêng-yen*, Bâle, Holbein Verlag, 1943.

- TSCHICHOLD, JAN, *Der chinesische und japanische mehrfarbige Holztafelldruck, technisch*. Überreicht von der Papierhandelsgesellschaft Bucherer, Kurrus und Co., Bâle, 1959, hors commerce. Existe en français: *La technique de l'estampe polychrome en Chine et au Japon*, Comptoir des papiers Bucherer Kurrus, Lausanne, 1962, hors commerce.
- *Geschichte des chinesischen Brief- und Gedichtpapiers*, revue «Philobiblon», Hambourg, Ernst Hauswedell, Mars 1958.
- WHITE, WILLIAM CHARLES, *The tombs of old Lo-Yang*, Changhai, Kelly et Walsh, 1934.
- WILHELM, RICHARD, *Liä Dsi, Das wahre Buch vom quellenden Urgrund*, Jena, Eugen Diederichs, 1921.
- *Dschuang Dsi, Das wahre Buch vom südlichen Blütenland*, Jena, E. Diederichs, 1940.
- *Laotse, Das Buch des Alten vom Sinn und Leben*, Jena, Diederichs, 1941.
- * WOU TA-TCH'ENG, *Kou Yu T'ou K'ao, Recherches sur les jades anciens, avec illustrations*, Chine, 1899.

5. TABLE CHRONOLOGIQUE SOMMAIRE

Epoque Chang: 1500? à 1028 av. J.-C.
 Début des Tcheou: 1028 à 950.
 Milieu Tcheou: 950 à 600.
 Fin des Tcheou: 600 à 200 av. J.-C.
 Epoque Han: 200 av. J.-C. à 220 après J.-C.

6. LISTE DES ILLUSTRATIONS

- 1 *Pi*, symbole du ciel. Début ou milieu Tcheou. Diamètre 135 mm. Epaisseur 2 à 4 mm. Jade ou autre pierre de couleur vert pâle et brune, avec stries bleutées et une zone beige, qui se voit sur la photographie. Orifice tronconique. D'après les classifications tardives chinoises, le diamètre de l'orifice, dans le *pi*, doit mesurer la moitié de la largeur de l'anneau. Ici, nous serions plutôt en présence d'un objet se rapprochant du type *houan*, où l'anneau a la même largeur que l'orifice médian. Collection privée. Photo A. Gugger, Berne.
- 2 *Anneau*. Fin de Tcheou. Diamètre: 109 mm. Epaisseur: 3 à 4 mm. Jade vert pâle. Même décor de spirales sur les deux faces. La spirale serait un symbole de l'eau fécondante: Salmony, *Carved Jade*, p. 34; Creel, *Naissance de la Chine*, p. 111. Collection privée. Photo A. Gugger, Berne.
- 3 *Anneau* dit astronomique. Epoque Tcheou. Diamètre: 108 mm. Jade vert légèrement décomposé, avec taches blanches et noires. Collection Mme Georg Hasler, Winterthour. Reproduit en couleurs, mais en plus petit format, dans les *Arts de la Chine*, de Mme Lion Goldschmidt, pl. 62, a.
- 4 *Ts'ong*, symbole de la terre. Début Tcheou. Hauteur 105 mm. Diamètre, aux arêtes 83 mm. Jade couleur feuille morte, d'un brun plus ou moins foncé. Collection privée. Photo: Karl Buri.

- 5 *Ts'ong*, symbole de la terre. Fin des Tcheou ou Han. Hauteur: 90 mm. Diamètre: 63 mm. Jade de couleur brun clair avec stries plus foncées. Musée Rietberg, Zurich. Collection von der Heydt. Photo: Zoé Binswanger.
- 6 *Dragon*. Epoque Chang. «Diamètre» maximum: 105 mm. Epaisseur: 2 mm. Jade blanc. Très légères traces de vermillon. L'objet présente des sillons concentriques qui, selon Salmony, *Archaic Chinese Jade*, p. 9, seraient caractéristiques des Chang. Collection privée. Photo A. Gugger, Berne. Cliché de la revue «Style», Lausanne (septembre 1961, p. 24).
- 7 *Animaux*:
- a) Poisson. Tcheou ou Han. Longueur: 86 mm. Epaisseur: 3 mm. Jade vert.
 - b) Poisson. Même datation. Longueur: 60 mm. Epaisseur: 3 mm. Jade de couleur ivoire bruni.
 - c) Lapin ou lièvre. Même datation. Longueur: 41 mm. Jade vert.
 - d) Lapin ou lièvre. Même datation. Longueur: 30 mm. Jade vert.
- Propriété de la Confédération, Musée Rietberg, Zurich. Photo: Zoé Binswanger.
- 8 *Ts'ong* de forme basse. Fin des Tcheou ou Han. Diamètre maximum: 83 mm. Hauteur: 31 mm. Jade vert foncé en partie décomposé. Le décor – des masques de dragons vus de face – est peu visible sur la photographie en perspective fuyante. Il se voit mieux dans la reproduction publiée par la revue «Style», Lausanne, septembre 1961, p. 26. Collection privée. Photographie A. Gugger, Berne.
- 9 a) *Insigne de rang*. Epoque Tcheou. Longueur: 226 mm. Jade vert. Musée d'art extrême-oriental de Cologne. Photographie du Musée.
- b) *Arme rituelle*. Epoque Tcheou. Longueur: 197 mm. Jade noir. Musée d'art extrême-oriental de Cologne. Photographie de Musée.
- 10 a) «*Sceptre*» ou insigne de rang en forme d'arme. Epoque Chang ou Tcheou. Longueur: 520 mm. Jade noir. Musée d'art extrême-oriental de Cologne. Photographie du Musée.
- b) *Arme rituelle*. Epoque Chang. Longueur: 220 mm. Jade vert en partie décomposé. Musée Rietberg, Zurich. Photo Zoé Binswanger.

L'auteur tient à remercier les personnes qui l'ont aidé de leurs conseils, et tout particulièrement M. Ed. H. de Tscharnier – le si regretté Président de la Société des Etudes asiatiques – et M. G. Redard, professeur aux Universités de Berne et Neuchâtel; M^{lle} Leuzinger, qui a bien voulu faire photographier spécialement et à titre gracieux des objets du Musée Rietberg, qu'elle dirige à Zurich; M^{me} Dittrich, qui a permis au signataire de ces lignes d'examiner de près et de mesurer les jades de l'Ostasiatisches Museum de Cologne; M^{me} Georg Hasler, qui a offert la photographie de l'anneau «astronomique» lui appartenant; puis la revue *Style*, à Lausanne, qui a prêté un cliché pour l'illustration du présent texte (pl. 6); enfin la conservatrice et le personnel du Musée ethnographique de Genève, qui ont mis à notre disposition des ouvrages rares, nécessaires à la rédaction du présent texte.