



HAL
open science

Iconographie et significations de la peinture de Chen Hongshou , (1598-1653) : Chant du Retour - Épisodes de la vie de Tao Yuanming (Guiculai ci tu - Tao Yuanming Gushi Juan)

Xiaonan Oceane Zhang

► To cite this version:

Xiaonan Oceane Zhang. Iconographie et significations de la peinture de Chen Hongshou , (1598-1653) : Chant du Retour - Épisodes de la vie de Tao Yuanming (Guiculai ci tu - Tao Yuanming Gushi Juan). Sciences de l'Homme et Société. 2019. dumas-02371022

HAL Id: dumas-02371022

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-02371022v1>

Submitted on 19 Nov 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

Mémoire présenté pour obtenir le diplôme de
MASTER 2 RECHERCHE
Mention : Études chinoises



Iconographie et significations de la peinture de Chen Hongshou

陳洪綬 (1598 – 1653)

Chant du Retour - Épisodes de la vie de Tao Yuanming

(*Guiqulai ci tu* 歸去來辭圖 – *Tao Yuanming Gushi Juan* 陶淵明故事卷)



Sous la direction de Monsieur LAURENT Cédric
Présenté le 4 juillet 2019 par ZHANG Xiaonan Océane

Remerciements

Monsieur Laurent Cédric est le directeur de cet ouvrage. Je lui suis infiniment reconnaissante pour tout ce qu'il m'a généreusement donné, son temps, ses conseils et un accompagnement plein de patience pour me mettre sur la bonne voie. Son apport à mon travail est immense et ce mémoire a tout particulièrement bénéficié de ses relectures et corrections attentives.

Grâce aux renseignements prodigués de Madame Sati Benes Chock, Manager et Éditeur du département de l'Art asiatique de Honolulu Museum of Art, j'ai reçu au début de ma recherche des documents de première main notamment des photos et les recherches de Yu-Ho Tseng sur cette peinture de Chen Hongshou et je lui en suis très reconnaissante.

Je souhaite remercier Madame CHIU Chia Ping, professeur de littérature chinoise, par sa bienveillance, son intelligence et sa sensibilité qui m'ont été essentiels et qui ont maintes fois remonté mon moral en berne.

Mes remerciements à Monsieur DONG Shaoxin, professeur invité, qui m'a offert ses conseils et ses encouragements pendant ses séjours à Rennes.

À Amandine, mon plus sûr et constant soutien, qui m'a supporté (dans tous les sens du terme) sans compter, depuis notre rencontre en 2009. A ces quelques jours où elle a consacré tout son temps aux dernières corrections fastidieuses.

Mes remerciements s'adressent à mes amies zélées, Caroline et Gwenn, qui ont effectué minutieusement les corrections et m'ont donné conseils et remarques. Je n'aurais pas pu accomplir cet ouvrage sans leurs aides affectueux.

J'aimerais exprimer ici ma gratitude à Madame Nathalie Frémaux du Musée de Cernuschi et à tous les personnels de la bibliothèque de l'Université Rennes 2, sans leurs accueils chaleureux et leurs aides sur les recherches des documents, ce travail n'aurait jamais germé.

Merci à vous tous.

*Ma naissance est solidaire de celle de l'Univers, je ne fais qu'un
avec l'infinité des êtres.*

天地與我並生，萬物與我為一。

--- 莊子，齊物

Table des matières

REMERCIEMENTS	3
INTRODUCTION	7
CHAPITRE I : À PROPOS DE TAO YUANMING	11
1. Biographie de Tao Yuanming.....	11
2. Le parcours politique.....	16
3. Parangon du lettré érémitique.....	19
4. « Le Chant du retour ».....	24
CHAPITRE II : TAO YUANMING DANS L’HISTOIRE DE L’ART CHINOIS ...	33
1. Références littéraires.....	33
2. Format.....	34
3. Figuration et trois attributs.....	35
CHAPITRE III : DESCRIPTION DE LA PEINTURE	44
1. Cueillette des chrysanthèmes.....	46
2. Au serviteur.....	51
3. Plantation du sorgho.....	53
4. Retour au foyer.....	56
5. Sans vin.....	60
6. Abandon du sceau.....	68
7. Crédit du vin.....	70
8. Éloge des éventails.....	74
9. Refus des aumônes.....	84
10. Mendicité.....	87
11. Filtrage du vin.....	91
CHAPITRE IV : LA COMPARAISON DE CHEN HONGSHOU DANS L’HISTOIRE DE L’ART CHINOIS	99
1. À propos de la peinture narrative.....	99
2. <i>Le Nymphé de la rivière Luo</i> et Peintures au sujet du « Chant du retour » ..	103

1) <i>Le Nymphé de la rivière Luo</i> au Musée provincial du Liaoning.....	103
2) Les peintures au sujet du « Chant du retour » - la version de Li Gonglin..	105
3. <i>Les Admonitions de la préceptrice aux dames du palais</i>	109
1) La description de la peinture	109
2) La comparaison entre <i>les Admonitions de la préceptrice aux dames du palais</i> et <i>les Épisodes de la vie de Tao Yuanming</i> de Chen Hongshou	112
4. Les peintures au titre des <i>Épisodes de la vie de Tao Yuanming</i> dans l’histoire de la peinture chinoise	114
1) Li Gonglin	115
2) Zhao Mengfu	116
3) Zhu Derun	117
4) Li Zongmo.....	118
5) Li Cuilan.....	119
6) Anonyme	119
CHAPITRE V : À PROPOS DE CHEN HONGSHOU	124
1. Contexte social et historique.....	124
2. Contexte intellectuel	125
3. Biographie brève du peintre	126
4. Le parcours artistique	134
CONCLUSION	137
ANNEXE I. LES INSCRIPTIONS ET LES SCEAUX DANS LA PEINTURE.....	141
ANNEXES II : LES RÉFÉRENCES LITTÉRAIRES	144
BIBLIOGRAPHIE	155
TABLE DES ILLUSTRATIONS	164



Planche 1 : Chen Hongshou, *Chant du Retour - Épisodes de la vie de Tao Yuanming*, encre et couleurs sur papier, 30,3 x 308 cm, Honolulu Museum of Art.

Introduction

Le rouleau horizontal, *Chant du Retour - Épisodes de la vie de Tao Yuanming* fut créé par Chen Hongshou 陳洪綬 (1598-1652) en 1651. Selon le titre actuel, la peinture se rapporte à la fois au poème du « Chant du Retour », l'un des plus célèbres poèmes de Tao Yuanming 陶淵明 (365-427), ainsi que certains épisodes de sa vie. Il est composé onze sections et d'une postface auxquels s'ajoutent huit colophons écrits par des commentateurs ultérieurs. Chaque section comprend, de driot à gauche, une inscription de quelques lignes et une illustration des personnages. D'après la postface de Chen Hongshou, cette peinture a été réalisée à la demande de son ami Zhou Liangong 周亮工 (1612-1672). Elle est conservée actuellement au Honolulu Museum of Art qui a confirmé son authenticité, bien que son attribution à Chen Hongshou reste controversée.

Les œuvres de Chen Hongshou sont conservées dans le monde entier. En Asie, elles sont conservées dans le Musée du Palais à Beijing, le Musée du Palais à Taibei, le Musée de Shanghai, et certaines dans les musées provinciaux de Chine. Dans le monde occidental, il y a des collections considérables à la Freer Gallery of Art à Washington, au Cleveland Museum of Art (Ohio), à l'Honolulu Museum of Art (Hawaï), au Metropolitan Museum of Art à New York, au British Museum à Londres et au musée Rietberg à Zurich. Enfin, le reste est dans des collections privées¹. Bien qu'il fut un peintre connu pour son style archaïque et singulier, la recherche francophone sur Chen Hongshou est extrêmement lacunaire. Son nom est uniquement mentionné dans les histoires générales de l'art chinois².

En Chine, les recherches sur Chen Hongshou ont commencé au milieu du XXe siècle. Elles sont divisées dans deux domaines d'étude : la littérature et la peinture.

Dans le domaine littéraire, les travaux de Huang Yongquan 黃湧泉³, publiés en

¹ Weng Wange, *Chen Hongshou*, Shanghai, Shanghai renmin chubanshe, 1997, p. 5.

² Yang Xin, Barnhart Richard M., Cahill James, Lang Shaojun, Wu Hung, *Trois Mille Ans De Peinture Chinoise*, Arles, Philippe Picquier, 1997, p. 236-244.

Danielle Elisseeff, *Histoire de l'art, la Chine des Song (960) à la fin de l'Empire (1912)*, Manuels de l'Ecole du Louvre, Paris, Ecole du Louvre, Réunion des musées nationaux, 2010.

³ Huang Yongquan, *Chen Hongshou*, Shanghai, Shanghai renmin chubanshe, 1958 et *Chen Hongshou*

1960, fondent la première monographie sur les œuvres et la biographie de Chen Hongshou. L'ouvrage de Wu Gan 吳敢⁴, en 2012, est venu la compléter. Cette dernière rassemble les autographe de Chen Hongshou, comme *Baolun tang ji* 寶綸堂集⁵, *Shiyi xiangjie* 筮儀像解⁶, ainsi que ses poèmes. C'est actuellement le document le plus complet sur l'œuvre littéraire de Chen Hongshou.

Concernant la peinture de Chen Hongshou, les livres de Chen Chuanxi 陳傳席⁷ mis à part, la monographie la plus aboutie est celle de Weng Wange 翁萬戈⁸ (1918-) publiée en 1997. Cet ouvrage, malheureusement épuisé, n'est consultable que dans la Bibliothèque centrale de Shanghai et la Bibliothèque nationale de Beijing. Pour les catalogues d'exposition, il faut citer celui de Taiwan, 晚明變形主義畫家作品展 *Style transformed: a special exhibition of works by five late Ming artists* publié en 1977⁹, dans laquelle Chen Hongshou a été classé comme un peintre innovateur au côté de Lan Ying 藍瑛 (1585-1666), de Cui Zizhong 崔子忠 (?-1644), de Ding Yunpeng 丁雲鵬 (1547-1628) et de Wu Bin 吳彬 (1573-1620). Enfin, il faut citer l'exposition plus récente, *Nan-Chen Pei-tsui* 南陳北崔 de 2008 au Musée de Shanghai, co-organisée avec le Musée du Palais Beijing¹⁰.

Il existe par ailleurs de nombreuses recherches au Japon, où la peinture de Chen Hongshou a eu une certaine influence.

Les recherches anglophones ont débuté dans les années 1960. Les historiens spécialisés sur l'art chinois classique concentraient tout leur intérêt sur la peinture de Chen Hongshou. L'Honolulu Museum of Art a d'ailleurs en sa possession le premier écrit sur la peinture de Chen Hongshou vu par les Occidentaux en 1959 : *A report on Ch'en*

nianpu, Beijing, Renmin chubanshe, 1960.

⁴ Wu Gan, *Chen Hongshou ji*, Hangzhou, Zhejiang guji chubanshe, 2012.

⁵ Le recueil des poèmes et des essais écrits par Chen Hongshou et rédigés par son fils, Chen Zi 陳字. En raison de l'attitude du survivant de la dynastie précédente 遺民 de Chen Hongshou, ce livre n'est pas *Sicu quanshu* 四庫全書. La version originale est disparue. La version de la période du règne de Guan Xu 光緒 (1871-1908) est conservée actuellement à la bibliothèque Hanhe de l'université de Harvard.

⁶ Un manuscrit de Chen Hongshou sur l'application picturale des rites et des divinations, est conservé à la bibliothèque de Zhejiang.

⁷ Chen Chuanxi, *Chen Hongshou*, Shijiazhuang, Hebei jiaoyu chubanshe, 2003.

Chen Chuanxi, *Chen Hongshou banhua*, Kaifeng, Henan daxue chubanshe, 2007.

⁸ Weng Wange, *Chen Hongshou*, *op. cit.*

⁹ Guoli gugong bowuyuan éd. 晚明變形主義畫家作品展 *Style transformed: a special exhibition of works by five late Ming artists*, Taiwan, Guoli gugong bowuyuan, 1977.

¹⁰ Shanghai bowuguan éd., *Nan Chen bei Cui : Gugong bowuyuan Shanghai bowuguan cang Chen Hongshou Cui Zizhong huaji* 南陳北崔, 故宮博物院上海博物館藏陳洪綸崔子忠畫集, Shanghai, Shanghai shuhua chubanshe, 2008.

Hung-shou, écrit par Tseng Yuho 曾幼荷¹¹ (佑和) (1925-2017), la première directrice du Conseil des Études chinoises de l'Université d'Hawaï entre 1977 et 1985. Il y a également le *Nan-Chen Pei-tsui*¹² 南陳北崔 de Waikam Ho en 1962 ; suivies de *An Introductory Study of Chen Hongshou*¹³ en 1987 de Kohara Hironobu . À partir de 2000, les publications sur Chen Hongshou sont plus nombreuses. Sauf “The World's a Stage : The Theatricality of Chen Hongshou's Figure Painting” de Liu Shi-yea publié en 2008, un autre expert de Chen Hongshou, Tamara Heimarck Bentley a publié *The Figurative Works of Chen Hongshou (1599-1652), Authentic Voices / Expanding Markets* en 2012. Enfin, l'exposition la plus récente, “Repentant Monk, Illusion and Disillusion in the Art of Chen Hongshou”, a été organisé par le BAMPFA (The UC Berkeley Art Museum and Pacific Film Archive) en 2017.

La première question est : Pourquoi Chen Hongshou choisit Tao Yuanming comme sujet pour une commande de Zhou Liangong ? C'est une clé pour démarrer la compréhension des onze sections du rouleau. La peinture est une des expressions des lettrés, comme le poème, la calligraphie, la musique. Ils sont tous les porteurs de la pensée depuis la naissance de la culture du lettré.

Il y a une ambiguïté autour du titre et du sujet de la peinture, « *Returning home - The life of Tao Yuanming* ». à la vue de ce titre, deux sujets coexistent dans la peinture : *le Chant du retour et l'histoire de la vie de Tao Yuanming*. Cependant, le titre de la peinture n'est pas mentionné par le peintre. Le titre inscrit en gros caractères par Deng Erya 鄧爾疋 (1884-1954) est *Yuanming yixing* 淵明逸興¹⁴ [les anecdotes de Tao Yuanming]. Le titre actuel correspond-il au contenu pictural ? Ces onze sections illustrent-elles l'histoire de la vie de To Yuanming ou bien des anecdotes autonomes autour du personnage ? Doit-on la

¹¹ Tseng Yu-Ho, appelée aussi Betty Ecke, naît à Beijing en Chine en 1925. Elle a appris la peinture dès l'enfance avec Pu Jin 愛新覺羅溥忻 (1893-1966, nom du pinceau Xuezhai 雪齋, une des princesses Manchu, peintre et calligraphe) puis entra à l'Université Furen de Beijing (section Arts) en 1942. Elle s'est mariée avec son professeur, Gustav Ecke (1896 - 1971), historien d'art du mobilier chinois. En 1949, ils sont partis vivre à Hawaï. Elle y a enseigné l'histoire de l'art chinois et la peinture à l'Université d'Hawaï à partir de 1973. Elle a aussi été la première directrice du Conseil des Études chinoises de l'Université d'Hawaï entre 1977 et 1985. En parallèle, elle fut consultante pour le Musée d'Honolulu. En 2005, elle est revenue vivre en Chine jusqu'au 16 septembre 2017, jour de sa mort. Mme Tseng innova par un style de peinture employant des couches variées de couleurs, formes et textures. Ses écrits sur la peinture et la calligraphie m'ont été d'une aide précieuse.

¹² Ho Waikam, “Nan-Chen Pei-tsui [Chen of the South and Tsui of the North]”, *Bulletion of the Cleveland Museum of Art*, vol. 49. No1, 1962.

¹³ Kohara Hironobu, “An Introductory Study of Chen Hongshou, part I”, *Oriental Art*, hiver 1986-1987, vol.32, n°4, p. 398-410 ; et “part II”, *Oriental Art*, printemps 1987, vol.33, n°1, p. 67-83.

¹⁴ Annexe I. Les inscriptions et les sceaux dans la peinture, p. 142.

considérer comme une peinture narrative, ou appartient-elle à un autre genre ?

Autour de ces trois questions, la clé de la recherche est l'adaptation du texte (la pensée) et de l'image (l'interprétation). Une analyse de sa biographie ainsi que ses ouvrages relatifs permettent une compréhension complète de Tao Yuanming et de sa pensée. Dans un second temps, une synthèse de la figuration de Tao Yuanming dans l'histoire de l'art chinois sera présentée en trois points – les sujets des créations, les formats des illustrations et les attributs du personnage. Après une présentation générale de Tao Yuanming, le troisième chapitre sera consacré à la description détaillée du rouleau horizontal avec une analyse iconographique il s'agit ainsi de définir le genre de cette peinture, par la comparaison des textes et des images, y compris des peintures antérieures. Enfin, une présentation sur les parcours de la vie et artistique de Chen Hongshou nous permettra de proposer une interprétation de l'œuvre ainsi que l'origine littéraire et artistique du rouleau.

Chapitre I : À propos de Tao Yuanming

Le héros de cette peinture, Tao Yuanming, est un des plus grands poètes chinois, un des ermites les plus remarquables à toutes époques. La vie de Tao Yuanming inspira de nombreuses œuvres littéraires et fut souvent illustrée. Le titre de la peinture est inspiré par deux sources, sa vie et son poème. La biographie de Tao Yuanming est basée sur des sources historiques, surtout, l'*Histoire des Song*, où est considérée la première biographie officielle du poète. La biographie de Tao Yuanming nous permettra de connaître la vie du poète, mais aussi de repérer la source de référence pour les citations littéraires dans la peinture. Une connaissance du contexte politique de la vie de Tao Yuanming est fondamentale pour comprendre le parcours de sa carrière professionnelle, et à posteriori, pour déduire la cause de sa réclusion. La culture érémitique des lettrés est un point essentiel directement lié à la pensée de Tao Yuanming. Sur ces bases, il sera possible de proposer une interprétation des motifs peints par Chen Hongshou.

1. Biographie de Tao Yuanming

L'année de naissance de Tao Yuanming est objet de débats parmi les historiens depuis toujours. Il est donc difficile de prouver la durée de sa vie ou les moments précis des différentes anecdotes qui la ponctuent. Il naquit probablement environs en 365 à Chaisang 柴桑, autre nom de Xunyang 潯陽, qui se situe à quelques kilomètres au sud-ouest de Jiujiang 九江 (Jiangxi), sur la rive sud du Yangzi 揚子江 (Changjiang 長江), au pied du versant nord du mont Lu 廬. Tao Yuanming a passé son adolescence à Chaisang, et a également fréquenté le village voisin de Lili 栗里. Pour son année de décès, l'éloge funèbre (*Tao Zhengshi lei* 陶徵士誄¹⁵) de Yan Yanzhi 顏延之¹⁶ (384-456) précise qu'il « vécut quelques années et [qu'il mourut] dans la quatrième année de l'ère *Yuanjia* 元嘉 (427)¹⁷ ». Yan Yanzhi était un bon ami de Tao Yuanming, qui appréciait sa personnalité.

¹⁵ Xiao Tong, *Zhaoming wenxuan*, Taibei, Wenyou shudian, 1966, p. 320.

¹⁶ Yan Yanzhi (384–456), grand littéraire et fonctionnaire de la dynastie de Jin de l'Est et Song du Sud.

¹⁷ “春秋若干，元嘉四年月日，卒於潯陽縣之某里”。Yan Yanzhi, « Tao Zhengshi lei », in Xiao Tong, *Zhaoming wenxuan*, op. cit., p. 320.

C'est une source sûre sur la vie de Tao Yuanming puisqu'ils étaient proches de leur vivant, mais elle ne mentionne ni la date de naissance ni l'âge de Tao Yuanming à sa mort.

La plus ancienne et la plus complète des biographies de Tao Yuanming, se trouve dans *l'Histoire des Song* (*Songshu* 宋書¹⁸) de Shen Yue 沈約 (441-513). Elle est datée d'environ soixante ans après la mort de Tao Yuanming. C'est aussi le premier texte sur Tao Yuanming, incluant son autobiographie, intitulée *Biographie du Maître aux Cinq saules* (*Wuliu xiansheng zhuan* 五柳先生傳), le poème du « Chant du retour » (*Guiqulai ci* 歸去來辭), et de « Instructions à mes fils » (*Mingzi* 命子). Shen Yue y affirme que Tao Yuanming est mort dans la quatrième année de l'ère *Yuanjia* 元嘉 (427), à l'âge de soixante-trois ans. Tous les textes sur l'histoire de Tao Yuanming reposent sur cette même source.

Dans les « Biographies des ermites » (*Yinyi zhuan* 隱逸傳) de *l'Histoire des Song*, qui reprennent globalement les éléments biographiques sur Tao Yuanming, le poète est présenté ainsi :

陶潛，字淵明，或云淵明，字元亮，尋陽柴桑人也，曾祖侃，晉大司馬。
潛少有高趣，嘗著《五柳先生傳》以自況，曰

Tao Qian, de prénom social Yuanming, ou Yuanliang, originaire de Xunyang ou Chaisang. Son arrière-petit-fils de Tao Kan était maréchal¹⁹ de la dynastie Jin. Depuis son enfance, Tao Qian était cultivé et élégant. Il a rédigé ainsi son autobiographie, la Biographie du Maître aux Cinq saules :

先生不知何許人，不詳姓字，宅邊有五柳樹，因以為號焉。
閑靜少言，不慕榮利。好讀書，不求甚解，每有會意，欣然忘食。性嗜酒，而家貧不能恆得。親舊知其如此，或置酒招之。造飲輒盡，期在必醉，既醉而退，曾不吝情去留。環堵蕭然，不蔽風日，短褐穿結，簞瓢屢空，晏如也。嘗著文章自娛，頗示己志，忘懷得失，以此自終。

On ignore son origine, son nom de famille et son nom social. Comme il y avait cinq saules devant sa maison, il fut

¹⁸ Shen Yue, *Songshu*, Beijing, Zhonghua shuju, 1974, p. 2286-2290. Annexes II, p. 146-147.

¹⁹ Hucker Charles O., *A Dictionary of Official Titles in Imperial China*, Stanford, California, Stanford University Press, 1985, ref. 5713.

ainsi surnommé. Discret, calme, il n'aspirait point aux honneurs et aux profits. Il aimait la lecture mais ne cherchait pas à tout comprendre. Chaque fois qu'il comprenait une subtilité, sa joie était telle qu'il en oubliait de manger. Il était d'une nature à aimer le vin ; mais sa famille était pauvre, aussi il ne pouvait pas toujours en avoir. Ses parents et ses amis, sachant qu'il était ainsi, l'invitaient parfois à boire chez eux. Quand il buvait, il le faisait sans limite dans l'espoir de s'enivrer. Une fois ivre, il repartait, sans se soucier de savoir si c'était convenable. Son habitation était désolée et n'abritait ni du vent, ni du soleil. Sa robe courte était d'étoffe grossière, à la fois trouée et reprise ; sa corbeille à riz²⁰ et sa gourde étaient souvent vides. Il n'en était pas moins en paix. Il écrivait pour son propre plaisir : cela lui permettait d'exprimer ses idéaux. Il ne se souciait pas des gains et des pertes, et il en fut ainsi jusqu'à la fin de sa vie²¹.

其自序如此，時人謂之實錄。親老家貧，起為州祭酒，不堪吏職，少日，自解歸。州召主簿，不就。躬耕自資，遂抱羸疾，復為鎮軍、建威參軍。謂親朋曰：「聊欲弦歌，以為三徑之資，可乎？」執事者聞之，以為彭澤令。公田悉令吏種秠稻。妻子固請種粳，乃使二頃五十畝種秠，五十畝種粳。郡遣督郵至，縣吏白應束帶見之。潛歎曰：「我不能為五斗米折腰向鄉里小人。」即日解印綬去職。賦《歸去來》，其詞曰：

Son autobiographie le décrit ainsi, les gens qui l'ont connu confirment l'authentification de ce texte. Quand Yuanming fit adulte, sa famille étant de plus en plus pauvre, il n'eut d'autre choix que de commencer sa carrière mandarinale à partir d'une fonction administrative – chancelier de libation²² de la région. Mais il ne supporta pas les exécutifs et démissionna de son poste pour rentrer à la maison les jours suivants. Le département lui offrit alors un poste comme registrât²³, mais il le refusa. Il préféra retourner travailler dans les champs et vivre en autarcie. Mais sa santé se dégradant (à cause des corvées aux champs), il fut obligé d'accepter les fonctions administratives aux armées. Au début il fut l'adjoint²⁴ du commandant de la défense²⁵, et puis l'adjoint du général Jianwei. Il dit à sa famille et ses amis : « Je cherche un poste rémunéré pour établir ma maison, qu'en pensez-vous ? ».

Un ami fonctionnaire l'entendit et l'aida à trouver un poste administratif – préfet de Pengze. L'état lui distribua une terre. Il demanda

²⁰ C'est en fait une corbeille qui sert présenter les céréales cuites.

²¹ Jacob Paul, *Œuvres complètes de Tao Yuanming, op. cit.*, p. 168.

²² Hucker Charles O., *A Dictionary of official titles in imperial China, op. cit.*, ref. 542.

²³ *Ibid.*, ref. 1413.

²⁴ *Ibid.*, ref. 6876.

²⁵ *Ibid.*, ref. 372.

à ses serviteurs de l'employer pour planter du sorgho et ainsi fabriquer de l'alcool, mais sa femme et ses enfants s'opposèrent à cette décision. Ils insistèrent pour avoir une plantation de riz. Finalement, il utilisa deux cent cinquante mus pour le sorgho et cinquante mus pour le riz.

Un jour, la préfecture envoya un supérieur en visite. Un collaborateur de [Tao] Qian suggéra qu'il faudrait l'accueillir convenablement et bien habillé. Qian soupire et dit : « Je ne courberai pas l'échine devant une vile personne de la campagne même pour cinq boisseaux²⁶ de riz. » Ce même jour, il rendit son sceau et démissionna. Il écrivit un poème, « Le Chant du retour »²⁷ :

(Le poème du « Chant du retour » est analysé dans la partie suivante)

義熙末，徵著作佐郎，不就。江州刺史王弘欲識之，不能致也。潛嘗往廬山，弘令潛故人龐通之齋酒具於半道栗里要之。潛有腳疾，使一門生二兒輿籃輿，既至，欣然便共飲酌，俄頃弘至，亦無忤也。先是，顏延之為劉柳²⁸後軍功曹，在尋陽，與潛情款。後為始安郡，經過，日日造潛，每往必酣飲致醉。臨去，留二萬錢與潛，潛悉送酒家，稍就取酒。嘗九月九日無酒，出宅邊菊叢中坐久，值弘送酒至，即便就酌，醉而後歸。潛不解音聲，而畜素琴一張，無弦，每有酒適，輒撫弄以寄其意。貴賤造之者，有酒輒設，潛若先醉，便語客：「我醉欲眠，卿可去。」其真率如此。郡將候潛值其酒熟，取頭上葛巾漉酒，畢，還復著之。

À la fin de l'ère Yi xi (entre 414 et 418), le gouvernement lui proposa un poste d'adjoint du palais de librairie²⁹, mais Tao Yuanming le refusa. Le préfet de Jiangzhou, Wang Hong (379-432), voulait faire sa connaissance, mais n'en eut jamais l'occasion. [Tao] Qian allait souvent au mont Lu. [Wang] Hong demanda à Pang Tongzhi (n. d.), un ami de Tao Qian, de préparer un banquet à la montagne, à mi-pente, pour le recevoir. Tao Qian souffrait des pieds. Il y alla donc en palanquin de bambou porté par son disciple et ses deux fils. Après être arrivé, avec joie, il rejoignit Pang Tongzhi pour boire, mais il était indifférent à la présence de Wang Hong qui était arrivé plus tard.

Au début, Yan Yanzhi était le responsable de la logistique aux camps³⁰ de Liu Liu, Yan Yanzhi étant un bon ami de Tao Qian pendant qu'il était en fonction à Xunyan. Après, il fut muté à Shian. Chaque fois qu'il passait à la résidence de Tao Qian, il allait le voir et buvait jusqu'à l'ivresse. Une fois, il laissa vingt mille sapèques à Tao Qian avant partir. Tao Qian les apporta à la taverne tout de suite pour régler une dette de vin.

²⁶ Cinq boisseaux est une partie des rémunérations émoluments d'un fonctionnaire. Un boisseau équivalait à 12,5 litre.

²⁷ Nous reprendrons ce texte de Tao Yuanming plus loin dans le développement.

²⁸ Liu Liu 劉柳 (? – 416), fonctionnaire de la dynastie de Jin de l'Est.

²⁹ Hucker Charles O., *A Dictionary of Official Titles in Imperial China*, op. cit., ref. 6977.

³⁰ *Ibid.*, ref. 3489.

Quand vint le neuvième jour du neuvième mois, il n'y avait plus de vin chez Tao Qian. Il se rendit au jardin et s'assit au milieu des chrysanthèmes. Soudain, Wang Hong arriva et apporta du vin à Tao Qian. Tao Qian ne put s'empêcher d'ouvrir le pot et de boire le vin jusqu'à l'ivresse. Puis il rentra.

Tao Qian ne connaissait pas la musique, mais il gardait une cithare toute simple, sans cordes. Chaque fois qu'il participait à un banquet, il « jouait » de cet instrument pour exprimer ses sentiments et ses émotions. Qu'importe le statut social de ses invités, Tao Qian les accueillait avec du vin. Quand Tao Qian était ivre avant les autres, il disait aux visités : « J'ai envie de dormir, vous pouvez partir maintenant. » Il se tenait droit ainsi.

Un jour, un chef de bourg rendit visite à Tao Qian. Il arriva juste au moment où la fermentation de l'alcool était achevée. Tao détacha la coiffe de la tête du fonctionnaire pour filtrer l'alcool. Après le filtrage, Tao remit la coiffe sur la tête du chef de bourg.

潛弱年薄官，不潔去就之跡。自以曾祖晉世宰輔，恥復屈身後代，自高祖王業漸隆，不復肯仕。所著文章，皆題其年月，義熙以前，則書晉氏年號；自永初以來，唯云甲子而已。

Qian commença sa carrière tardivement. Il était commis aux fonctions inférieures. Il a caché la trace de certaines expériences honteuses. Parce que son arrière-grand-père était chancelier auprès du gouvernement des Jin, il se sentait honteux d'avoir rendu ses fonctions officielles aux deux camps politiques. Donc il ne chargeait plus jamais après la fondation par le premier empereur (de la dynastie des Liu-Song en 420). Tous ses textes (avant 420) sont datés, ceux d'avant l'année de Yixi, sont cependant datés du règne de la dynastie Jin. Après l'année Yongchu (420), il data seulement Ji zi.

潛元嘉四年卒，時年六十三。

Qian est mort à la quatrième année de Yuan Jia (427 ap J.C.), à l'âge de soixante-trois ans.

Au cours des siècles, ces premières sources sur la vie de Tao Yuanming sont devenus le fond fiable de toutes les recherches historiques, et ont influencé les écrits ultérieurs, comme *l'Anthologie littéraire du prince Zhaoming (Zhaoming Wenxuan 昭明文選)*³¹, la première collection des poèmes de Tao Yuanming, de Xiao Tong 蕭統 (501-531),

³¹ Xiao Tong, in Yuan Xingpei éd., *Tao Yuanming ji jianzhu*, Beijing, Zhonghua shuju, 2005, p. 611-612. Annexes II, p. 148-149.

filis de l'empereur Wu de la dynastie Liang (502-557), *l'Histoire des Jin (Jinshu 晉書)*³² de 房玄齡 (579-648) et *l'Histoire des dynasties du Sud (Nanshi 南史)*³³ de 李延壽 (n.d., Dynastie Tang). Tous les éléments répétés des épisodes de Tao Yuanming dans ces textes sont devenus des symboles conventionnels et du prototype de l'ermite dans la création littéraire ou artistique. L'interprétation de ces biographies est bidirectionnelle, entre l'héritage des récits historiques et la création des interprétations littéraires ou picturales lors de périodes ultérieures. Chaque lecteur ultérieur a créé un ensemble d'images distinctes en sélectionnant et en modifiant des anecdotes. Les chercheurs se sont appuyés sur ses biographies non seulement pour obtenir des données, mais également pour comparer leur vocabulaire et leur évaluation du personnage. Leurs différences démontrent que l'image historique de Tao Yuanming n'a jamais été figée³⁴.

En outre, les recueils des poèmes et des épisodes de la vie de Tao Yuanming rédigés de notre époque sont incontournables, notamment édités par Lu Qinli 逯欽立³⁵ (1910-1973), par Xu Yimin 許逸民³⁶ et par Yuan Xingpei 袁行霈³⁷.

2. Le parcours politique

Tao Yuanming vivait dans une période trouble, transition entre la dynastie des Jin de l'Est 東晉, une dynastie chinoise qui domina la Chine du Sud entre 317 et 420, et la dynastie des Liu-Song 南宋 (420-479). À la fin de la période Jin, Le gouvernement Jin fut usurpé par Huan Xuan 桓玄 (369-404) en 404. L'état plongea dans le chaos. Ensuite de quoi, Liu Yu 劉裕 (363-422) s'empara du pouvoir et fonda la dynastie des Liu-Song.

Bien qu'il fût l'arrière-petit-fils du duc de Changsha, Tao Kan 陶侃 (259-334), sauveur de la dynastie Jin, Tao Yuanming ne faisait pas partie des grandes familles aristocratiques qui accaparaient le pouvoir pendant le Moyen-Âge. En effet, le nom de son père n'est noté dans aucune archive historique. On peut donc supposer qu'à la génération de son père, la famille perdit sa situation sociale. Il est possible que cette

³² Fang Xuanling, *Jinshu*, Beijing, Zhonghua shuju, 1974, p. 2460-2463. Annexes II, p. 149-150.

³³ Li Yanshou, *Nanshi*, Beijing, Zhonghua shuju, 1974, p. 1856-1859. Annexes II, p. 150-151.

³⁴ Wendy Swartz, "Rewriting a Recluse: The Early Biographers' Construction of Tao Yuanming", *Chinese Literature : Essays, Articles, Reviews (CLEAR)*, vol. 26, 2004, p. 97.

³⁵ Lu Qinli, *Tao Yuanming ji*, Beijing, Zhonghua shuju, 1979.

³⁶ Xu Yimin éd., *Tao Yuanming nianpu*, Beijing, Zhonghua shuju, 2006.

³⁷ Voir *infra*, Bibliographie générale.

préfectoral. Ce fut sa première expérience de l'administration. De toute évidence, cette expérience était le premier échec de sa vie.

Ce fut sa première période de retraite (395-400). Vers 400, Tao Yuanming rentra avec sa famille à Chaisang et servit d'adjoint au général (*canjun* 參軍) auprès de Huan Xuan, préfet de Jingzhou 荊州. Il se retira l'année suivante (401) pour se consacrer au deuil de sa mère durant trois ans.

Aux alentours de 404, il accepta un poste de fonctionnaire comme adjoint du général auprès de celui qui deviendra le futur empereur de la dynastie Liu-Song : le général Liu Yu. Mais il perçut cette forte ambition chez Liu Yu et se sentait honteux de l'avoir servi⁴², il se retira.

Puis, en 405, après avoir accepté ce même poste auprès du préfet de Jiangzhou 江州, Liu Jingxuan 劉敬宣 (371-415), il se retira à nouveau.

Son dernier poste est celui du préfet de Pengze 彭澤 pour une durée de quatre-vingts jours. C'est lors de cette dernière démission qu'a eu lieu l'anecdote la plus connue de sa vie : celle du Chant du retour. Après plusieurs hésitations, il décida de se retirer définitivement (en 406 ?) et rejoignit alors son village natal.

À partir de la dernière démission, il retrouvait sa place éloignée du gouvernement. Après le changement des Jin aux Song du Sud, Tao Yuanming 陶淵明, de son nom de pinceau Yuanliang 元亮, se donna un autre prénom, Qian 潛⁴³, qui voulait dire « caché ». Ce fut le signe de son entrée en réclusion. A cette occasion, il planta cinq saules dans son jardin : ce fut là sa nouvelle école et son ermitage. Pour cette raison, on le surnomma le Maître aux Cinq Saules (*Wuliu xiansheng* 五柳先生).

Sa nature et ses compétences n'étaient pas faite pour une carrière officielle. Enfin, il passait à peu près les vingt dernières années de sa vie comme simple particulier, labourant lui-même ses maigres champs mais aussi souffrant de la faim. C'était le prix pour se libérer physiquement et spirituellement afin de chercher la bonne voie. Connue et admiré de son vivant, autant pour sa personnalité que pour sa poésie, il devint un des poètes les plus estimés en Chine.

⁴² Xu Yimin, *Yuanming nianpu*, op. cit., p. 337-338.

⁴³ Selon la préface de Xu Yimin, c'est Tao Yuanming lui-même qui le choisit après l'usurpation de Liu Yu 劉裕 en 420 à la fondation de la dynastie Song du sud, en mettant un terme définitif de la dynastie des Jin. Tao yuanming voulait se « cacher/éloigner » de ces troubles politiques. Xu Yimin, éd. *Tao Yuanming nianpu*, op. cit., p. 6.

3. Parangon du lettré érémétique

Comme Fang Xuanling l'a mentionné dans *l'Histoire des Jin*, « [Tao] Qian était élégant depuis son enfance. Il était érudit et talentueux pour l'écriture. Sa personnalité était libre et naturelle. Les voisins l'appréciaient beaucoup⁴⁴. » Tao Yuanming, comme tous les enfants originaire d'une grande famille, avait eu une éducation confucéenne. Au fur et à mesure qu'il avançait en âge, les pensées de Tao Yuanming se constituèrent spontanément sous cette situation syncrétique, principalement sur le confucianisme (儒學 *ruxue*), le néo-taoïsme des dynasties de Wei et de Jin (玄學 *xuanxue*), mais aussi le bouddhisme. Pourtant, ce n'était pas particulier à Tao Yuanming. Il a vécu dans une période où des écoles de pensée étaient rivales. Cette période très riche s'affirmait par un extraordinaire brassage d'idées dû à la multiplication des courants de pensée. L'éphémère dynastie Wei était elle-même marquée par la rivalité incessante entre les deux clans Cao et Sima, ce dernier l'emportant finalement pour établir la dynastie Jin (265-420). Mais c'est précisément cette situation de délitement qui, après une vision unitaire depuis des siècles, a libéré les esprits et la créativité, donnant une impulsion sans pareil depuis les Royaumes Combattants aux débats intellectuels et ouvrant largement la voie à l'influence bouddhique⁴⁵.

Grâce à la connaissance d'un autre personnage – Ruan Ji 阮籍 (210-263) – un des Sept sages de la forêt de bambou, Tao Yuanming marche dans ses traces, plus d'un siècle après. Selon « la biographie de Ruan Ji » de *l'Histoire des Jin*⁴⁶, l'évolution de Ruan Ji ressemble au parcours de Tao Yuanming.

« Ruan Ji était le fils de Ruan Yue 阮瑀 (?-212) qui était le ministre d'état du gouvernement de Cao et à la fois un lettré connu⁴⁷. Il était un bel homme impassible avec un style désinvolte. Il aimait s'enfermer pour lire, pendant des mois en continu [...]»⁴⁸. Dans le poème de Ruan Ji, « Mes pensées intimes, XIX » (*Yonghuai shi* 詠懷詩, 其十九) :

⁴⁴ “潛少懷高尚，博學善屬文，穎脫不羈，任真自得，為鄉鄰之所貴”。Fang Xuanling, *Jinshu*, *op. cit.*, p. 2460.

⁴⁵ Cheng Anne, *Histoire de la pensée chinoise*, Paris, Seuil, 1997, p. 307.

⁴⁶ Fang Xuanling, *Jinshu*, *op. cit.* p. 1359-1368. Annexe I, p. 149-150.

⁴⁷ Comme son fils Ruan Ji, il est lui-même un poète reconnu, classé dans le groupe des Sept Sages de la forêt de bambous 竹林七賢.

⁴⁸ “阮籍，字嗣宗，陳留尉氏人也。父瑀，魏丞相掾，知名於世。籍容貌瑰傑，志氣宏放，傲然獨得，任性不羈，而喜怒不形於色。或閉戶視書，累月不出；或登臨山水，經日忘歸。” Fang Xuanling, *Jinshu*, *op. cit.*, p. 1359.

昔年十四五 *Il y a longtemps, à quatorze ou quinze ans,*
志尚好書詩⁴⁹ *J'adorais l'ensemble des Classiques⁵⁰.*

Ça nous rappelle le poème de Tao Yuanming, « Buvant du vin⁵¹ », il est à souligner que les livres confucianistes occupaient la plupart de son temps :

少年罕人事 *J'eus peu de part, au commerce humain en adolescence*
游好在六經 *Mais je savais me plaire dans les Six Classiques⁵².*

Les grands pères de Tao Yuanming sont les hautes fonctionnaires aussi. Donc comme toutes les grandes familles, les parents ont donné l'éducation familiale confucéenne aux enfants pour nourrir l'ambition d'une carrière mandarinale. Car *les Classiques* restent primordiaux pour la formation des fonctionnaires. Mais après avoir grandi, Ruan Ji « lisait des livres de toutes sortes, appréciait surtout le Laozi et le Zhuangzi⁵³. » Ruan Ji a laissé un écrit de jeunesse sur la musique, dans lequel il fait preuve d'un confucianisme pointu, où l'esprit de Confucius est respecté à la lettre. Mais ses autres œuvres sont considérées comme inspirées par le taoïsme. Il utilise en fait le taoïsme afin de choquer les conformistes et les hypocrites de son temps, dans un but moral. D'autres œuvres le montrent s'évadant dans le mysticisme, ou prônant l'anarchie (le premier peut-être à faire cela en Chine). Son œuvre, *Mes pensées intimes*, est constituée de quatre-vingt-deux poèmes réguliers en pentamètres. Il y manifeste son angoisse, sa recherche d'une évasion hors de son époque, l'une des plus tragiques de l'histoire de la Chine⁵⁴. À la fin, il retourne au confucianisme avec une vision nouvelle et cristallise ses pensées sur les évolutions de son époque dans trois critiques : de Laozi 老子

⁴⁹ Ruan Ji, *Ruan Ji ji*, Shanghai, Shanghai guji chubanshe, 1978, p 93.

⁵⁰ “This refers specifically to the Classic of Poetry (*Shijing* 詩經) and Classic of Documents (*Shujing* 書經), but these stand for the Confucian Classics in general”. S. Owen et W. Swartz éd., Tian Xiaofei and Ding Xiang Warner trad., *The Poetry of Ruan Ji and Xi Kang*, Berlin, De Gruyter, 2017, p. 51.

⁵¹ Yuan Xingpei, *Tao Yuanming ji jianzhu*, op. cit., p. 271.

Jacob Paul, trad. *Œuvres complètes de Tao Yuanming*, op. cit., p. 139, 298.

⁵² « Le Voie du Ciel : “Confucius dit à Lao Dan [Laozi] : Depuis longtemps je rédige les Six livres (Liuqing du confucianisme) – la poésie, la politique, les rites, la musique, les mutations et l'histoire. Je les connais parfaitement”. (C'est ici la première mention des Six livres.) » Liou Kia-hway, trad., *Tchouang-tseu, Œuvre complète*, Paris, Gallimard/Unesco, 1969. p. 174.

“孔子謂老聃曰：丘治詩，書，禮，樂，易，春秋六經，自以為久矣，孰知其故矣”。 Wang Shumin, *Zhuangzi jiaoquan*, *Zhuangzi* 莊子, Waipian 外篇, Tianyun 天運 Peijing, Zhonghua shuju, 2007, p. 544.

⁵³ “博覽群籍，尤好莊老”。 Fang Xuanling, *Jinshu*, op. cit., p. 1359.

⁵⁴ André Lévy, éd., *Dictionnaire de littérature chinoise*, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 2000, p. 257-258.

(*Tong lao lun* 通老論), Zhuangzi 莊子 (*Da zhuang lun* 達莊論) et Yijing 易經 (*Tong yi lun* 通易論), créa le "*Sanxuan* 三玄".

Ces deux personnages ont vécu dans les périodes de transition de deux dynasties. Celle des Jin et des Song pour Tao Yuanming, et l'autre des Wei et des Jin pour Ruan Ji⁵⁵. Ils ont eu de l'ambition, mais ils n'ont pas pu s'adapter aux troubles politiques. En ce qui concerne la carrière de Ruan Ji, comme Tao Yuanming, « À l'origine, Ruan Ji voulait s'engager dans la politique pour sauver le monde, mais, vivant à la charnière des Wei et des Jin, alors que le monde était rempli de deuils et que peu d'hommes célèbres atteignaient une mort naturelle, il se retira des affaires du monde et s'adonna au vin⁵⁶ ». Suite à l'usurpation de Sima et l'évolution syncrétique sous la dynastie des Wei, il fût forcé de commencer sa carrière mandarinale. Mais il demeure un ermite, à sa manière. Ensuite, sa personnalité devint un des exemples représentatifs pour tous les ermites travaillant aux champs. Sauf la lecture, « [Ruan Ji] [...], excellait en chants et à la cithare⁵⁷. » Tao Yuanming a imité à son ancien, la manière de la vie et le goût de l'art. Même si Tao Yuanming ne savait pas jouer de l'instrument, il prend encore une cithare à son côté puisque il la considère comme un symbole obligatoire de sa vie d'ermite.

Dans les poèmes de Tao Yuanming comme de Ruan Ji, il y a beaucoup de descriptions de paysages. Les paysages montagneux et bucoliques, représentant la Nature, sont confrontés à la vision de la vie authentique. Cependant, ils accordent toujours une grande attention aux connaissances et au génie artistique et littéraire⁵⁸. En comparant les œuvres de ces deux sages, nous réalisons que Tao Yuanming ne cachait jamais son admiration et son imitation des œuvres de Ruan Ji. L'autobiographie de Tao Yuanming, la Biographie du Maître aux Cinq saules :

先生不知何許人，不詳姓字。

On ignore son origine, son nom de famille et son nom social.

C'est d'autant plus un hommage à Ruan Ji, car il imite le style et l'expression de la biographie du Grand maître :

⁵⁵ Fang Xuanling, *Jinshu*, *op. cit.* p. 1360.

⁵⁶ “[阮] 籍本有濟世志，天下多故，名士少有全者，籍由是不與世事，遂酣飲為常。” Fang Xuanling, *Jinshu*, *op. cit.*, p. 1360.

André Lévy, éd. *Dictionnaire de littérature chinoise*, *op. cit.* p. 257-258.

⁵⁷ “[...]，善彈琴”。 Fang Xuanling, *Jinshu*, *op. cit.*, p. 1359.

⁵⁸ Wu Xixin, *Weijin Xuanxue yu meixue*, Guiyang, Guizhou chubanshe, 2006, p. 44-46.

大人先生蓋老人也，不知姓字。

Le Grand maître était ce vieux, dont on ignorait le nom de famille et le nom social".

Il signifie non seulement une recherche de belles paroles, mais aussi une affirmation de sa vision et son style de pensée. Nous pouvons également trouver que Tao Yuanming a fait référence à l'écrit de Ruan Ji dans « le Chant du retour ». L'expression de 東臯 *dong gao*, « une butte » ou « les champs de l'est » est citée du poème « Lettre à Jiang Ji » (*Zouji yi taiwei Jiang Ji* 奏記詣太尉蔣濟⁵⁹), Ruan Ji a proclamé sa vie idéale à la nature. En 239, il commença sa carrière politique au service de la famille Sima, qu'il fut contraint de continuer à servir quand celle-ci usurpa le pouvoir, bien que sa loyauté allait aux Cao. Quand Jiang Ji (un officier de haut rang) le recruta pour un poste de fonctionnaire, Ruan Ji lui écrivit cette lettre et refusa son recrutement avec un ton modeste. Dans le contenu de la lettre, il expliqua qu'il est « un homme sans intelligence qui veut uniquement travailler dans les champs de l'est » (*Fang jiang ken yu donggao zhi yang* 方將耕於東臯之陽). C'était la première fois qu'il exprima sa décision d'une vie idéalisée en tant qu'ermite. Cette phrase pourrait également s'appliquer à la vie de Tao Yuanming et de tous ceux qui suivirent son exemple. Nous pouvons présumer que Tao Yuanming développa sa pensée basée sur celle de Ruan Ji, dont la vie et le contexte politique se rapprochent de l'expérience de Tao Yuanming.

Ces deux personnes aimaient le vin. Dans *l'Histoire des Jin*, la biographie de Ruan Ji, ayant la réputation de boire, a mentionné que : « [Ruan Ji] s'adonna à la boisson⁶⁰ ». « Au début, [Ruan] Ji a eu l'ambition de rendre le service à l'État. Mais c'était au moment de l'instabilité sociale et politique à la dynastie des Wei et des Jin. Beaucoup de fonctionnaires érudits furent persécutés par les troubles politiques. [Ruan] Ji devint dépendant à la boisson pour s'éloigner des affaires du gouvernement⁶¹ ». Tous les épisodes mentionnés dans *l'Histoire des Jin* prouvent que, la boisson fut toujours la meilleure solution pour Ruan Ji pour échapper aux problèmes périlleux. Il continua d'avoir des comportements extravagants et, en même temps, refusa que son fils Ruan Hun

⁵⁹ “伏惟明公，以含一之德，據上台之位，〈群英翹首，俊賢抗足，開府之日，人人自以為掾屬，辟書始下，下走為首。子夏處西河之上，而文侯擁篲；〈 〉鄒子居黍谷之陰，而昭王陪乘。〈 夫布衣窮居韋帶之士，王公大人所以屈體而下之者，為道存也。〉籍無鄒卜之德而有其陋，猥見採擢，無以稱當。方將耕於東臯之陽，輸黍稷之稅，以避當塗之路。負薪疲病，足力不強。〈 補吏之召，非所克堪。乞迴謬恩，以光清舉。 ” Ruan Ji, *Ruan Ji ji*, *op. cit.*, p. 52.

⁶⁰ “嗜酒能嘯，[...]”。 Fang Xuanling, *Jinshu*, *op. cit.*, p. 1359.

⁶¹ “籍本有濟世志，屬魏晉之際，天下多故，名士少有全者，籍由是不與世事，遂酣飲為常”。 *Ibid.*, p. 1360.

阮渾 (de la dynastie des Wei) intègre le groupe des Septs sages de la forêt des bambous (*Zhulin qixian* 竹林七賢)⁶². Comme Lu Xun 魯迅 (1881-1936) a dit : « Il a l'air de contrevenir aux Rites, mais en fait il connaît parfaitement le *Classique des Rites*, et il a parfaitement foi en sa doctrine. Ce qui renverse formellement les bienséances, *Li* 禮, c'est eux-mêmes qui reconnaissent les principes de bienséance, même en matière de foi⁶³. » Tout le long de sa vie, la vision de Ruan Ji fut passive et paradoxale. Pour lui, le vin servait à épancher ses douleurs : « lors du deuil de sa mère, il ne pleura pas comme le peuple ordinaire, mais il but. Il cracha jusqu'à faire jaillir des litres de sangs⁶⁴ », Au contraire, pour Tao Yuanming, l'alcool signifie un détachement paisible du monde. La vie de Tao Yuanming n'était pas moins facile que celle de Ruan Ji. Il a aussi souffert des bouleversements entre l'ambition mandarinale et *la quête de l'authenticité* (il s'est retiré quatre fois). Mais il trouva la libération de son âme au cours des dernières années de sa vie, alors que Ruan Ji non⁶⁵.

Quand on regarde la vie de Ruan Ji, il semble dans des contradictions de Rites confucéens, *Li* 禮 et de la Nature taoïste, *Ziran* 自然, mais il est préférable de dire qu'il a adopté une vision du monde ouverte et assimilé ces diverses pensées pour fonder sa propre idée. Ce processus de recherche correspond au développement du courant des philosophies de la dynastie de Wei et de Jin, fondé sur la critique du confucianisme, de l'éthique, et sur l'admiration de Laozi et Zhuangzi. Au cours du même siècle, le bouddhisme arriva en Chine par le nord et le sud, formant un nouveau courant de pensée propre, adaptable à ce nouveau territoire. Même si la Chine était dans une période chaotique, c'était un environnement favorable à l'intégration de l'école de Laozi et de Zhuangzi avec le confucianisme et la philosophie bouddhiste. Une ère syncrétique était en plein essor.

⁶² “子渾，字長成，有父風。少慕通達，不飾小節。籍謂曰：‘仲容已豫吾此流，汝不得復爾！’” Fang Xuanling, *Jinshu*, *op. cit.*, p. 1362.

⁶³ “表面上毀壞禮者，實則倒是承認禮教，太相信禮教”。Lun Xun 魯迅，“魏晉風度及文章與藥及酒之關係” [Rapport entre les manières, les écrits, la drogue et le vin à la dynastie des Wei et Jin], *Lun Xun quanji*, j. Romans, essais et proses, Gansu, Gansu minzu chubanshe, 1998, p. 423.

⁶⁴ “籍雖不拘禮教，然發言玄遠，口不臧否人物。性至孝，母終，正與人圍棋，對者求止，籍留與決賭。既而飲酒二斗，舉聲一號，吐血數升。及將葬，食一蒸肫，飲二斗酒，然後臨訣，直言窮矣，舉聲一號，因又吐血數升，毀瘠骨立，殆致滅性。裴楷往弔之，籍散髮箕踞，醉而直視，楷弔唁畢便去。或問楷：「凡弔者，主哭，客乃為禮。籍既不哭，君何為哭？」楷曰：「阮籍既方外之士，故不崇禮典」。Fang Xuanling, *Jinshu*, *op. cit.*, p. 1362.

⁶⁵ Cai Yu, *Tao Yuanming de rujing shixue*, *op. cit.*, p. 193-200.

Yuan Xingpei et Berkowitz Alan, “Tao Yuanming : A Symbol of Chinese culture”, *Journal of Chinese Literature and Culture*, Vol.1, Issues 1-2, novembre 2014, p. 216-240.

Tao Yuanming synthétise l'essentiel des pensées des dynasties de Wei et Jin. Son art philosophique et sa vision de la vie manifestent un haut niveau de connaissance. Il y a dans sa pensée l'essence du confucianisme, du taoïsme et du bouddhisme. Il est strictement discipliné et responsable, dans l'esprit confucéen, sans une once d'hypocrisie. Il admire la tranquillité d'esprit de l'école Zhuangzi, mais ne partage pas la vanité de la pensée du *Qingtan*. Il apprécie la fraternité et la notion de vide du bouddhisme, mais ne touche aucun élément. Dans ses œuvres, nous découvrons donc l'essence de toutes les philosophies, mais sans monopole appuyé d'aucune école. Il montre la richesse de sa pensée et la grandeur de ses œuvres. Tao Yuanming n'était cependant pas un inventeur. Avant lui, il y avait déjà eu des personnages qui se sont retirés de la vie politique ou sociale. Mais il implante bien sa pensée et sa vie quotidienne dans ses œuvres. Il anime l'âme vivante. Ruan Ji et Tao Yuanming sont tous les deux des figures authentiques. Par rapport au style littéraire de Ruan Ji, celui de Tao Yuanming est moins hermétique et moins chargé de vocabulaire précieux, donc plus facile à lire et transmettre dans le courant de l'histoire de la littérature chinoise. A sa suite, cette simplicité d'expression est devenue un critère très positif de l'expression poétique. Tao Yuanming est ainsi devenu un personnage emblématique de la juste attitude politique et philosophique depuis la dynastie des Song et la naissance d'une classe de lettrés. C'est pourquoi Tao Yuanming devient-il une icône des lettrés dans l'histoire de l'art et de la littérature traditionnelle chinoise. Tous ce que nous avons trouvé sur le style littéraire, la pensée et la manière vivre, sont reflétés dans le poème du « Chant du retour ».

4. « Le Chant du retour »

« Le Chant du retour » est un texte de Tao Yuanming écrit à la première personne du singulier. Il est devenu emblématique de la personnalité de l'auteur et de sa vie d'ermite. L'origine de la création est notée dans les biographies susmentionnées. Cette ode narrative est datée en fin de préface du onzième mois de l'an *yisi* (405), suite à la démission de son poste en tant que sous-préfet de Pengze 彭澤. C'est aussi sa retraite définitive.

余家貧，耕植不足以自給。幼稚盈室，瓶無儲粟，生生所資，未見其術。親故多勸余為長吏，脫然有懷，求之靡途。會有四方之事，諸侯以惠愛為德，家叔以余貧苦，遂見用於小邑。於時風波未靜，心憚遠役。彭澤去家百裏，公田之利，足以為酒，故便求之。及少日，眷然有歸歎之情。何則？質性自然，非矯厲所得；饑

凍雖切，違已交病。嘗從人事，皆口腹自役。於是悵然慷慨，深愧平生之志。猶望一稔，當斂裳宵逝。尋程氏妹喪於武昌，情在駿奔，自免去職。仲秋至冬，在官八十餘日。因事順心，命篇曰《歸去來兮》。乙巳歲十一月也⁶⁶。

Ma famille était pauvre. Labours et semailles ne suffisaient pas à nos besoins. De jeunes enfants emplissaient la maison, sans qu'il y eût de provision de grain dans la jarre. Je ne voyais pas de solution pour nous procurer les denrées courantes. Nombre de mes parents et de mes amis m'exhortaient à devenir mandarin. Soudainement je fus pris de ce désir, mais je n'avais aucun moyen d'y donner suite. Il y avait alors des troubles aux quatre coins de l'empire et les princes feudataires se montraient vertueux en répandant faveurs et bienfaits. L'un de mes oncles, après avoir considéré ma gêne, me trouva un emploi dans une petite ville. À une époque où les vents et les vagues n'étaient point encore apaisées, mon cœur s'effrayait d'un travail aussi éloigné : Pengze était en effet à cent li de chez moi. Cependant le rapport de ses champs publics semblait suffire à la fabrication de mon vin. Voilà pourquoi je l'ai accepté. À peine quelques jours plus tard, pris de regrets, je désirais déjà rentrer. Qu'en était-il ? Ma nature est spontanée, elle ne saurait être empêchée ou contrainte ! Si vif que soit la faim ou le gel, aller contre moi-même me rend malade. Chaque fois que je me suis occupé d'affaires humaines, ce sont ma bouche et mon ventre qui ont servi, sans autre intérêt que le leur. Aussi étais-je déçu et indigné ; je me sentais profondément honteux devant les idéaux de ma vie. J'aurais bien attendu une récolte avant de plier mes jupes et de partir de nuit, mais ma sœur cadette, dame Cheng décéda soudain à Wuchang. Mon sentiment me commandait de m'y rendre à bride abattue ; je résiliai ainsi, de mon plein gré, mes fonctions. Du mi-automne à l'hiver je suis resté en charge un peu plus de quatre-vingts jours. Grâce à ces événements, je me suis accordé avec mon cœur ! J'ai intitulé cette œuvre « Chant du retour ». En cet onzième mois de l'an yisi⁶⁷.

- | | | |
|---|---------------------|--|
| 1 | 歸去來兮，
田園將蕪，胡不歸？ | [Je m'en] retourne,
[Mes] champs seront bientôt en friche, comment ne pas rentrer ⁶⁸ ? |
| | 既自以心為形役，
奚惆悵而獨悲？ | [J'ai] déjà fait de mon cœur l'esclave de mon corps,
Pourquoi [m'en] trouver triste et m'isoler dans la peine ⁶⁹ ? |
| 5 | 悟已往之不諫， | [Je] comprends qu'au passé on ne peut remédier, |

⁶⁶ Xiao Tong, *Zhaoming wenxuan*, op. cit., p. 257.

⁶⁷ Laurent Cédric, *Voyages immobiles dans la prose ancienne*, Paris, Les Belles Lettres, 2017, p. 163-164.

⁶⁸ L'expression “胡不歸 Comment ne pas rentrer ?” est tirée du *Shijing*, *Beifeng* 邶風, *Shiwei* 式微: “式微, 式微, 胡不歸? [La nuit tombait, la nuit tombait, comment ne pas rentrer ?]” Cheng Junying et Jiang Jianyuan, *Shijing zhuxi*, Beijing, Zhonghua shuju, 1991, p. 98-99.

⁶⁹ Ce vers fait référence à une autre, tiré du « Chuci » 楚辭: “惆悵兮而私自憐 [Triste, désappointé, affligé de mon sort]”, Zhu Xi (1130-1200), *Chuci jizhu*, Xu Lisao, Jiubian VIII, Hongkong, Zhonghua shuju, 1972, vol. VI-I. Mathieu Rémi, trad. *Qu Yuan, Élégies de Chu*, France, Gallimard, 2004, p. 162.

- 知來者之可追
實迷途其未遠，
覺今是而昨非。
- [Mais] sais que le futur peut être rattrapé⁷⁰.
Le chemin [de mon] égarement ne m'a pas encore mené
[trop] loin,
[Je] réalise que [je suis] vrai à présent et que [j'étais] faux
par le passé⁷¹.
- 10 舟遙遙以輕颺，
風飄飄而吹衣。
問征夫以前路，
恨晨光之熹微。
- Mon bateau ballotté avance légèrement,
La brise soufflant fait gonfler [mon] vêtement.
Au passant, je demande ma route,
En regrette la faible lumière au lever du soleil.
- 15 乃瞻衡宇，
載欣載奔。
僮仆歡迎，
稚子候門。
三徑就荒，
- Enfin, je retrouve ma maison modeste⁷².
[Je m'en] réjouis et cours⁷³.
Un domestique m'accueille dans la joie,
[Mes] fils attendent à la porte.
Les trois sentiers⁷⁴ [dans le jardin] sont envahis de
mauvaise herbes,
- 20 松菊猶存。
攜幼入室，
有酒盈樽。
- Mais les pins et les chrysanthèmes sont encore là.
Prenant [mes] enfants par la main, j'entre à la maison,
Où de vin le pot est plein.
- 引壺觴以自酌，
昀庭柯以怡顏。
- [J'] approche une jarre et une coupe pour me servir.
À la vue des arbres de la cour, mon visage s'épanouit⁷⁵.

⁷⁰ L'expression citée du *Lunyu*, *Weizi* 微子 : « Croisant Confucius, Jiayu, le fou du pays de Chu, se mit à chanter : Phénix, Phénix ! Comme ton pouvoir s'est affaibli! C'en est fait du passé, mais pour le futur il est temps encores. Assez, assez ! Ceux qui gouvernent aujourd'hui sont danger ». Ryckmans Pierre trad., *Les Entretiens de Confucius*, Paris, Gallimard, 1987, p. 110). “楚狂接與歌而過孔子曰：‘鳳兮，鳳兮！何德之衰？往事不可諫，來者猶可追。已而，已而！今之從政者殆而！’” Yang Bojun, *Lunyu yizhu*, Beijing, Zhonghua shuju, 2008, p. 193.

⁷¹ La théorie vient du *Zhuangzi* 莊子, *Zapian* 雜篇, *Yuyan* 寓言 : “莊子謂惠子曰：‘孔子行年六十而六十化，始得所是，卒而非之，未知今之所謂是之非五十九非也。’” [Zhuangzi déclara à Huizi que « en soixante années de vie, Confucius changea soixante fois d'opinion et que ce qu'il avait affirmé au début, il avait fini par le nier. Qui sait si la vérité pour un homme de soixante ans ne se présente pas très exactement comme ce qui fut pour lui une erreur pendant cinquante-neuf ans ? »] Wang Shumin, *Zhuangzi jiaoquan op. cit.*, p. 1093. Liou Kia-hway, trad., *Tchouang-tseu, Œuvre complète, op. cit.*, p. 312.

⁷² L'expression *heng yu* 衡宇 [Maison modeste] vient du *Shijing*, *Chenfeng* 陳風, *Hengmen* 衡門 : “衡門之下，可以棲遲”。[Bien que dans la maison modeste, elle me loge confortablement]. Cheng Junying et Jiang Jianyuan, *Shijing zhuxi, op. cit.*, p. 368.

⁷³ Ce vers fait référence à *Shijing*, *Yongfeng* 邶風, *Zaichi* 載馳 : “載馳載驅，歸唁衛侯”。Cheng Junying et Jiang Jianyuan, *Shijing zhuxi, op. cit.*, p. 150. Tao Yuanming utilise cette construction corrélatrice 語助辭 (載... 載...) exprimer une grande joie au moment de rentrer à la famille.

⁷⁴ L'expression *sanjing* 三徑 [les trois sentiers], qui désigne une retraite, est une allusion à l'histoire de Jiang Xu 蔣詡 des Han (206 av. J.-C. à 220 ap. J.-C.) pour éviter de servir durant l'usurpation de Wang Mang 王莽 (45 av. J.-C. -23 ap. J.-C., fondateur de la dynastie Xin au pouvoir de 9 à 23.), celui-ci vivait retiré et construit trois sentiers pour accueillir deux amis, Yang Zhang et Qiu Zhong, qui se sont retirés et éloignés du gouvernement. Laurent Cédric, *Voyages immobiles dans la prose ancienne, op. cit.*, p. 168.

“三輔決錄曰：蔣詡，字元卿，隱於杜陵舍中，三逕唯羊仲、求仲從之遊，二仲皆挫廉逃名”。Voir le commentaire du poème « *Tiannan shuyuan jiliu zhuyuan* » 田南樹園激流植援 de Xie Lingyun 謝靈運, in Xiao Tong, *Zhaoming wenxuan, op. cit.*, p. 168.

- 倚南窗以寄傲，
審容膝之易安。
- 25 園日涉以成趣，
門雖設而常關。
策扶老以流憩，
時矯首而遐觀。
雲無心以出岫，
鳥倦飛而知還。
景翳翳以將入，
撫孤松而盤桓。
- 30 歸去來兮，
請息交以絕遊。
- 35 世與我而相違，
復駕言兮焉求？
悅親戚之情話，
樂琴書以消憂。
農人告余以春及，
40 將有事於西疇。
或命巾車，
或棹孤舟。
既窈窕以尋壑，
亦崎嶇而經丘。
- 45 木欣欣以向榮，
泉涓涓而始流。
善萬物之得時，
感吾生之行休。
- 已矣乎！
- Appuyé à la fenêtre du sud, [je] laisse la fierté m'envahir,
[Je] constate que le vrai [bonheur], consiste à avoir où
poser ses genoux.
Une promenade quotidienne dans le jardin fait mon
bonheur,
La porte, bien qu'en état, reste toujours fermée.
Je saisis mon « bâton de vieillesse » pour flâner en repos,
De temps en temps levant la tête, [je] regarde au loin⁷⁶.
Les nuages, involontairement, sortent des cimes,
Les oiseaux las de voler savent s'en retourner.
Les ombres envahissent au soleil couchant,
[Je m'] appuie à un pin solitaire, [puis] vais et viens.
[Je m'en] retourne !
Je vais rompre des relations mondaines.
La société étant contraire à l'intention idéale,
Encore partir⁷⁷ ? Que chercherais-je ?
J'ai plaisir aux propos affectueux de mes proches,
Les joies de la cithare et des livres soulagent mon tourment.
Les paysans m'annoncent l'arrivée du printemps,
Bientôt il y aura à faire dans les champs de l'ouest.
Tantôt [je] demande une voiture couverte,
Tantôt conduis une barque solitaire.
Alors [je m'aventure] dans des lieux retirés⁷⁸ à la recherche
d'une vallée,
Ou [gravis des chemins] raboteux et passent des collines.
Les arbres, en joie, présentent leur floraison,
La source ruisselante amplifie son courant.
Le meilleur de toute chose arrive en sa saison,
Je sens venir le repos de ma vie.
Hélas⁷⁹ !*

⁷⁵ L'expression *yiyan* 怡顏 "le visage s'épanouit" vient de "怡顏高覽，弭翼鳳戢 [Profite de la vie féérique en joie avec la visage s'épanouit, retire les ailes du phénix et se retire pour la paix.]". « *Hangaozu gongchen song* 漢高祖功臣頌 » de Lu Ji 陸機 (261-303, nom de pinceau Shi Heng 士衡), in Xiao Tong, *Zhaoming wenxuan*, op. cit., p. 268.

⁷⁶ L'expression *xiaguan* 遐觀 [regarde au loin] vient de "普天壤以遐觀，吾又安知大小之所如！[Regarde au loin de la frontière de par le monde, comment on peut savoir sa dimension entière ?]". « *Jiaoliao fu* 鷓鴣賦 » de Zhang Hua 張華 (232-300), Xiao Tong, *Zhaoming wenxuan*, op. cit., p. 71-72.

⁷⁷ L'expression *jiayan* 駕言 "en conduisant de char" vient de Shijing, Beifeng 邶風, Quanshui 泉水 et Weifeng 衛風, Zhugan 竹竿 : "駕言出遊，以寫我憂 [Voyage en conduisant de char, pour soulager ma tristesse]". Cheng Junying et Jiang Jianyuan, *Shijing zhuxi*, op. cit., p. 109 et 180.

⁷⁸ L'expression *yaotiao* 窈窕 a deux sens, se dit d'une femme séduisante et gracieuse et se dit d'un endroit au loin solitaire. Ici, c'est le deuxième qui vient de "潛達傍通，幽岫窈窕"。[Va le long d'une voie d'eau fluide sous la caverne, arrive un endroit au loin solitaire]". « *Jiang fu* » 江賦, de Guo Pu 郭璞 (276-323, non de pinceau Jingchun 景純), in Xiao Tong, *Zhaoming wenxuan*, op. cit., p. 64.

- 50 寓形宇內復幾時, *Habitant de [mon] corps, pour combien de temps [le suis-je] encore ?*
 曷不委心任去留, *Pourquoi ne pourrais-je partir ou rester selon mon inclination ?*
 胡為遑遑欲何之? *Pourquoi s'agiter ? Quel est mon but ?*
 富貴非吾願, *Fortune et honneurs ne constituent pas mon ambition,*
 帝鄉不可期。 *À la Terre d'immortalité⁸⁰ [je] ne peux attendre [l'accès].*
 55 懷良辰以孤往, *J'aspire à un départ solitaire par un bon temps⁸¹ [pour un beau paysage],*
 或植杖而耘耔。 *[Ou à un lieu pour] planter mon bâton et [me livrer] à l'agriculture⁸².*
 登東臯以舒嘯, *Montrer une hauteur orientale⁸³ pour y déployer un sifflement,*
 臨清流而賦詩。 *Au bord d'un courant clair, composer un poème.*
 聊乘化以歸盡, *Suivre le changement nature jusqu'au retour au néant,*
 60 樂夫天命復奚疑! *[Je] fais mon bonheur de la voie du Ciel⁸⁴, pourquoi hésiter encore⁸⁵ ?*

Les textes du confucianisme sont des sources d'inspiration fondamentales pour « le Chant du retour ». Ils représentent la pensée et le style de vie de Tao Yuanming. Selon les sources notées dans la partie de la traduction de l'ode, nous trouvons que Tao Yuanming cite un grand nombre de récits et de textes de *Lunyu* 論語 et *Shijing* 詩經. Ils

⁷⁹ L'expression *yi yihu* 已矣乎 est une interjection usuelle dans les textes traditionnels. Selon le contexte, il est le sens comme C'est fini ! Bernique ! ou bien Hélas ! Par exemple, dans Les Entretiens de Confucius, Gongzhi 公治 V-27, Yang Bojun, *Lunyu yizhu*, op. cit., p. 53 et « *Lisao* 離騷 » in Zhu Xi, *Chuci jizhu*, op. cit., Chuci I-XXV.

⁸⁰ L'expression *dixiang* 帝鄉 [la Terre d'immortalité] vient de *Zhangzi* 莊子, *waipian* 外篇, *Tiandi* 天地 : «千歲厭世, 去而上僊, 乘彼白雲, 至于帝鄉 [Au bout de mille ans, fatigué de ce monde, il le quitte, monte vers le ciel, chevauche les nuages blancs et arrive aux royaumes des Dieux].» Wang Shumin, *Zhuangzi jiaoquan*, op. cit., p. 428. Liou Kia-hway, trad., *Tchouang-tseu, Œuvre complète*, op. cit., p. 139.

⁸¹ L'expression *liang chen* 良辰 a deux explications : d'abord, le bon moment comme dans le vers: 良辰在何許? [Où est le bon moment?], « *Yonghuai shi* 詠懷詩 » de Ruan Ji in Xiao Tong, *Zhaoming wenxuan*, op. cit., p. 123. Deuxièmement la belle matinée, « 撰良辰而將行 [Choisir un bon temps pour s'en aller] » dans « *Dongzheng fu* 東征賦 » de Ban Zhao 班昭 (vers 45-117, nom d'épouse Cao Dagu 曹大家), in Xiao Tong, *Zhaoming wenxuan*, op. cit., p. 48. Ici, selon Monsieur Laurent, c'est « une belle matinée ». Laurent Cédric, *Voyages immobiles dans la prose ancienne*, op. cit., p. 166.

⁸² « Planter le bâton et à l'agriculture » cité de Lunyu, Weizi 微子 XVIII-VII : « 丈人曰, '四體不動, 五穀不分。孰為夫子?' 植其杖而芸。 [Le vieillard dit : « Toi qui ne sais rien faire de tes quatre membres, ni ne peux distinguer les cinq céréales, qui donc pourrait être ton maître ? » Il planta son bâton en terre et se mit à sarcler.] Laurent Cédric, trad. *Voyages immobiles dans la prose ancienne*, op. cit., p. 167-168. Yang Bojun, *Lunyu yizhu*, op. cit., p. 195-196.

⁸³ L'expression *donggao* 東臯 [une butte] ou [les champs de l'est], implique les champs des ermites. Il vient de « 方將耕於東臯之陽 [je n'ai que la capacité de travailler aux champs de l'est] », « Zouji yi taiwei Jiang Ji 奏記詣太尉蔣濟 » de Ruan Ji. Ruan Ji, *Ruan Ji ji*, op. cit., p. 52.

⁸⁴ 《庄子·外篇·田子方》“生有所乎萌, 死有所乎归, 始终相反乎无端, 而莫知乎其所以穷”与《周易·系辞上》“乐天知命, 故不忧; 安土敦乎仁, 故能爱”。Yuan Xingpei, *Tao Yuanming ji jianzhu*, op. cit., p. 475.

⁸⁵ Laurent Cédric, *Voyages immobiles dans la prose ancienne*, op. cit., p. 164-173.

constituent des preuves de son éducation confucianiste et expliquent son choix d'ermite de cultiver les champs, idée très respectée dans la pensée de Confucius.

Au vers 5-6, Tao Yuanming fait référence à l'histoire de l'ermite Jieyu, et Confucius. Jieyu représente les divers ermites dans *les Entretiens de Confucius* un rôle d'une sorte de « cinquième colonne » anti-confucéenne⁸⁶. Ici, le phénix comme la licorne en Chine, sont des animaux fabuleux empreints d'une sainte bienveillance qui se manifeste à l'occasion de l'avènement d'un roi sage. Ils apparaissent quand le bon ordre règne sous nos cieux, autrement ils restent. Mais le phénix représente également les sages eux-mêmes⁸⁷. Ici, le phénix symbolise à la fois le sage Confucius et l'emblème de l'état. Confucius voyagea dans tous les royaumes pendant très longtemps, mais il ne trouva pas de rois sages. Jieyu appelle en hurlant le dit phénix, pour conseiller à Confucius de renoncer à cette recherche politique, puisqu'il n'y a pas de roi sage. Le phénix reste en effet « caché ». Cette recherche appartient au passé, mais dorénavant Confucius arrêtera de se méprendre dans une vaine recherche pour s'ouvrir au monde qui lui fait face et affronter les dangers.

Un autre ermite, Zhangren 丈人 est cité au vers 56, « [Ou à un lieu pour] planter mon bâton et [me livrer] à l'agriculture 或植杖而耘耔 ». « Planter le bâton et [se livrer] à l'agriculture » reprend les *Entretien* de Confucius, le récit de la rencontre entre Zilu et cet ermite. Le texte dit :

子路從而後，遇丈人，以杖荷蓀。子路問曰：「子見夫子乎？」丈人曰：「四體不勤，五穀不分。孰為夫子？」植其杖而芸。子路拱而立。止子路宿，殺雞為黍而食之，見其二子焉。明日，子路行以告。子曰：「隱者也。」使子路反見之。至則行矣。子路曰：「不仕無義。長幼之節，不可廢也；君臣之義，如之何其廢之？欲潔其身，而亂大倫。君子之仕也，行其義也。道之不行，已知之矣⁸⁸。」

Au cours d'un voyage avec Confucius, Zilu avait été laissé en arrière. Il rencontra un vieillard qui portait à l'épaule un panier accroché à son bâton. Zilu demanda : « Monsieur, avez-vous vu mon maître ? » Le vieillard dit : « Toi qui ne sais rien faire de tes quatre membres, ni ne peux distinguer les cinq céréales, qui donc pourrait être ton maître ? » Il planta son bâton en terre et se mit à sarcler. Zilu attendit respectueusement qu'il eût fini. Le vieux le garda à loger ce soir-là. Il égorgea un poulet et lui servit un plat de millet. Il lui présenta aussi ses deux fils. Le lendemain, Zilu poursuivit sa

⁸⁶ Ryckmans Pierre trad., *Confucius, Les Entretiens, op. cit.* p. 139.

⁸⁷ Marc Kalinowski trad., *Lunheng*, Paris, Les Belles Lettres, 2011, p. 125.

⁸⁸ Yang Bojun, *Lunyu yizhu, op. cit.* p. 195-196.

route et fit son rapport à Confucius. Le maître dit : « C'est un ermite ». Il chargea Zilu d'aller le revoir, mais à son arrivée, l'autre était parti. Zilu dit : « On n'a pas le droit de se retirer de la vie publique. On ne peut faire fi de la hiérarchie qui règle les relations entre aînés et cadets ; à plus forte raison, comment ferait-on fi du principe qui commande les rapports entre souverains et sujets ? On ne peut quand même pas bouleverser les relations humaines les plus fondamentales, rien que pour préserver la pureté individuelle. Pour un honnête homme, servir l'État reste un devoir, même s'il sait d'avance que la vérité ne prévaudra jamais⁸⁹ ».

Ces deux citations expriment la méditation de Tao Yuanming, un monologue sur les principes confucéens et le désir personnel de liberté dans un moment bouleversé. Les historiens traditionnels croient volontiers que Tao Yuanming se retira de la vie active pour éviter de « servir deux maisons dynastiques » ; les commentateurs du XXe siècle évoquent la « noirceur de la société de son époque » pour expliquer sa retraite. Cette logique correspond aussi au confucianisme⁹⁰.

子曰：“篤信好學。守死善道。危邦不入；亂邦不居。天下有道則見；無道則隱。邦有道，貧且賤焉，恥也；邦無道，富且貴焉，恥也”。

Le Maître dit : « Gardez la foi, consacrez-vous à l'étude. Suivez la bonne voie jusqu'à la mort. Ne visitez pas des États chancelants, ne demeurez pas dans des États en rébellion. Quand le monde est en ordre, montrez-vous, sinon, mieux vaut la retraite. Il est honteux de rester pauvre et obscur dans un pays bien gouverné ; il est honteux de devenir riche et honoré dans un pays mal gouverné⁹¹. »

Tao Yuanming fait également de nombreuses références à Zhuangzi 莊子 (vers 369 av. J.-C. - vers 286 av. J.-C.), au *Nanhua jing* 南華經. Il fait une introspection (*zixing* 自省) dans ce poème : “[Je] réalise que [je suis] vrai à présent et que [j'étais] dans le faux par le passé” (vers 8). Finalement, il soulage sa conscience : “À la Terre d'immortalité [je] ne peux atteindre [l'accès]” (vers 54), et “Suivre le changement naturel jusqu'au retour au néant, [je] fais mon bonheur de la voie du Ciel, pourquoi hésiter encore ?” (vers 59-60). Au vu de la situation politique, Tao Yuanming fit son propre parcours et révisa son ambition grâce au confucianisme. Il exploita les différents courants de pensée en suivant l'évaluation du Xuanxue pour se constituer un cœur pur et authentique. Il cita les

⁸⁹ Laurent Cédric, *Voyages immobiles dans la prose ancienne*, op. cit., p. 166, 167.

⁹⁰ Yang Bojun, *Lunyu yizhu*, Chapitre VIII, *Taibo* 泰伯, op. cit., p. 82.

⁹¹ Ryckmans Pierre, *Les entretiens de Confucius*, Paris, Gallimard, 1987, p. 47.

expressions des poèmes des dynasties précédentes dans le même contexte philosophique, comme les écrits de Ruan Ji 阮籍 (210-263), les Chuci 楚辭 de Qu Yuan 屈原⁹² (vers 343 av. J.-C. à vers 290 av. J.-C.) et les poèmes de Lu Ji 陸機⁹³ (261-303), de Lu Yun 陸雲⁹⁴ (262-303) et de Zhang Hua 張華⁹⁵ (232-300), *etc.*

Segmentation du texte et problème de la narrativité

Du point de vue formel, le Chant du retour est une pièce en prose parallèle, qui est ici dénommée *ci* 辭 et non *fu* 賦, en raison d'une forme qui se veut proche des Chants de Chu (Chu ci 楚辭), notamment remarquable par l'emploi archaïsant de la particule *xi* 兮 dans le refrain et en fin du trente-neuvième vers. Dans le vocabulaire et les expressions, les références au Lisao 離騷 (le premier des textes des Chuci) sont très nombreuses⁹⁶.

Dans le Chant du retour, les quatre parties sont marquées par trois courtes phrases :

- vers 1 – 8 : Affirmation de sa décision, les raisons du départ ;
- vers 9 – 32 : Imagination du voyage du retour et de l'arrivée à la maison ;
- vers 33 – 48 : Vie idyllique et réflexions sur la nature ;
- vers 49 – 60 : Affirmation d'une vie libre pour un destin universel.

À l'intérieur de ces quatre parties, d'autres ruptures sont aménagées par le rythme de la composition. Des groupes de vers au même nombre de pieds forment une structure complexe qui correspondrait, au moins du point de vue formel, à un découpage en neuf parties :

1. vers 1 – 8 : monologue – la raison du retour
2. vers 8 – 12 : scène - voyage du retour par la rivière
3. vers 13 – 20 : scène - arrivée à la maison et accueil de la famille
4. vers 21 – 32 : scène - vie quotidienne gaie à la maison
5. vers 33 – 36 : monologue - décision de la retraite

⁹² Grand, poète chinois du royaume de Chu.

⁹³ Poète, écrivain de la dynastie des Jin de l'ouest (265 - 316).

⁹⁴ Écrivain de la dynastie des Jin de l'ouest, petit frère de Lu Ji.

⁹⁵ Poète, écrivain et homme d'état de la dynastie des Jin de l'ouest. L'auteur du poème « *Nüshi zhen* 女史箴 » [Les Admonitions de la préceptrice au dames du palais] et de *Baowu zhi* 寶物志 [l'encyclopédie]

⁹⁶ Laurent Cédric, *Voyages immobiles dans la prose ancienne*, *op. cit.*, p. 171.

6. vers 37 – 48 : scène - vie avec les proches aux champs et à la nature
7. vers 49 – 54 : monologue – recherche de son désir profond
8. vers 55 – 58 : scène – façon de vivre d'un ermite
9. vers 59 – 60 : monologue – déclaration d'une fin idéale

L'exploitation des différentes sources littéraires, de *l'Histoire des Song* à l'ensemble des travaux d'études consacrés à l'œuvre de Tao Yuanming montre que les biographies sont cohérentes dans l'ensemble, mais diffèrent sur quelques points de détail ; les textes ont en effet été copiés, reproduits et interprétés au fur et à mesure du temps. Lorsque des artistes d'autres époques ont fait appel à la figure de Tao Yuanming dans leurs œuvres – comme ce fut le cas de Chen Hongshou – ils ont fait un choix de sujets pour construire une histoire et modeler le motif artistique à leur convenance.

La pensée et le style de vie érémitique de Tao Yuanming n'ont pas été créés de toute pièce. Il existait des ermites depuis le troisième millénaire avant J.-C., comme nous le prouve la biographie de l'ermite, Xu You 許由⁹⁷. Cependant, les lettrés admiraient particulièrement l'histoire de Tao Yuanming ; pourquoi ? La réponse est dans le « Chant du retour ». La constitution de la pensée de Tao Yuanming y apparaît clairement : une pensée basée sur le confucianisme, Laozi et Zhuangzi, la nouvelle influence du bouddhisme et aussi la pensée des anciens ermites. C'est pourquoi la recherche du contexte historique et de la pensée de Tao Yuanming ne sert pas seulement à comprendre ses écrits, mais aussi à analyser pourquoi il est devenu l'exemple du lettré *a posteriori*.

Ruan Ji était un exemple pour Tao Yuanming. Mais Tao Yuanming se retira du monde en dépassant les responsabilités sociales et politiques d'une éducation confucianiste pour aller vers la paix et la liberté d'esprit. Ruan Ji se prétend indomptable mais n'a jamais été aussi détaché que Tao Yuanming, qui a su élever son esprit pour atteindre une paix profonde pour cause son tiraillement entre l'ambition personnelle et la fidélité à ses principes lors des troubles étatiques, l'ont mené vers ses créations littéraires. Il nous présente une pensée humaine, à la fois hautement spirituelle et foncièrement bucolique. C'est cet idéal que les lettrés poursuivront.

⁹⁷ Huangpu Mi (215-282), *Gaoshi zhuan* 高士傳, j.I-II-V. Sans folio. wikisource.org

Chapitre II : Tao Yuanming dans l'histoire de l'art chinois

Après avoir appréhendé la vie et la pensée du héros de la peinture de Chen Hongshou via sa biographie, nous allons effectuer une recherche synthétique sur la figuration picturale de Tao Yuanming. Deux sources sont essentielles : le travail de Yuan Xingpei, qui se fonde sur les sources littéraires et le contexte idéologique et politique ; et celui de Susan Nelson, qui accumule et analyse les éléments picturaux avec une précision importante. Les peintures de Tao Yuanming sont caractérisées par deux : la/les référence(s) littéraires du sujet, et le style pictural.

1. Références littéraires

Premièrement, au niveau littéraire, les peintures s'inspirent de ses anecdotes. Les sources de références proviennent de la poésie de Tao Yuanming et des documents et livres anciens, comme *L'Histoire des Song*, la Biographie écrite par Xiao Tong, *l'Histoire des Jin* et *l'Histoire des dynasties du Sud*, etc., mais aussi d'anecdotes. Les biographies n'étant pas présentées dans un ordre chronologique, l'interprétation picturale est flexible en matière de composition picturale.

Deuxièmement, les peintures s'inspirent également des œuvres littéraires de Tao Yuanming. « Le Chant du retour », « La Source aux pêcheurs » et certain poèmes comme les « Buvant du vin », sont les préférés des peintres. En tant que poète bucolique, ses œuvres sont inspirées de la nature et du jardin où le poète trouve la paix, la liberté d'esprit et un style de vie retirée. Ses peintures ont fait de Tao Yuanming une icône culturelle représentative de l'esthétique de la réclusion *yinyi* 隱逸.

2. Format :

Selon les présentations visuelles, les peintures de Tao Yuanming sont divisées en trois formats :

1) Les portraits de Tao Yuanming⁹⁸.

En dépit de la controverse sur le terme « portrait » dans les critiques artistiques, le buste de Tao Yuanming dans le livre encyclopédique, *Sancai tuhui* 三才圖會⁹⁹, est considéré comme une figuration du poète à l'époque. Un autre exemple de portrait est celui attribuée à Zhao Mengxu 趙孟吁 de la dynastie Yuan, conservé au Musée provincial de Liaoning. C'est un portrait en pied illustrant une calligraphie du poème « Le Chant du retour » écrite par son frère, Zhao Mengfu. En tous cas, ce genre d'œuvres est rare.

2) Les rouleaux verticaux.

Les rouleaux verticaux sont simplement constitués d'une scène d'un aspect métaphysique de la nature. Les montagnes représentent les endroits isolés et lointains. Les rivières sont les liens entre les paysages et elles représentent aussi une source pure ou un passage vers l'au-delà. Ils illustrent souvent un épisode de la vie de Tao Yuanming, ou bien un poème. L'illustration s'inspire souvent de sources littéraires. Dans la peinture traditionnelle chinoise, le corps des pensées se situe au cœur d'un paysage qui leur sert d'environnement. Dans le livre *la peinture du jardin de la moutarde* 芥子園畫傳, une



Planche 2 : Portrait de Tao Yuanming, Xylogravure du XVIIe siècle (*Sancai tuhui*, éd. Wang Qi, *op. cit.*, 1641).



Planche 3 : Zhao Mengxu, *Portrait de Tao Yuanming*, Musée provincial du Liaoning

⁹⁸ Yuan Xingpei, "Gudai huihua zhong de Tao Yuanming", *op. cit.*, p. 1.

⁹⁹ Wang Qi et Wang Siyi éd., *Sancai tuhui*, Shanghai, Shanghai guji chubanshe, 2011, p. 628.

encyclopédie de la peinture chinoise, il est expliquée que “les personnages ont toujours un lien avec le paysage. [...] Peindre les personnages dans le paysage, c’est comme mettre en évidence le sujet : le sujet de l’ensemble du tableau est déterminé par le personnage¹⁰⁰”.

3) Les rouleaux horizontaux

Ils souvent montrent des scènes narratives en continuité à la fois dans le temps et l’espace selon les contenus des odes ou des poèmes. Un rouleau horizontal est souvent divisé en plusieurs sections découpées par les textes ou par des arbres et des collines. Ces textes donnent donc lieu à un va-et-vient image-texte qui produit un nouveau sens. En déroulant une peinture, on crée une succession de cadres mouvants où l’effet de perspective devient plus aléatoire et secondaire. Les rouleaux horizontaux impliquent d’adopter la progression voulue par le peintre, mais autorisent plus de liberté que la calligraphie où chaque mouvement du pinceau est revécu. “[...] Le rouleau horizontal, écrit Pierre Ryckmans, dont la structure matérielle est absolument identique à celle du livre archaïque, n’est pas susceptible d’accrochage ; il ne peut se consulter que sur une table, dans une lecture successive, une main enroulant au fur et à mesure ce que l’autre déroule [...]. L’œil est conduit au fil du rouleau dans la poursuite d’un voyage imaginaire. La composition progresse et se déroule dans le temps comme dans un poème ou comme dans une pièce de musique, ménageant les alternances de mouvements lents ou rapides, une exposition du thème en ouverture, un nœud, une conclusion¹⁰¹.”

3. Figuration et trois attributs

Les illustrations visuelles de la vie et les œuvres de Tao Yuanming étaient constituées depuis la dynastie des Song (960-1279). Une figuration picturale de Tao Yuanming a été fixée¹⁰² à partir du XIe siècle. Il porte souvent une robe large avec des manches amples ou bien une robe taoïste avec les manches tombantes avec le haut et la jupe au-dessous. Il a la barbichette. Les cheveux sont bien coiffés avec un foulard ainsi

¹⁰⁰ Raphaël Petrucci trad., *Encyclopédie de la peinture chinoise, Les enseignement de la peinture du jardin grand comme un grain de moutarde*, Paris, Librairie You Feng, 2000. p. 177-178.

¹⁰¹ La source de référence perdue.

¹⁰² Susan E. Nelson, “Tao Yuanming's Sashes: Or, the Gendering of Immortality”, Freer Gallery of Art, University of Michigan, *Ars Orientalis*, vol. 29, 1999, p. 3.

qu'un bâton pour marcher. C'était le style des Wei et des Jin, l'époque de Tao Yuanming en conséquence de la crise politique similaire entre la dynastie Song et des Wei et Jin. Les fonctionnaires de cette époque, fatigués de l'austérité du gouvernement, veulent profiter d'une vie légère. Ce désir de liberté influence le style vestimentaire¹⁰³. Celui a traversé les dynasties en passant par les Song et est finalement devenu la norme dans la peinture chinoise classique. Tao Yuanming est souvent présentée avec le chrysanthème, le vin ou la cithare. Ces trois éléments sont tirés de ses poèmes et sont devenus ses attributs dans l'histoire de l'art chinois.

1. Le chrysanthème

Dans toutes ses œuvres, Tao Yuanming a mentionné cinq fois le chrysanthème¹⁰⁴. Il n'est pas le premier poète qui le représente. Mais c'est lui qui crée l'intégralité des vertus de l'ermite en métaphorisant les caractères du chrysanthème. Au fil du temps, le chrysanthème est devenu le premier attribut de Tao Yuanming. Et comme il est le personnage représentatif de l'ermite, le chrysanthème devint également l'un des symboles de l'ermite dans les écrits et les peintures postérieures.

Tao Yuanming faire l'éloge du chrysanthème et ses caractéristiques extraordinaires dans « Buvant du vin, VII. » (*Yinjiu shi qiqi* 饮酒其七¹⁰⁵) :

秋菊有佳色 *Une beauté ravissante du chrysanthème automnal*
 裊露掇其英¹⁰⁶ *Des pétales cueillis humectés des gouttes de rosée*

Et aussi dans les autres poèmes connus de Tao Yuanming, par exemple, « Au magistrat¹⁰⁷ Guo » (*He Guozhubuo qier* 和郭主簿其二)¹⁰⁸ :

芳菊開林耀 *Les chrysanthèmes parfumés se brillent les bois*
 青松冠巖列 *Les pins bleus s'alignent au sommet des falaises*

¹⁰³ Fu Boxing, *Dasong yiguan*, Shanghai, Shanghai guji chubanshe, 2016, p. 75-76.

¹⁰⁴ « Le Chant du retour », « Buvant du vin, V et VII », « Au registraire Guo, II » et « Un Neuvième Jour dans une vie retirée ».

¹⁰⁵ Yuan Xingpei, *Tao Yuanming ji jianzhu*, op. cit., p. 252.

¹⁰⁶ Ces deux vers font référence à « *Lisao* 離騷 » : “朝飲木蘭之墜露兮，夕餐秋菊之落英。[Je buvotte les gouttes de rosée suspendant aux fleurs de magnolia le matin, savoure les fleurs de chrysanthème automnal épanouissantes le soir.]” You Guo'en, ed., *Lisao zuanyi*, Beijing Zhonghua shuju, 1980, p. 103.

¹⁰⁷ Hucker Charles O., *A Dictionary of official titles in imperial China*, op. cit., ref. 1413.

¹⁰⁸ Yuan Xingpei, *Tao Yuanming ji jianzhu*, op. cit., p. 147-148.

Une autre source de cette section est le poème, « Un Neuvième Jour dans une vie retirée » (*Jiuri xianju* 九日閒居)¹⁰⁹ :

餘閒居，愛重九之名。秋菊盈園，而持醪靡由，空服九華，寄懷於言。

Dans une vie retirée, j'aime le nom de la fête, Double-Neuf. Il a beau épanouir des chrysanthèmes d'automne dans mon jardin, mon verre est vide. Je ne peux qu'admirer les fleurs du Neuf, et que confier aux mots mes sentiments.

酒能祛百慮 *Le vin peut dissiper tous les soucis*

菊解制頹齡 *Le chrysanthème peut endiguer le poids des ans*

Susan Nelson a dit que « le chrysanthème est Tao Yuanming lui-même¹¹⁰ ». Un certain nombre de ces références se retrouvent dans ses poèmes particulièrement célèbres, notamment dans le poème, « En buvant du vin, V. » (*Yinjiu shi qiwu* 飲酒詩其五¹¹¹) :

採菊東籬下 *Cueillir un chrysanthème à la palissade de l'est*

悠然見南山 *Insouciant apercevoir le mont du Sud*

Les montagnes du Sud sont la disposition du mont voisin. Lu, un site emblématique du nord de la province du Jiangxi, connu pour être une demeure d'ermite, de communautés religieuses et d'êtres spirituels. À la vue de la montagne, l'esprit de Tao Yuanming est agité par des images de grands espaces et d'ultimes retours à la maison.

À partir des Song, Su Shi 蘇軾 a défini la culture lettrée. La peinture, comme la poésie et la musique, fait partie de l'éducation initiale du lettré. Le but des peintures n'est jamais de présenter l'aspect extérieur des choses mais les significations intérieures. C'est surtout une manière de communiquer entre eux afin d'exprimer leur propre goût. La figure de Tao Yuanming est très appréciée. Elle est de plus en plus représentée dans la peinture et dans les poèmes. Selon les recherches de Yuan Xingpei, la plus ancienne peinture au sujet de Tao Yuanming est le portrait de Tao Qian attribué à Zheng Qian 鄭虔 (691-759). Mais il ne reste que la trace écrite dans *le Catalogue des peintures de Xuanhe* (*Xuanhe huapu* 宣和畫譜¹¹²).

¹⁰⁹ Yuan Xingpei, *Tao Yuanming ji jianzhu*, op. cit., p. 71-72.

¹¹⁰ Susan E. Nelson, "Revisiting the Eastern Fence: Tao Qian's Chrysanthemums", *The Art Bulletin*, vol. 83, no. 3, College Art Association, Sep., 2001, p. 441.

¹¹¹ Yuan Xingpei, *Tao Yuanming ji jianzhu*, op. cit., p. 247.

Laurent Cédric, trad. *Voyages immobiles dans la prose ancienne*, op.cit., p. 278.

¹¹² Yuan Xingpei, "Gudai huihua zhong de Tao Yuanming", Beijing, *Beijing daxue xuebao*, vol. 43-6, 2006,

Ici, *Le Maître de la Clôture Orientale* (*Dongli gaoshi* 東籬高士) est une peinture attribuée à Liang Kai 梁楷 (?-?), peintre de la dynastie des Song du Sud. C'est peut-être la première peinture de Tao Yuanming tenant la fleur de chrysanthème dans sa main. C'est un rouleau vertical. Près de la moitié de l'image est occupé par un grand pin à droite. Les rochers sont couverts de plantes. Sur un ruisseau coulant à gauche, un pont fait connecter le monde populaire et le monde retiré. Tao Yuanming est représenté avec une barbe, un foulard de voyage sur la tête, un châle en fourrure et une robe ample aux larges manches et serrée à la taille par des rubans. Il marche avec des sandales dans un paysage symbolique. Il a un bâton dans sa main gauche, une fleur saisie soigneusement dans sa main droite. Il lève la fleur pour la regarder attentivement. La brise caresse sa robe et les rubans. Le peintre crée une ambiance au-delà du monde tant sur le plan physique que spirituel. Cela correspond à l'état contemplatif de Tao Yuanming¹¹³.



Planche 4 : Liang Kai, *Le Maître de la Clôture Orientale*, encre et couleur sur soie, 71,5 x 36,7 cm, Musée du Palais à Taibei.

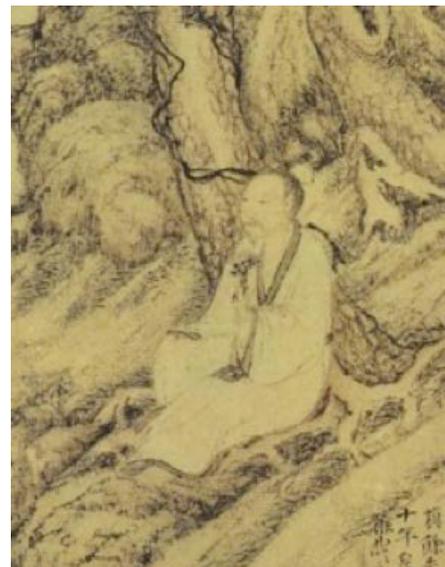


Planche 5 : Lu Zhi, *Pengze gaozong tu*, encre sur papier, 34,2 x 23,8 cm, Musée du Palais à Taibei.

Dans *Pengze gaozong tu* 彭澤高蹤圖 (vers 1524), attribué à Lu Zhi 陸治 (1496-1576), Tao Yuanming est assis sous le pin en tenant des fleurs. Dans *Yuanming xiuju tu* 淵明嗅菊圖 attribué à Zhang Feng 張風 (?-1662), il sent le parfum des chrysanthèmes qu'il tient dans ses mains. De plus, les interprétations sont variées selon les peintres. Les fleurs sont mises dans un vase comme dans *Cueillette des chrysanthèmes* 採菊圖 de Tang Yin 唐寅 (1470-1523) ou bien plantées au jardin comme dans *Dongli qiuse tu* 東籬秋

p. 1.

¹¹³ Susan E. Nelson, "Tao Yuanming's Sashes : Or, The Gendering of Immortality", *op. cit.*, p. 3.

色圖^{de} Li Xiang 李相 (sous la dynastie Song). Selon Susan Nelson, le chrysanthème est le seul motif commun à la fois à la poésie et et à la peinture en tant que principal indice de l'identification de la figure de Tao Yuanming¹¹⁴.

2. Le vin

Le vin est le mot le plus fréquent dans les poèmes de Tao Yuanming. C'est sa source vitale. Dans la préface du Recueil de Tao Yuanming¹¹⁵ rédigé par Xiao Tong, cent ans après la mort du poète, il est décrit ainsi :

有疑陶渊明诗，篇篇有酒，吾观其意不在酒，亦寄酒为迹者也。

Presque tous les poèmes de Tao Yuanming mentionnent le vin. Je pense que son objet n'est pas simplement le vin à proprement parler, mais une expression de ses pensées intimes sous prétexte de l'ivresse.

Dans « la biographie du Maître de Cinq Saules », Tao Yuanming énuméra ses goûts comme lire et écrire. Mais le plus important est de boire du vin. « Il était d'une nature à aimer le vin ; mais sa famille était pauvre, aussi il ne pouvait pas toujours en avoir. Ses parents et ses amis, sachant qu'il était ainsi, l'invitaient parfois à boire chez



Planche 6 : Zhang Feng, *Yuanming xiuju tu*, encre sur papier, 34 x 27,1 cm, Musée du Palais à Pékin.



Planche 7 : Li Xiang, *Dongli qiuse tu*, encre sur soie, 169.1x107.7 cm, Musée du Palais à Taïpei.

¹¹⁴ Nelson Susan E., "Revisiting the Eastern Fence: Tao Qian's Chrysanthemums", *The Art Bulletin*, vol. 83, no. 3, College Art Association, Sep., 2001, p. 441.

¹¹⁵ Xiao Tong, éd. *Tao Yuanming ji*, (le premier recueil des poèmes de Tao Yuanming), in Yuan Xingpei, *Tao Yuanming ji jianzhu*, op. cit., p. 613.

eux. Quand il buvait, il le faisait totalement dans l'espoir de s'enivrer. Une fois ivre, il repartait, sans se soucier de savoir si c'était convenable¹¹⁶ ».

L'ivresse sentimentale est le but des lettrés depuis que les hommes ont découvert l'effet enivrant de l'alcool. Tout comme en Occident, le vin est associé aux lettrés et aux artistes car l'ivresse est souvent liée à l'inspiration. La fonction originale de l'alcool pour les rites est alors de moins en moins importante. L'ivresse de l'esprit devient plus importante que la saveur du vin. Si « Il était d'une nature à aimer le vin », Tao Yuanming avait certainement besoin du vin pour se soulager des chagrins politiques. Il y trouvait la paix et la joie de l'ivresse dans un contexte troublé. La réclusion spirituelle est supérieure à celle du physique. La joie et la paix de la retraite sont bien déclarées par les vers dans le « Chant du retour » :

有酒盈樽	<i>Où de vin le pot est plein</i>
引壺觴以自酌	<i>[J'] approche une jarre et une coupe pour me servir</i>
眄庭柯以怡顏	<i>À la vue des arbres de la cour, mon visage s'épanouit</i>
倚南窗以寄傲	<i>Appuyé à la fenêtre du sud, [je] laisse la fierté m'envahir</i>
審容膝之易安	<i>[Je] constate que le vrai [bonheur], consiste à avoir où poser ses genoux</i>

Comme les principes moraux de *Li* 禮教 et du confucianisme sont de plus en plus rigoureux, les fonctionnaires érudits utilisèrent l'alcool comme soulagement momentané. La passion du vin était devenue un code conventionnel dans le cercle des ermites. Avant Tao Yuanming, les Sept sages de la forêt de bambous étaient déjà les personnages représentatifs de ce phénomène. Depuis le III^e siècle, le groupe d'ermites est représenté dans les œuvres littéraires et dans la peinture. Il symbolise la liberté de penser et d'agir, et le détachement. Des attitudes emblématiques sont alors attribuées aux ermites : un comportement iconoclaste ainsi qu'un esprit anarchisant et anti-ritualiste qui vont de pair avec la consommation d'alcool. Cette pratique devenue traditionnelle apparaît alors comme un « marqueur » permettant de qualifier cette personnalité. C'est pourquoi, le vin est un important attribut de l'esprit de Tao Yuanming et est aussi devenu encore plus symbolique dans le cercle des intellectuels.

¹¹⁶ Voir *supra*, p. 14.

3. La cithare

Après le vin, l'un des autres attributs incontournables de Tao Yuanming est la cithare. Cet instrument a été consigné dans les biographies suivantes : *l'Histoire des Song*¹¹⁷, « La Biographie écrite par Xiao Tong¹¹⁸ » et de *l'Histoire des dynasties du Sud*¹¹⁹.

潛不解音聲，而畜素琴一張，無絃，每有酒適，輒撫弄以寄其意。

*Qian [Tao Yuanming] ne comprenait pas la musique, mais il tenait en réserve un luth ordinaire, dépourvu de cordes, et à chaque moment d'ébriété, il se mettait à en jouer pour exprimer ses pensées*¹²⁰.

Par ce geste extravagant, Tao Yuanming expliqua que :

但識琴中趣，何勞絃上聲¹²¹！

Je m'amuse de la cithare, pourquoi je m'ennuie encore du bruit des cordes ?

L'instrument des sages était à l'origine réservé à une élite et cultivé dans l'intimité par les nobles et les érudits. Il n'était donc pas destiné à des représentations publiques. Avec la calligraphie, la peinture et le jeu d'échecs anciens, il compte parmi les quatre arts et est situé au premier rang des instruments que tout érudit lettré chinois se devait de maîtriser. C'est pourquoi, l'instrument et la musique apparaissent dans tous les livres de philosophie. Dans le *Dao de jing*, chapitre XII, Laozi exprima que :

五色令人目盲；五音令人耳聾；五味令人口爽；馳騁畋獵，令人心發狂；難得之貨；令人行妨。是以升任為腹不為目，故去彼取此¹²²。

*Les cinq couleurs aveuglent les yeux des hommes ; les cinq notes assourdissent les oreilles des hommes. Les cinq saveurs gâtent le palais des hommes. Les galops débridés des chasses affolent le cœur des hommes. Les biens rares entravent l'activité des hommes. C'est la raison pour laquelle l'homme saint agit sur les ventres, mais il n'agit pas sur les yeux. Aussi rejette-t-il ceci et prend-il cela*¹²³.

¹¹⁷ Shen Yue, *Songshu*, op. cit., p. 2288.

¹¹⁸ Yuan Xingpei, *Tao Yuanming ji jianzhu*, op. cit., p. 611-612.

¹¹⁹ Li Yanshou, *Nanshi*, op. cit., p. 1858.

¹²⁰ Jacob Paul trad., *Œuvres complètes de Tao Yuan-ming*, op. cit., p. 76-77.

¹²¹ Fang Xuanling, *Jinshu*, op. cit., p. 2463.

¹²² Chen Guying, *Laozi zhuyi ji pingjie*, Laozi, chapitre XII., Beijing Zhonghua shu ju, 1984, p. 106.

¹²³ Mathieu Rémi trad., *Lao tseu, Le Daode jing*, "Classique de la voie et de son efficience", Paris, Médicis Entrelacs, 2008, p. 99.

Ici, Laozi sous-entend que la musique empêche de prêter attention aux multiples manifestations sonores de la vie comme être à l'écoute de la nature¹²⁴. Lin Yutang 林語堂 (1895-1976) a précisé que *fu* 腹 ici ne signifie pas le ventre, mais l'être intérieur. Et 目 signifie toutes les affaires concrètes, sentimentales et sensibles de l'être extérieur¹²⁵.

Ensuite, Laozi parla de la compréhension de la *Voie* au Chapitre XLI :

大音希聲，大象無形，道隱無名¹²⁶。

*La grande musique dispose de sons imperceptibles. La grande image est sans forme. La voie est enfouie dans le sans-nom*¹²⁷.

Selon l'interprétation de Wang Bi 王弼¹²⁸ (226-249), la grande musique est inaudible. Donc, il n'aura pas de jugement de préférence. Xi 希 peut être un homophone de 細 fins ou bien 稀 faibles.

Pour Marcel Conche, la "Grande musique", correspondant à l'harmonie cosmique ou à l'harmonie des sphères, n'est pas audible par l'oreille humaine¹²⁹. A travers elle s'exprime une harmonie plus profonde, celle du Dao lui-même. Il est invisible, inaudible, imperceptible et infini. *Pourtant, c'est à elle qu'est dû tout ce qui se montre; et elle donne à chaque être son développement – alors apparaît la multiplicité des noms*¹³⁰.

Bien que Tao Yuanming ne savait pas jouer de cet instrument, cela ne l'a pas empêché de profiter de la grande musique de la nature (en silence) dans son univers spirituel. Ce n'est qu'à ce moment que l'âme retrouve la paix. Il a adopté cet instrument en ayant pris soin de retirer les cordes. La cithare est l'allégorie de sa pensée et de sa vie quotidienne comme dans le poème « Temps révolus » (*Shiyun* 時運¹³¹) :

清琴橫床 *Ma cithare propre et élégante est posée sur le lit*
濁酒半壺 *J'ai un demi-pot de vin trouble.*

¹²⁴ Couche Marcel, trad., *Lao tseu, Tao te king*, Paris, Puf, 1^{er} édition 2003, 2016, p. 94-96.

¹²⁵ Chen Guying, *Laozi zhuyi ji pingjie*, op. cit., p. 107.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 228.

¹²⁷ Mathieu Rémi, trad., *Lao tseu, Le Dao de jing*, op. cit., p. 155.

¹²⁸ La version commentée de Dao de jing de Wang Bi est la plus ancienne et la seule version existante. Car l'origine du livre n'existe plus, donc elle devient la référence principale dans les siècles suivants, et sur lesquelles se fondent presque toutes les traductions en langues étrangères.

¹²⁹ Couche Marcel, trad., *Lao tseu, Tao te king*, op. cit., p. 219-220. in Gray Julie, « Esthétique de la musique en Chine médiévale : idéologies, débats et pratiques chez Ruan Ji et Ji Kang, Musique, musicologie et arts de la scène », Thèse Ecole normale supérieure de lyon - ENS LYON, 2015, p. 410-411.

¹³⁰ *Ibidem.*

¹³¹ Yuan Xingpei, *Tao Yuanming ji jianzhu*, op. cit., p. 9.

et aussi dans le poème « Au magistrat Guo, I¹³² » (*He Guozhubo qiyi* 和郭主簿 其一¹³³) :

息交游閒業 *Je me détache aux oisifs, nuit et jour*
臥起弄書琴 *Livre et cithare sont toujours dans mes mains*

Enfin, après la dernière retraite du poète, il trouva son bonheur définitif dans le « Chant du retour ». Sa vie retirée est autour de sa famille et s'accompagne des livres et de la cithare.

悅親戚之情話 *J'ai plaisir aux propos affectueux de mes proches*
樂琴書以消憂 *Les joies de la cithare et des livres soulagent mon tourment*

La cithare est donc devenue, après le chrysanthème et le vin, le troisième attribut de Tao Yuanming et ainsi, l'un des symboles des intellectuels.

Après cette présentation globale sur le contexte artistique de la figuration de Tao Yuanming, nous passerons à une analyse de la peinture de l'expression minimaliste de Chen Hongshou basée sur une description de l'image. Notre compréhension de l'œuvre sera complétée par l'étude des textes dans l'image ainsi que les sources littéraires et la composition des images.

¹³² Ref. Jacob Paul. *Œuvres complètes de Tao Yuan-ming, op. cit.*, p. 158.

¹³³ Yuan Xingpei, *Tao Yuanming ji jianzhu, op. cit.*, p. 144.

Chapitre III : Description de la peinture

Alors qu'en Occident, plume et pinceau désignent deux techniques de réalisation bien distinctes, en Chine, le poète et le peintre ont tous deux recours au pinceau comme unique instrument. La tradition chinoise pense la rencontre entre l'écriture et l'art pictural en termes de peinture inspirée d'un écrit, ou d'écrit qui se fait interprète d'une peinture, ou encore de fusion des deux, susceptible de produire un effet esthétique intégré. Certains textes accompagnent une peinture, évoquant les circonstances de sa création. D'autres en offrent une clef de « lecture »¹³⁴. C'est pourquoi ils coexistent dans la peinture classique chinoise.

Le *Chant du Retour - Épisodes de la vie* attribuée à *Tao Yuanming* est un rouleau horizontal, de 30,3 cm de large et de 308 cm de long, réalisé sur du papier à l'encre et en couleurs. Il est composé de onze sections :

- « Cueillette des chrysanthèmes » (*Caiju* 采鞠)
- « Attribution d'un serviteur » (*Jili* 寄力)
- « Plantation du sorgho » (*Zhongshu* 種秫)
- « Retour au foyer » (*Guiqu* 歸去)
- « Absence de vin » (*Wujiu* 無酒)
- « Abandon du sceau » (*Xieyin* 解印)
- « Vin à crédit » (*Shejiu* 貰酒)
- « Éloge des éventails » (*Zanshan* 讚扇)
- « Refus des aumônes » (*Quekui* 卻饋)
- « Mendicité » (*Xingqi* 行乞)
- « Filtrage du vin » (*Lujiu* 漉酒)

¹³⁴ Verellen Franciscus, "Jeux d'encre : poésie et peinture en chine", Paris, conférence de l'Académie des Inscriptions et Belle-lettres, 2017.

Chaque image illustre uniquement des personnages, un à trois maximums, sans aucun paysage en arrière-plan. En tant que héros de la peinture, la présence de Tao Yuanming est répétée dans chaque section en image minimalisme, tous les détails existant sur l'image revêtent une grande importance. En même temps, les accessoires dans la peinture lettrée sont souvent des signes allégoriques/symboliques. Certains objets importants, comme le chrysanthème, le vin, la cithare, le rocher et le bananier sont répétés.

Le nom de chaque section montre immédiatement que l'œuvre n'illustre pas directement le « Chant du Retour ». Pourquoi la peinture porte-elle le nom *Chant du Retour - Épisodes de la vie de Tao Yuanming* ? Une étude sur les contextes littéraire et historique de création de cette peinture permettra de la comprendre correctement.

Les inscriptions de Chen Hongshou sur chaque section sont une source directe pour comprendre l'image. Elles nous aident à comprendre entièrement l'œuvre en incluant les symboles et les métaphores. Les sources littéraires sont fondamentales pour dévoiler l'origine de l'inspiration du peintre. Deux sources littéraires sont systématiquement employées : poèmes et écrits de Tao Yuanming, les biographies sur Tao Yuanming, et aussi parfois les poèmes postérieurs à son sujet.

1. Cueillette des chrysanthèmes (*Caiju* 采鞠)



Planche 8 : Section 1, Cueillette des chrysanthèmes

Tao Yuanming est assis en tailleur les pieds nus sur un rocher. Il porte une robe ample. Les manches de la robe sont larges et légères, dessinées comme les nuages. Comme la première section dans le rouleau horizontal, c'est plutôt une présentation synthétique de la figuration de Tao Yuanming. Les trois attributs sont retrouvés autour du personnage. Une branche de chrysanthème est tenue dans la main gauche. Il approche soigneusement les fleurs de son nez en humant leur parfum. Son regard baissé est vide et fixe. Sa main droite est cachée dans sa manche et est posée avec désinvolture sur une cithare sans corde placée à côté de lui. Une jarre de vin avec une grande louche et une coupe sont posées sur un petit rocher juste devant lui. Ils sont des éléments picturaux représentant le vin, des objets allégoriques manifestant sa présence et sa consommation. L'ustensile du vin est souvent retrouver dans les peintures de Chen Hongshou. Quelques

herbes par terres signifient que la scène se déroule à l'extérieur, peut-être dans un jardin, ou peut-être un univers central de Tao Yuanming.

Après cette identification évidente du personnage, dans une composition minimaliste, Chen Hongshou écrit une inscription à haute droite pour interpréter une histoire par les informations nécessaires :

采鞠 *Cueillette des chrysanthèmes.*
黃華初開 *Les fleurs jaunes viennent tout juste de s'épanouir.*
白衣酒來 *Un homme en robe blanche a apporté de l'alcool.*
吾何求於人哉！ *Qu'attendrais-je encore des hommes ?*

Chen Hongshou a choisi cet épisode de la vie de Tao Yuanming pour la première section du rouleau. Cette histoire s'inspire des biographies dans *l'Histoire des Song*, « la Biographie de Tao Yuanming » écrite par Xiao Tong¹³⁵, *l'Histoire des dynasties du Sud*¹³⁶ et le *Xu jinyangqiu* 續晉陽秋¹³⁷ de Tan Daoluan 檀道鸞 (?-?, dynasties du Sud). Le texte que nous avons choisi se rapproche le plus de l'époque de Tao Yuanming et permet de comprendre l'origine de cette épisode de sa vie au moment de sa retraite, entre 418 et 424.

嘗九月九日無酒，出宅邊菊叢中坐久，值弘送酒至，即便就酌，醉而後歸。
潛不解音聲，而畜素琴一張，無弦，每有酒適，輒撫弄以寄其意¹³⁸。

À la neuvième lune de l'année¹³⁹, il n'y avait plus de vin chez Tao Yuanming. Il se sentait démoralisé. Il allait au jardin et s'assoyait au milieu

¹³⁵ “嘗九月九日出宅邊菊叢中坐，久之，滿手把菊。忽值弘送酒至，即便就酌，醉而歸”。Xiao Tong, in Yuan Xingpei, *Tao Yuanming ji jianzhu*, op. cit., p. 612.

¹³⁶ “嘗九月九日無酒，出宅邊菊叢中坐久之。逢弘送酒至，即便就酌，醉而後歸”。Li Yanshou, *Nanshi*, op. cit., p. 1857.

¹³⁷ “王弘為江州刺史，陶潛九月九日無酒，於宅邊東籬下菊叢中，摘盈把，坐其側。未幾（二字一作“久之”）望見一白衣人至，乃刺史王弘送酒也。即便就酌而後歸”。Li Fang, *Taiping yulan*, j. IX, Shanghai, Shanghai guji chubanshe, 2008, p. 741.

¹³⁸ Shen Yue, *Songshu*, op. cit., p. 2288.

¹³⁹ Quel lien entre la neuvième lune et les chrysanthèmes ? C'est une fête traditionnelle chinoise. Selon le calendrier lunaire chinois, le neuf est la fête de *Chongyang* 重陽節 - Double neuf - Double soleil. Le chiffre neuf 九 *jiu* se prononce en chinois de la même manière que le caractère 久, signifiant "longévité". Ce jour de fête est donc considéré comme étant particulièrement de bon augure. Dans la symbolique de l'Antiquité chinoise, le chiffre neuf représente le principe *yang* 陽 dans le *Yijing* 易經, le soleil, la chaleur, le masculin. Un double neuf c'est l'apothéose du Yang dans la numérologie du calendrier et cela juste avant le règne du froid, l'hiver, le principe *yin* 陰. Nous profiterons donc des derniers beaux jours de l'automne pour grimper sur une colline avec la famille ou les amis et boire des coupes de vin de chrysanthème et manger des gâteaux de chrysanthème. Le chrysanthème est une fleur d'automne et souvent utilisée en herboristerie chinoise (sous forme de thé par exemple) pour détoxifier le corps. Il est également réputé pour éloigner les mauvais esprits. Cette coutume remonte au minimum au début de notre ère. La fête du Double yang est le moment des fleurs de chrysanthèmes.

des chrysanthèmes. Il était en contemplation devant des fleurs et les cueillait de sa main. Tout à coup, il vit un homme en robe blanche arriver avec du vin. Tao Yuanming ne pouvait s'empêcher d'ouvrir le pot et de boire le vin jusqu'à l'ivresse. Puis il rentra.

Chen Hongshou intitule la première section, « Cueillette des chrysanthèmes » et le premier vers de l'inscription est « Les fleurs jaunes viennent tout juste de s'épanouir », se référant aux chrysanthèmes. Cette expression « les fleurs jaunes » (*huanghua* 黃華) fait référence au *Classique des rites* (*Liji* 禮記), plus précisément au chapitre intitulé le calendrier lunaire (*Yueling* 月令)¹⁴⁰ :

季秋之月 [...] 鞠有黃華。

*Le dernier mois de l'automne [...] Les fleurs jaunes du chrysanthème s'épanouissent.*¹⁴¹

L'épanouissement des chrysanthèmes jaunes (*huanghua* 黃華) au dernier mois de l'automne (*jiqui* 季秋) signifie le neuvième mois dans le calendrier chinois. Chen Hongshou, en choisissant cette référence au début de sa création, fait référence à un courant de pensée confucéen.

Dans le deuxième vers : « Un homme en robe blanche a apporté de l'alcool », l'expression « l'homme en robe blanche (*baiyi* 白衣) » fait aussi référence au *Classique des rites* (*Liji* 禮記), plus précisément au chapitre intitulé le calendrier lunaire (*Yueling* 月令)¹⁴² :

季秋之月 [...] 乘戎路，駕白駱，載白旂，衣白衣，服白玉。

*Le dernier mois d'automne [...] Il montre le char de guerre, qui est traîné par des chevaux blancs, et qui porte l'étendard blanc. Il est vêtu de blanc, des jades de couleur blanche (pendent à son bonnet et à sa ceinture)*¹⁴³.

Le dernier mois de l'automne (*jiqui* 季秋) signifie le neuvième mois dans le calendrier chinois. Dans ce chapitre du *Classique des rites*, il est noté que, selon l'alternance des quatre saisons (chaque saison se divise en trois mois : *meng* 孟, *zhong* 仲, *ji* 季), les règles

¹⁴⁰ Wang Wenjin, *Liji yijie*, op. cit., p. 224.

¹⁴¹ Couvreur Séraphin trad., *Liji, Mémoires sur les bienséances et les cérémonies*, Paris, Édition You Feng Libraire et Éditeur, 2015, p. 385.

¹⁴² Wang Wenjin, *Liji yijie*, op. cit., p. 224.

¹⁴³ Couvreur Séraphin trad., *Liji*, op. cit., p. 385.

des rites sont différentes en fonction des couleurs du vêtement et du jade porté. L'azur au printemps¹⁴⁴, le rouge en été¹⁴⁵, le blanc en automne¹⁴⁶ et le noir en hiver¹⁴⁷. Le premier vers sur les fleurs jaunes nous décrit où, quand et qui fait quoi. La mise en scène théâtrale est bien gravée sous le pinceau du peintre.

Dans le chapitre précédent, nous avons déjà analysé les références confucéennes dans le poème du « Chant du retour ». Les vers 17 et 18 disent :

三徑就荒 Les trois sentiers dans le jardin
sont envahis de mauvaises herbes,
松菊猶存 Les pins et les chrysanthèmes
sont encore là.

Nous avons compris que les trois sentiers représentent le lieu de rencontre des trois ermites chez Jiang Xu 蔣詡 au III^e siècle av. J.-C.. Dans le vers 17, Tao Yuanming a emprunté cette référence pour décrire sa propre maison qu'il a quitté depuis longtemps. Il exprimait son regret d'être éloigné de sa vie d'ermite, puisqu'il était en fonction mandarinale. Mais, dans le vers 18, les pins et les chrysanthèmes sont encore là. Ils sont une représentation métaphorique de la continuité de sa vie spirituelle.



Planche 9 : Illustration de Ruan Ji et Rong Qiqi en position assise, Estampage du relief mural (en briques) des *Sept Sages de la forêt de bambous avec Rong Qiqi*, 80 x 240 cm, Musée de Nanjing.

¹⁴⁴ “乘鸞路，駕倉龍，載青旂，衣青衣，服倉玉”。[Sa voiture munie de sonnette est trainée par les chevaux appelés dragons azurés et porte l'étendard azuré orné de dragon. Ses vêtements sont verts azurs ; des jades de couleur verte azurée (pendent à son bonnet et à sa ceinture)]. Couvreur Séraphin trad., *Liji, op. cit.*, p. 332, 340, 347.

¹⁴⁵ “乘朱路，駕赤駟，載赤旂，衣朱衣，服赤玉”。[Il montre la voiture rouge, qui est trainée par des chevaux roux, et qui porte l'étendard de couleur incarnate. Ses vêtements sont rouges ; des jades de couleur incarnate (pendant à son bonnet et à sa ceinture)]. Couvreur Séraphin trad., *Liji, op. cit.*, p. 354, 360, 366-367.

¹⁴⁶ “乘戎路，駕白駟，載白旂，衣白衣，服白玉”。[Il montre le char de guerre, qui est trainé par des chevaux blancs, et qui porte l'étendard blanc. Il est vêtu de blanc, des jades de couleur blanche (pendent à son bonnet et à sa ceinture)]. Couvreur Séraphin trad., *Liji, op. cit.*, p. 374, 379, 385.

¹⁴⁷ “乘玄路，駕鐵驪，載玄旂，衣黑衣，服玄玉”。[Il monte la voiture de couleur noirâtre, qui est trainée par des chevaux noirs, et qui porte l'étendard de couleur noirâtre. Ses vêtements sont noirs; les jades (qui ornent son bonnet et sa ceinture) sont noirâtres.], Couvreur Séraphin trad., *Liji, op. cit.*, p. 392, 399, 405.

De plus, Tao Yuanming s'assoit en tailleur sur un banc en pierre. On remarque que son pied gauche est nu, tandis qu'on voit une chaussure par terre. C'est un geste d'affranchi mais aussi élégant, qui existe depuis les peintures de la dynastie de Jin de l'est (317-420). Un exemple d'estampage d'un relief mural (en briques) des *Sept Sages de la forêt de bambous avec Rong Qiqi* (*Zhulinqixian yu Rong Qiqi* 竹林七賢與榮啓期). Leurs portraits élégants, tracés avec des lignes fluides sur la brique, ornent les deux murs latéraux de la chambre funéraire. Nous devons cependant distinguer ces personnages détendus et sereins des Sept Sages historiques : ces sages rebelles étaient devenus au cinquième siècle des thèmes populaires de l'imaginaire. Ils n'étaient plus perçus comme des individus mais comme des symboles culturels. Les lettrés chinois s'asseyaient en tailleur sur un tapis par terre ou sur une couche selon la situation en état de méditation et à la fois confortable. Au fil du temps, à l'époque contemporaine de Chen Hongshou, un compendium illustré – *Sancai tuhui* 三才圖會¹⁴⁸ [Les Trois talents] résume bien les attitudes (debout, assis, en marche, etc.) et les portraits des personnages. L'illustration des positions assises en

écoutant, en méditant, et buvant, ou en jouant l'instrument. En fonction de la différence des compositions et des décorations dans la peinture, la même position représente les sujets différemment. Celles en tailleur nous montre un lettré assis, le dos bien droit, le visage tourné de trois-quarts. Cette attitude est similaire à celle de Tao Yuanming lorsqu'il respire les fleurs. L'homme semble statique, silencieux et en harmonie avec la nature. Nous pouvons sentir toute la puissance de cet univers. Manifestement, l'homme médite.



Planche 10 : Illustration de la position assise du Lotus, Xylogravure du XVII^e siècle (*Sancai tuhui*, éd. Wang Qi, *op. cit.*, 1641).



Planche 11 : Illustration de l'expression « jouer la cithare », Xylogravure du XVII^e siècle (*Sancai tuhui*, éd. Wang Qi, *op. cit.*).

¹⁴⁸ Wang Qi et Wang Siyi éd., *Sancai tuhui*, vol. 4, *op. cit.*, p. 1638-1650.

2. Au serviteur (*Jili* 寄力)



Planche 12 : Section 2, Au serviteur

Il y a deux personnages dans la scène. Le plus grand a une tenue soignée, le chignon est coiffé avec une épingle, il porte une paire de chaussures colorés et un ensemble des robes bien disposées. Sérieux, le regard strict, il se tient face au jeune homme à droite, légèrement penché vers l'avant, un papier à la main. L'index de sa main gauche est dirigé vers l'autre homme, semblant l'instruire d'une affaire. Ses cheveux, maintenus par un foulard noué, différent de ceux de son père, signalant à nouveau une différence de statut social. Il joint les mains devant sa poitrine, en s'inclinant, pour écouter humblement la parole de son père.

Selon certaines anciennes conventions, la figure du héros est plus grande, l'homme à gauche est donc Tao Yuanming. Comme dans les représentations occidentales

du moyen-âge, la taille des personnages est relative à leur importance dans l'histoire, montrant ainsi la prédominance du héros par sa taille.

Les sources littéraire de cet épisode : « la Biographie de Tao Yuanming » écrite par Xiao Tong¹⁴⁹ et *l'Histoire des dynasties du Sud*¹⁵⁰. Ils décrivent Tao Yuanming s'en allant pour prendre fonctions à Pengze. Avant de partir, celui-ci laisse un courrier et conseille à son fils de traiter le serviteur de la maison avec gentillesse et de s'adresser à lui en égal. L'inscription à droite se lit ainsi :

寄力	<i>Au serviteur</i>
人子役我子	<i>[Un jour] le fils d'un autre te commandera, mon fils</i>
我子役人子	<i>Toi, mon fils, tu commanderas le fils d'un autre</i>
不作子人觀	<i>Ne te considère pas différent de l'autre</i>
淳淳付此帋	<i>[Je t'] écris ce courrier dans ton intérêt.</i>

Tao Yuanming écrit trois poèmes à ses fils, « l'Instruction à mes fils »¹⁵¹, « le Reproche à mes fils »¹⁵² et « la Lettre à mes fils, Yan et les autres »¹⁵³. Dans « Le Chant du retour », comme dans plusieurs poèmes, Tao Yuanming exprime que le meilleur endroit pour vivre est la maison, où vit sa famille. La notion de famille est importante pour lui. C'est pourquoi il décrit, ses fils qui l'attendent devant la porte.

Comme il le dit dans le poème « Louanges des lettrés indigents » (*Yong pinshi* VII 詠貧士詩 其七)¹⁵⁴ :

丈夫雖有志	<i>En tant qu'homme, j'avais de l'ambition</i>
固為兒女憂	<i>Mais [je] m'inquiète malgré tout pour les enfants</i>

¹⁴⁹ “執事者聞之，以為彭澤令。不以家累自隨，送一力給其子，書曰：<汝旦夕之費自給為難，今遣此力助汝薪水之勞。此亦人子也，可善遇之。>” Xiao Tong, in Yuan Xingpei, *Tao Yuanming ji jianzhu*, op. cit., p. 612.

¹⁵⁰ “執事者聞之，以為彭澤令。不以家累自隨，送一力給其子，書曰：<汝旦夕之費，自給為難，今遣此力，助汝薪水之勞。此亦人子也，可善遇之。>” Li Yanshou, *Nanshi*, op. cit., p. 1857.

¹⁵¹ « Mingzi 命子 » (vers 400) est retrouvé dans Songshu aussi. Le poème donne un enseignement sur l'éducation familiale rigoureux sous l'histoire splendide de ses précédents et les théories Confucius. In. Yuan Xingpei, *Tao Yuanming ji jianzhu*, op. cit., p. 40.

¹⁵² « Zezi 責子 ». Dans ce poème écrit vers 409, Tao Yuanming rapproche ses enfants, un par un, qu'ils ne sont pas tous diligents. Ce point de vue a pour base le confucianisme. Mais le poète exprime, avec un ton facétieux, son regret sur ses cinq fils qui ne s'intéressent pas aux études (comme lui). À la fin, il dit que « Comme tous sont prédestinés, je bois les choses (le vin) de la coupe ». In Yuan Xingpei, *Tao Yuanming ji jianzhu*, op. cit., p. 304.

¹⁵³ « Yu ziyang deng shu 與子儼等疏 » (vers 417). in Yuan Xingpei, *Tao Yuanming ji jianzhu*, op. cit., p. 529.

¹⁵⁴ In Yuan Xingpei, *Tao Yuanming ji jianzhu*, op. cit., p. 377.

Ce poème fait référence à d'un des ermites, Huang Zilian 黄子廉¹⁵⁵, mais Tao Yuanming se reconnaît lui-même dans cette situation entre l'affection à sa famille et son sens des responsabilités envers la société dans « l'Instruction à mes fils ». Il nous dit, à plusieurs reprises, qu'il veut être libre. C'est ce sentiment de liberté, de bonheur, que lui procure la vie à la campagne au sein de sa famille. Mais il y a une contradiction entre un désir égoïste d'être un ermite qui ne veut vivre que pour lui-même, et l'inquiétude à la famille exprimée dans ses poèmes.

3. Plantation du sorgho (*Zhongshu* 種秫)



Planche 13 : Section 3, Plantation du sorgho

Au contraire de la scène précédente, Tao Yuanming son vêtement est une robe simple (*yi* 衣) et le col est ouvert. Il porte une « chemise intérieure » (*zhongshan* 中衫), un pantalon et une jupe (*bixi* 蔽膝). C'est la tenue des paysans pour faciliter le travail aux

¹⁵⁵ Yuan Xingpei, *Tao Yuanming ji jianzhu*, op. cit., p. 377

champs. Avec un geste ferme de la main gauche et la tête qui se détourne, il semble refuser la proposition de sa femme. Celle-ci, debout à droite, occupe le premier plan, mais on remarque que sa taille est inférieure à celle de Tao Yuanming pourtant à l'arrière-plan. Elle est soigneusement coiffée mais porte une toilette ordinaire. Elle pointe de son index les deux paniers en bambou pour persuader Tao Yuanming de planter des céréales. Le peintre désigne volontairement un contraste de personnalités entre l'obstination de Tao Yuanming, et la figure douce de sa femme. Liu Shi-yee a argué un point intéressant basé sur le livre de James Cahill¹⁵⁶ – Chen Hongshou crée cette illustration du couple de Tao Yuanming à la manière de la section 10 des Admonitions de la préceptrice de la cour aux dames du palais. La scène de Chen Hongshou, comme celle attribuée à Gu Kaizhi 顧愷之 (345-406), présente un couple en position contrastée pour illustrer une dispute familiale. Dans ces deux scènes, le mari est à gauche, la tête est tournée et la main gauche est levée en geste exprimant un refus ferme. La femme à droite de la scène, a l'air de vouloir convaincre son mari. En comparaison à la scène de la famille royale, celle de genre est moins sérieuse mais plus théâtrale.



Planche 14 : La section 3 de Chen Hongshou à gauche, et la section 10 de Gu Kaizhi à droite

Chen Hongshou interprète en une scène théâtrale le texte inscrit à droite :

種秫	<i>Plantation du sorgho</i>
米桶中人	<i>Les hommes se battent pour le riz</i>

¹⁵⁶ Liu Shi-yee, “The World’s a Stage, The Theatricality of Chen Hongshou’s Figure Painting”, *op. cit.*, p. 179-180.

爭食是力	<i>Par la force, ils s'arrachent la nourriture</i>
狂藥中人	<i>Mais [je suis] fou de drogue</i>
何須得食	<i>Pourquoi chercherais-je de la nourriture ?</i>

Différentes sources mentionnent cet épisode : *l'Histoire des Song* ; « la Biographie de Tao Yuanming » écrite par Xia Tong¹⁵⁷, *l'Histoire des Jin*¹⁵⁸ et *l'Histoire des dynasties du Sud*¹⁵⁹. Ils notent que :

執事者聞之，以為彭澤令。公田悉令吏種秫稻。妻子固請種秬，乃使二頃五十畝種秫，五十畝¹⁶⁰種秬¹⁶¹。

Un ami fonctionnaire l'entendit et l'aida à trouver un poste administratif – préfet de Pengze. L'état lui attribua une terre. Il demanda à ses serviteurs de l'employer pour planter du sorgho et ainsi fabriquer de l'alcool, mais sa femme et ses enfants s'opposèrent à cette décision. Ils insistèrent pour avoir une plantation de riz. Finalement, il utilisa deux cent cinquante mus pour le sorgho et cinquante mus pour le riz.

Tao Yuanming eut deux femmes. Selon la chronique de Tao Yuanming rédigée par Wang Zhi 王質 (1135-1189), la première femme de Tao Yuanming mourut quand il avait vingt ans (âge *ruoguan* 弱冠). Sa deuxième femme passa sa vie avec lui, répondant au nom de Zhai 翟¹⁶². Dans « la Biographie de Tao Yuanming » écrite par Xia Tong¹⁶³ et *l'Histoire des dynasties du Sud*¹⁶⁴, elle avait une vraie complicité avec son mari. Elle supportait la vie dure qu'il lui fit mener, dans le travail agricole. Dans le *Chant du retour*, Tao Yuanming dit que : « Pengze était en effet à cent *li* de chez moi. Cependant la production de ses champs publics semblait suffire à la fabrication de mon vin. Voilà pourquoi je l'ai accepté¹⁶⁵ ». Tao Yuanming accepte le poste proposé par l'état ne le fait pas par ambition professionnelle, mais pour avoir la capacité de fabriquer du vin. Nous pouvons y voir le côté frondeur de Tao Yuanming.

¹⁵⁷ “公田悉令吏種秫，曰：“吾嘗得醉於酒，足矣！”妻子固請種粳，乃使二頃五十畝種秫，五十畝種粳”。 Xiao Tong, in Yuan Xingpei, *Tao Yuanming ji jianzhu*, op. cit., p. 611.

¹⁵⁸ “在縣公田悉令種秫穀，曰：「令吾常醉於酒足矣。」妻子固請種秬。乃使一頃五十畝種秫，五十畝種秬”。 Fang Xuanling, *Jinshu*, op. cit., p. 2461.

¹⁵⁹ “公田悉令吏種秫稻，妻子固請種粳，乃使二頃五十畝種秫，五十畝種粳”。 Li Yanshou, *Nanshi*, op. cit., p. 1857.

¹⁶⁰ Le mu (亩 ou 畝) est une unité de mesure de surface, correspond à environ 1/15 d'hectare, soit environ 666,67 m².

¹⁶¹ Shen Yue, *Songshu*, op. cit., p. 2287.

¹⁶² “君年二十。失妾。楚調詩雲：‘弱冠逢世阻，始室喪其偏’。妻翟氏偕老，所謂‘夫耕於前，妻鋤於後’，當是翟湯家”。 Wang Zhi, *Tao Yuanming nianpu*, Lili pu 栗里譜, 2006, p. 2.

¹⁶³ “其妻翟氏亦能安勤苦，與其同志”。 Xiao Tong, in Yuan Xingpei, *Tao Yuanming ji jianzhu*, op. cit., p. 612.

¹⁶⁴ “其妻翟氏，志趣亦同，能安苦節，夫耕於前，妻鋤於後云”。 Li Yanshou, *Nanshi*, op. cit., p. 1859.

¹⁶⁵ “彭澤去家百裏，公田之利，足以為酒，故便求之”。 Xiao Tong, *Zhaoming wenxuan*, op. cit., p. 257. Cédric trad., *Voyages immobiles dans la prose ancienne*, op. cit., p. 164.

4. Retour au foyer (Guiqu 歸去)



Planche 15 : Section 4, Retour au foyer

Comme dans la première section, Tao Yuanming est seul dans cette scène iconique. Sa tête est recouverte d'un grand foulard de voyage. Il porte une robe avec des manches très amples. Le vent violent le pousse et emporte ses vêtements. Il se tient difficilement debout et a besoin d'un bâton pour se stabiliser. Il a le regard perdu dans le vide et semble perplexe. Chen Hongshou dessine une image de Tao Yuanming différente des autres.

Dans les illustrations générales sur cet épisode du retour, Tao Yuanming semble souvent impatient de rentrer chez lui et de mener une existence recluse. Comme il a écrit dans le « Chant du retour » : *“Mon bateau ballotté avance légèrement. La brise soufflant fait gonfler [mon] vêtement. Au passant, je demande ma route, en regrettant la faible*

lumière au lever du soleil". Tao Yuanming exprime une grande joie. On la retrouve dans les peintures de Li Gonglin, Zhao Mengfu et Qian Xuan. Dans les peintures traditionnelles, il est souvent représenté comme étant une figure élégante et désinvolte. Par exemple, dans la peinture *Chant du Retour* (*Guiqulai tu* 歸去來圖), attribuée à Xian Yushu 鮮於樞 (1246-1302) (d'après Qian Xuan 錢選), il reste debout à la proue de la barque. La légère brise vient du front. L'expression du visage de Tao Yuanming est calme et plein d'espoir.



Planche 16 : Li Gonglin, *Le Chant du retour*, encre sur papier, 34 x 898,8 cm, Musée du Palais à Taïpei.



Planche 17 : Xian Yushu d'après Qian Xuan, *Le Chant du Retour*, encre et couleurs sur papier, 26 x 106,7 cm, The Metropolitan Museum of Art.

Au contraire, dans celle de Chen Hongshou, nous ne voyons rien de joyeux ni aucun espoir. Il n'y a que de l'inquiétude. De plus, suite à sa démission, sa vie n'était ni optimiste ni claire. Comment allait-il subvenir aux besoins de sa famille ? Au vu du contexte politique, sa décision était-elle « égoïste » ou raisonnable ? Certains historiens considèrent que Tao Yuanming a démissionné pour se protéger des conflits chaotiques entre Huan Xuan et Liu Yu. Il était conscient que son caractère et ses capacités étaient

inadaptables au gouvernement complexe de l'époque. C'est à ce moment là qu'il a écrit le poème narratif du « Chant du retour ». En d'autres termes, c'est la situation politique qui le poussa à décider de retourner auprès sa famille. Le poème raconte bien la vie de Tao Yuanming à partir de son départ de Pengze jusqu'à son retour à la vie quotidienne. À la fin, il proclame un éveil de la Voie. Son retour est à double sens : c'est le retour au foyer, mais aussi le retour à soi-même. Cette idée se retrouve dans un autre poème du poète *Buvant du vin X* (*Yinjiu shi* 飲酒詩¹⁶⁶). Chen Hongshou a vécu une situation similaire. Il a dû abandonner son ambition professionnelle pour montrer sa réprobation au gouvernement des Qing. Donc Chen Hongshou résume ce désir du retour au foyer dans l'inscription :

歸去

Retour au foyer

松景思余，余乃歸歟。

Les pins dans mon jardin et le paysage de mon pays natal me manquent, alors je retourne au foyer.

Le pin est apparu deux fois dans le « Chant du retour » :

三徑就荒，松菊猶存。

Les trois sentiers sont décadents, pins et chrysanthèmes en vie !

云无心以出岫，鳥倦飛而知還。景翳翳以將入，撫孤松而盤桓。

Les nuages désinvoltes sortent des vallées ; l'oiseau sait qu'il revient quand il est las. Le coucher du soleil assombrit ses rayons ; je caresse le pin solitaire et rôde autour de lui.

Ces vers nous décrivent un paysage du jardin de Tao Yuanming et sa vie de retraite. Le pin est comme le chrysanthème, c'est un des symboles de Tao Yuanming pour représenter une âme « sublime » et « pure ». Comme un symbole de la vertu du gentilhomme, il est signifié dans *le Classique des rites* :

禮器，是故大備。大備，盛德也。禮釋回，增美質。措則正，施則行。其在人也，如竹箭之有筠也；如松柏之有心也。二者居天下之大端矣。故貫四時而不改柯易葉。

¹⁶⁶ Yuan Xingpei, *Tao Yuanming ji jianzhu*, op. cit., p. 258-260.

Les règles servent à former l'homme. Elles le conduisent à la plus grande perfection. La plus grande perfection, c'est la vertu à son plus haut degré. À l'aide des règles, l'homme corrige ses défauts et développe ses bonnes qualités. Au repos, il est irréprochable ; dans l'action, rien ne l'arrête. Les règles sont à l'homme ce que l'écorce est au mince bambou et ce que le cœur est au pin ou au cyprès. Ces deux genres de plantes sont les plus remarquables qui existent dans l'univers. Elles traversent les quatre saisons sans changer de branches ni de feuilles.¹⁶⁷.

C'est pourquoi nous les trouvons souvent dans les peintures au sujet de Tao Yuanming comme dans *Le Maître de la Clôture Orientale* (*Dongli gaoshi tu* 東籬高士圖) attribuée à Liang Kai 梁楷 et *le Grand sage de Pengze* (*Peng ze gao zong tu* 彭澤高蹤圖) attribué à Lu Zhi 陸治 (1496—1576)¹⁶⁸, un grand pin est désigné à côté du poète assis dans la nature. C'est un symbole de la vertu du poète quand il s'accompagne de la fleur des chrysanthèmes¹⁶⁹.

Cette peinture de Chen Hongshou ne présente que de personnage. Pour compléter l'interprétation de la scène, il dirige les éléments du paysage dans l'inscription. Cette illustration allie le texte et l'image et nous présente une scène de retour correspondant au poème et à l'expérience de vie de Tao Yuanming.

¹⁶⁷ Séraphin Couvreur, trad. *Liji*, Chapitre, Li ki, *op. cit.*, p. 538-539.

¹⁶⁸ Nelson Susan E., "Revisiting the Eastern Fence: Tao Qian's Chrysanthemums", *op. cit.*, p. 441, 453-454 ;

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 441.

5. Sans vin (Wujiu 無酒)



Planche 18 : Section 5, Sans vin

Tao Yuanming est assis confortablement dans un palanquin en bambou, porté par deux personnes. Il porte des fleurs de chrysanthèmes et un foulard sur la tête. Le bâton est attaché une gourde de vin et un éventail en feuilles de massette. L'homme à l'avant a l'air plus jeune que celui placé à l'arrière. Il est bien coiffé, une épingle dans les cheveux et porte une robe courte avec de larges manches. L'autre homme porte la barbiche. Sa tenue avec le bonnet sur la tête est une représentation typique de celle des domestiques. Ils portent le bâton croisé sur leurs épaules, à gauche pour l'un et à droite pour l'autre. Leurs mains le maintiennent fermement.

Cette image est inspirée d'une peinture connue, attribuée à Li Gonglin (1049-1106) – *La Société du Lotus* 蓮社圖. Il existe plusieurs versions de ce même sujet et de ce style mais les originaux n'existent plus. Cependant, grâce à une calligraphie d'estampage attribuée à Li Chongyuan 李冲元 (n. d., dynastie Song, de prénom social Yuanzhong 元中) conservée au Musée du Palais à Taibei¹⁷⁰, nous pouvons découvrir une description détaillée de cette peinture qui fut un cadeau de Li Gonglin à Li Chongyuan¹⁷¹. *La Société*



Planche 19 : Li Chongyuan, « Les notes de la peinture de *la Société du Lotus* », calligraphie d'estampage coll., *Tingyun guan fatie*, j. VI, Musée du Palais à Taibei.

du Lotus est une des créations iconographiques du peintre inspirée par sa pratique du Bouddhisme¹⁷². La description de Deng Chun 鄧椿 (n. d. dynastie Song) dans sa critique artistique, *Huaji* 畫繼 [l'Histoire de peinture] commente que « Li Gonglin apprit le Bouddhisme et s'éveilla à la Voie en comprenant profondément les sens abstraits¹⁷³ ».

¹⁷⁰ « Les notes de la peinture de *la Société du Lotus* », in *Tingyun guan fatie*, j. VI 停雲館法帖 第六冊 [Cahier des calligraphies recueillies de la pavillon *Tingyun*], conservée au Musée du Palais à Taibei.

¹⁷¹ “童子負杖却立而待一人口（乘）籃輿者。淵明之迴去也。淵明有足疾。嘗以竹籃為輿。其子與門生肩之。前者若欲憩而不得。後者若甘負而忘倦。蓋門人與其子也。童子負酒瓢從之”。 Voir *infra.*, Annexe II-7, p. 146.

¹⁷² PAN An-yi, *Painting Faith, Li Gonglin and Northern Song Buddhist Culture*, Leiden, Brill, 2007, p. 173-205.

¹⁷³ “學佛悟道，深得微旨” Deng Chun, *Huaji*, j. 3, in. PAN An-yi, *Painting Faith, Li Gonglin and Northern Song Buddhist Culture*, *op. cit.*, p. 2-3.

Dans les œuvres attribuées à ou d'après Li Gonglin, les scènes dans les exemplaires de Shanghai et de Nanjing sont presque identiques et correspondent tout à fait à la description de Li Chongyuan. « à cause de la maladie de ses pieds, Tao Yuanming s'assoit dans une chaise en bambou, porté par son fils et un serviteur. Les deux jeunes hommes portent le bâton sur leurs épaules du côté droit. L'homme à l'avant le tient entre deux mains. Il a l'air avoir envie de se reposer alors que celui à l'arrière à une démarche dynamique. Sa main gauche semble se balancer. Ils portent chacun une robe courte, l'une de couleur claire et l'autre de couleur foncée. À côté de l'homme à l'arrière de la chaise, il y a un quatrième personnage. Il semble être le plus jeune homme de l'image. Il est coiffé de deux chignons. Il porte le bâton de Tao Yuanming auquel est attaché une gourde remplie d'alcool.

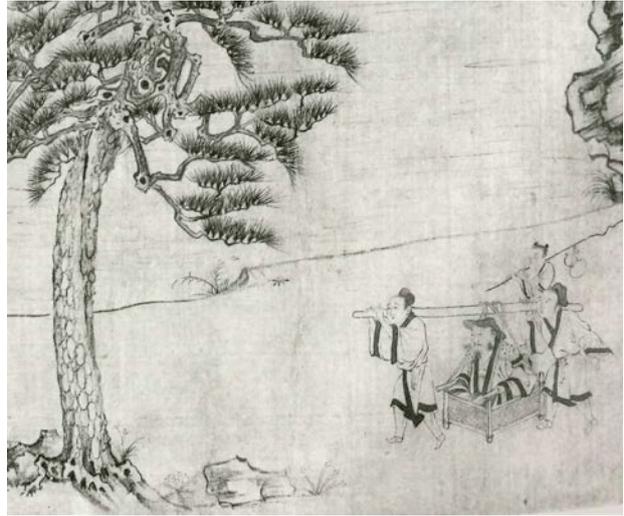


Planche 20 : D'après Li Gonglin, *La société du Lotus*, encre sur papier, 28 x 459,5 cm, Musée de Shanghai.



Planche 21 : D'après Li Gonglin, *La société du Lotus*, encre et couleurs sur soie, 92 x 53,8 cm, Musée de Nanjing.

Les paysages sont également identiques dans ces deux versions : un grand pin s'enracine sur les rochers à gauche de la scène. Le trait traversant l'horizontalement l'image est significatif d'un bord de rivière ou d'un ruisseau. A droite de l'arrière plan, il y a des rochers. L'eau et les rochers représentent une nature et une vie éloignée du monde.

Dans cette section, Chen Hongshou a écrit l'inscription à droite :

佛法甚遠，米汁甚近，吾不能去彼而就此。

*Le Dharma est loin de moi, l'alcool de riz est près de ma main ;
comme je ne peux pas arriver à ce qui est loin, je savoure ce qui est proche.*

Pour trouver la version originale de cette section, il faut commencer par étudier les différentes versions de la biographie de Tao Yuanming. Nous détaillerons ensuite le rapport entre la Société du Lotus Blanc et Tao Yuanming d'après les différentes légendes.

Les textes des trois livres, *l'Histoire des Song*, « la Biographie de Tao Yuanming » écrite par Xiao Tong et *l'Histoire des dynasties du Sud*, sont identiques. Ils racontent que Tao Yuanming a rencontré Wang Hong par une rencontre arrangée pendant son voyage au mont Lu en palanquin. Selon la chronologie des éditions, il semblerait que les trois derniers reprennent le contenu de *l'Histoire des Song*.

江州刺史王弘欲識之，不能致也。潛嘗往廬山，弘令潛故人龐通之齋酒具於半道栗里要之。潛有腳疾，使一門生二兒輿籃輿，既至，欣然便共飲酌，俄頃弘至，亦無忤也¹⁷⁴。

Wang Hong voulait faire sa connaissance, mais n'en eut jamais l'occasion. [Tao] Qian allait souvent au mont Lu. [Wang] Hong demanda à Pang Tongzhi, un ami de Tao Qian, de préparer un banquet à la montagne, à mi-pente, pour le recevoir. [Tao] Qian souffrait des pieds. Il y alla donc en palanquin de bambou porté par un disciple et ses deux fils. Après être arrivé, avec joie, il rejoignit Pang Tongzhi pour boire, mais il était indifférent en présence de Wang Hong qui arriva plus tard.

Mais dans le texte de *l'Histoire des Jin*, il y a une différence dans l'intention de son voyage. Ici il raconte que Tao Yuanming voyagea en palanquin pour aller chez Wang Hong avec une invitation :

弘要之還州，問其所乘，答雲：「素有腳疾，向乘藍輿，亦足自反。」乃令一門生二兒共輿之至州，而言笑賞適，不覺其有羨于華軒也¹⁷⁵。

[Wang] Hong invita [Tao Yuanming] à retourner à Jiangzhou et lui demanda quel était son moyen de transport. [Tao Yuanming] répondit : « [Je] souffre des pieds. Je pourrais y aller en palanquin de bambou et rentrer à pied ». Il demanda donc à un disciple et ses deux fils de le porter à Jiangzhou. Il y fut à l'aise, mais n'aima pas la somptueuse maison.

¹⁷⁴ Shen Yue, *Songshu*, op. cit., p. 2288.

Xiao Tong, in Yuan Xingpei, *Tao Yuanming ji jianzhu*, op. cit., p. 612.

Li Yanshou, *Nanshi*, op. cit., p. 1858.

¹⁷⁵ Fang Xuanling, *Jinshu*, op. cit., p. 2462.

Il n'y a aucune explication pour justifier cette différence. Mais nous pouvons comprendre que Tao Yuanming souffrait des pieds depuis longtemps. Il voyageait donc souvent en palanquin de bambou porté par son disciple et ses fils, que ce soit pour aller au mont Lu ou bien rentrer dans son pays natal. C'était son moyen de transport quotidien.

D'après l'image et le texte de Chen Hongshou, il y a un lien entre le voyage, le vin et le bouddhisme. Cela nous rappelle une histoire connue entre Tao Yuanming et Maître Huiyuan 慧遠 (334-416). Dans *les biographies des dix-huit maîtres du temple Donglin*, (*Donglin shiba gaoxian zhuan* 東林十八高賢傳), le volume *les biographies des sages hors du temple Donglin et la biographie de Tao Qian* (*Bu ru lianshe zhuxian zhuan - Tao Qian zhuan*, 不入蓮社諸賢傳, 陶潛傳), elle raconte une histoire correspondant tout à fait à la scène que Chen Hongshou nous montre :

嘗往來廬山，使一門生二兒舁籃輿以行。時遠法師與諸賢結蓮社。以書招淵明。淵明白。若許飲。則往。許之。遂造焉。忽攢眉而去¹⁷⁶。

[Tao] Qian voyageait souvent au mont Lu. Il y alla en palanquin de bambou porté par un disciple et ses deux fils. Un jour, Huiyuan a fondé avec plusieurs sages la Société du Lotus Blanc et envoya une lettre d'invitation à Yuanming. Celui-ci répondit : « Je ne viendrais qu'à condition qu'on me permette de boire. ». Huiyuan lui retourna une réponse favorable. Alors que Tao Yuanming allait au monastère, il fronça soudainement les sourcils et s'en alla.

La période de division de la Chine est marquée par l'expansion de la religion bouddhiste, aussi bien au Nord qu'au Sud, qui s'accélère au IV^e siècle grâce aux efforts de traducteurs et théoriciens remarquables. En lien avec les « conversations pures », elle prend chez les dynasties du Sud un aspect plus intellectuel et spéculatif. Elle se développe sous l'impulsion de moines lettrés bien intégrés dans les milieux lettrés de l'époque et leurs débats, avec des appuis politiques majeurs. Huiyuan 慧遠 (334-416), grande figure du bouddhisme, résidait au couvent du Donglin situé au mont Lu (Dong lin si 東林寺). Il se tourna vers le culte du Bouddha Amitabha, l'« école de la Terre pure » (Jingtu 淨土), du nom du lieu paradisiaque où les fidèles de ce Bouddha espéraient renaître pour se parfaire et atteindre le nirvana¹⁷⁷. En 402, il conduisit cent vingt trois disciples sous serment

¹⁷⁶ Wang Zhi ed. *Tao Yuanming nianpu*, op. cit., p. 253.

¹⁷⁷ Cheng Anne, *Histoire de la pensée chinoise*, Paris, Seuil, 1997, p.366-367.

devant une image d'Amitàbha pour les faire renaître en Sukhàvati. Ses partisans la renommeront plus tard la Société du Lotus blanc (Bailian she 白蓮社). Elle deviendra synonyme du bouddhisme chinois de la Terre pure. Parmi les légendes ultérieures de la Société du Lotus, on peut citer les Trois rires du Ruisseau du Tigre, symbolisant la cohésion des trois doctrines en Chine, le Confucianisme (Tao Yuanming), le Bouddhisme (Huiyuan) et le Taoïsme (Lu Xiujing 陸修靜 (406-477)). Selon *les Hagiographies des moines éminents* (Gaoseng zhuan 高僧傳) du moine Huijiao 慧皎 (497-554), Huiyuan s'était séquestré dans la montagne pendant trente ans, sans jamais traverser le pont du Ruisseau du Tigre (Huxi 虎溪) vers le monde extérieur. Le ruisseau était comme un bord divisant le monde pur et le monde impur et le pont la connexion entre eux. Un jour, l'érudit confucéen Tao Yuanming et le taoïste Lu Xiujing ont mis fin à leur visite à Huiyuan, ce dernier les accompagna tout au long de leur chemin. Étant absorbé par la conversation, Huiyuan ne prêta pas attention à la frontière qu'il s'était imposé et traversa le pont du Tigre. Quand les trois l'eurent compris, ils éclatèrent de rire¹⁷⁸. Li Bai 李白 (701-762), poète des Tang, évoqua cette anecdote dans un quatrain daté de 726, « Quitte un bonze du couvent du Donglin » (*Bie Dong lin si seng* 別東林寺僧¹⁷⁹) :

東林送客處， *Alors que je raccompagne mon ami au Donglin ;*
 月出白猿啼。 *La lune paraît et les gibbons gémissent.*
 笑別廬山遠， *En riant nous nous quittâmes laissant le mont Lu au loin ;*
 何煩過虎溪。 *Quel ennui y aurait-il à franchir le Ruisseau du Tigre ?*

La première partie est « la Biographie de Tao Yuanming » écrite par Xiao Tong :

时周续之入庐山，事释慧远；彭城刘遗民亦遁迹匡山，渊明又不应聘命，谓之浔阳三隐¹⁸⁰。

À cette époque, Zhou Xuzhi se retirait au mont Lu conduit par la pensée de Huiyuan. Liu Yimin de Pengcheng le suivait aussi au mont Lu (son autre nom est le mont Kuang). Et [Tao] Yuanming qui avait refusé le poste de fonctionnaire. On les appelait « les Trois ermites de Xunyang ».

Ces trois grands maîtres se retirèrent au mont *Lu*. Les deux premiers devinrent membres des dix-huit sages de la Société du Lotus Blanc. Mais Tao Yuanming a toujours

¹⁷⁸ Pan An-yi, *Painting Faith, Li Gonglin and Northern Song Buddhist Culture*, op. cit., p. 12-13.

¹⁷⁹ Peng Dingqiu, *Quan tang shi*, Beijing, Zhonghua shuju, 1979, p. 1784.

¹⁸⁰ Xiao Tong, in Yuan Xingpei, *Tao Yuanming ji jianzhu*, op. cit., p. 612.

refusé d'intégrer ce groupe bien qu'il s'entende très bien avec Maître Huiyuan. Et Huiyuan appréciait aussi l'intelligence du poète confucéen.

Il ne s'intéresse pas au bouddhisme ni n'adhère à ses préceptes, mais les échanges avec Huiyuan ont influencé la pensée de Tao Yuanming. Nous pouvons, en premier lieu, déduire de cette section que Chen Hongshou sûrement transforme littéralement le récit *des biographies des dix-huit maîtres du temple Donglin*. Et il s'est inspiré picturalement de la peinture de Li Gonglin, *La Société du Lotus Blanc*. Mais les divergences entre les peintures démontrent le style de chacun des peintres. Dans les scènes de Li Gonglin de Nanjing et de Shanghai, il y a quatre personnages. Cela respecte tout à fait le texte. Le garçon, qui ne porte pas le palanquin, s'occupe du bâton et de la gourde de vin de Tao Yuanming. Mais dans la scène du Metropolitan Museum of Art, seulement trois personnages sont présents et Tao Yuanming n'est pas dans le palanquin.

Dans la scène de Chen Hongshou, il manque également la quatrième personne et la gourde de vin repose sur le bâton. De plus, il y a un bouquet de fleurs sur la tête de Tao Yuanming. Les images d'un homme portant des fleurs sur la tête apparaissent souvent dans les œuvres de Chen Hongshou. Par exemple, dans *Yang Sheng'an porte une fleur* (*Yang Sheng'an zanhua tu* 楊升庵簪花圖), la section *Chant en ivresse* (*Zuiyi* 醉吟), *Des quatre joies de Nan Shenglu* (*Nan Shenglu sile tu* 南生魯四樂圖), et *Ruan Xiu et le vin acheté* (*Ruan Xiu gujiu tu* 阮修沽酒圖). C'est la représentation appuyée d'un caractère désinvolte.



Planche 22 : Chen Hongshou, *Yang Sheng'an porte une fleur*, encre et couleurs sur soie, 143,5 x 61,5 cm, Musée du Palais à Pékin.



Planche 23 : « Chant en ivresse », Chen Hongshou, *Les Quatre joies de Nan Shenglu*, encre et couleurs sur soie, 30,8 x 289,5 cm, musée Rietberg à Zurich.



Planche 24 : Chen Hongshou, *Ruan Xiu et le vin acheté*, encre et couleurs sur soie, 78,3 x 27,1 cm, Musée de Shanghai.

Selon l'inscription de Chen Hongshou, le bouddhisme va représenter le principe, tandis que le vin sera le symbole de la nature et de la liberté. D'après le caractère de Tao Yuanming, il choisit de vivre sa vie retirée, en toute liberté. Comment pourrait-il accepter d'autre restriction ? Mais cela ne l'empêche pas de s'adapter à la philosophie du bouddhisme. Cela apparaît dans les poèmes « le corps, l'ombre et l'âme » (Xing ying shen 形影神), datant d'après 412. Comme l'analyse Donald Holzman dans son article "Poésie et philosophie chez Tao Yuan-ming¹⁸¹", le poème est bien la riposte de Tao Yuanming aux spéculations bouddhistes inaugurées par Huiyuan sur le corps de Bouddha. On aurait tort de croire que ce soit un pur exercice philosophique que Tao Yuanming présente sous forme poétique. Les trois parties de ce poème représentent trois aspects très personnels de sa pensée. Les termes sont peut-être empruntés de Huiyuan, mais ils symbolisent ses propres attitudes contradictoires.

A propos de l'image, Chen Hongshou a commencé à apprendre la peinture à partir des œuvres de Li Gonglin. Selon le *Xuanhe huapu* 宣和畫譜, Li Gonglin a peint cent sept peintures à l'empereur dont cinquante-et-une peintures bouddhistes¹⁸². Il illustra les sutras et se donna un surnom, Vimalakīrti. Cela laissa inévitablement une trace dans le style de Chen Hongshou. Par conséquent, Chen Hongshou copie cette scène créée par Li Gonglin non seulement sur le style artistique, mais aussi sur la référence conventionnelle de l'histoire entre Tao Yuanming et Huiyuan (le Bouddhisme).

¹⁸¹ *Revue de métaphysique et de morale*, vol. 66, N°180240, 1661, p. 294-296.

¹⁸² Pan An-yi, *Painting Faith, Li Gonglin and Northern Song Buddhist Culture*, op. cit., p. 13.

6. Abandon du sceau (*Xieyin* 解印)



Planche 25 : Section 6, Abandon du sceau

Dans cette scène théâtrale, Tao Yuanming est ici habillé avec soin. Le chapeau avec un pan retombant sur la nuque était utilisé pendant les voyages ; il représente ici le souhait de partir. Il lève légèrement son menton en regardant au loin, le visage empreint de détermination et de dignité. Il secoue sa manche à gauche, et donne son sceau officiel au jeune serviteur à sa droite. Comme dans les autres sections, le serviteur est représenté plus petit. Il tend ses mains, très humblement, pour recevoir l’insigne du fonctionnaire.

C’est une des anecdotes les plus célèbres notées dans les écrits biographiques sur Tao Yuanming. Il se réfère à *l’Histoire des Song*¹⁸³ ; à « la Biographie de Tao Yuanming » écrite par Xiao Tong¹⁸⁴ ; à *l’Histoire des Jin*¹⁸⁵ et à *l’Histoire des dynasties*

¹⁸³ Shen Yue, *Songshu*, *op. cit.*, p. 2287.

¹⁸⁴ “歲終，會郡遣督郵至縣，吏請曰應束帶見之。淵明歎曰：“我豈能為五斗米折腰向鄉里小兒！”即日解綬去職，賦《歸去來》。” Xiao Tong, in Yuan Xingpei, *Tao Yuanming ji jianzhu*, *op. cit.*, p. 611-612.

du Sud¹⁸⁶.

郡遣督郵至，縣吏曰應束帶見之。潛嘆曰：“我不能為五斗米折腰向鄉里小人”。即日解印綬去職。賦歸去來。

Un jour, un inspecteur (Duyou 督郵) envoyé par le gouvernement arriva dans la préfecture. Un subordonné conseilla à Tao Yuanming de l'accueillir en portant sa ceinture. Qian [Tao Yuanming] lui répondit alors en soupirant : “Moi, je ne peux, pour cinq boisseaux de riz, courber les reins devant un vulgaire villageois”. Et le jour même il dénoua son cordon de sceau et quitta sa charge. Puis il composa le « Chant du retour ».

L'abandon du sceau est l'épisode qui signifie la démission définitive de Tao Yuanming. Comme on l'a mentionné, il démissionna cinq fois. Cette fois-ci, il tint le poste de préfet de Pengze pendant quatre-vingts jours, en 405. C'est aussi l'origine du proverbe « Ne courbe pas l'échine pour cinq boisseaux¹⁸⁷ de riz » (不為五斗米折腰). A ce titre, Tao Yuanming désigne un modèle d'intégrité digne et authentique. Les cinq boisseaux, émoluments d'un préfet, représentaient une somme modique. Pour Tao Yuanming, il était satisfait de ce mandarinat, car il est nécessaire de nourrir sa famille et pour lui de faire du vin. Mais il ne poursuivi jamais la fortune et le pouvoir. Sous ce contexte, il a l'air de sur-réagir à la visite de l'inspecteur national. Selon l'analyse des historiens, c'est difficile pour lui d'occuper un poste dans le gouvernement de Liu Yu¹⁸⁸ avec l'expérience de l'allégeance à Huan Xuan. Quitter sa fonction sera le meilleur choix dès qu'il en trouvera l'occasion. À ce point, Chen Hongshou a bien compris le motif de Tao Yuanming et a trouvé l'écho dans sa propre relation au gouvernement Qing. Il interprète cette tradition littéraire autour de la personnalité de Tao Yuanming par le texte à droite de la scène :

糊口而來，折腰則去，亂世之出處

Pour gagner ma vie, je suis venu ; refusant de courber l'échine, je me retire loin d'un monde chaotique.

¹⁸⁵ “郡遣督郵至縣，吏曰應束帶見之，潛歎曰：‘吾不能為五斗米折腰，拳拳事鄉里小人邪’！義熙二年，解印去縣，乃賦歸去來”。Fang Xuanling, *Jinshu*, op. cit., p. 2461.

¹⁸⁶ “郡遣督郵至縣，吏曰應束帶見之。潛歎曰：“我不能為五斗米折腰向鄉里小人”。即日解印綬去職，賦歸去來以遂志”。Li Yanshou, *Nanshi*, op. cit., p. 1857.

¹⁸⁷ Cinq boisseaux est une partie des rémunérations d'un fonctionnaire. Un boisseau équivalant à 12,5 litre.

¹⁸⁸ Yuan Xingpei, “Tao Yuanming yu Jin Song jiaoji de zhengzhi fengyun”, op. cit., p. 195-211.

7. Crédit du vin (Sheji 黃酒)



Planche 26 : Section 7, Crédit du vin

Tao Yuanming porte une cape en léopard. Au-dessous il semble porter une robe fermée par des rubans. Ses cheveux sont bien coiffés sous un foulard. Il se tient debout avec un bâton noueux dans les mains. Il regarde attentivement un domestique devant lui, à gauche. Ce dernier porte le costume des personnages inférieurs - un bonnet sur sa tête ; une tunique courte avec un pantalon ; une paire de chaussures en tissu mise aux ses pieds. On ne voit pas son visage ; il marche en avant, tournant le dos au spectateur, et interpelle son maître. Le garçon porte des ligatures de sapèques à l'épaule ainsi qu'une hotte et une jarre d'alcool dans sa main droite. Par ailleurs, les coloris de cette image sont plus soutenus que dans les autres sections.

Un sourire léger se cache dans les angles les yeux incurvés et les joues enflées de

Tao Yuanming. Dans la peinture de personnages à cette époque, l'expression du visage est discrète. La même manière est retrouvée dans la peinture de Tang Yin 唐寅 (1470-1524). Le portrait de Tao Yuanming est similaire à *Cueillette des chrysanthèmes* (*Caiju tu* 採菊圖), attribuée à Tang Yin. Nous ne savons pas si Chen Hongshou a vu cette peinture de Tang Yin, mais il y a certains éléments



Planche 27 : Tang Yin, *Cueillette des chrysanthèmes*, encre sur papier, 76,6 x 29,4, Musée du Palais à Taibei

similaires entre ces deux œuvres. Dans celle de Tang Yin, Tao Yuanming occupe une grande partie à gauche de l'image. Il marche, le vêtement flottant dans le vent. Et dans cette image, c'est lui qui tourne le corps en regardant en arrière ; un pot de chrysanthèmes est présenté par un domestique de petite taille à droite, qui est vêtu de la même manière, en tunique, pantalon et chaussures en tissu. Dans ces deux peintures, le regard de Tao Yuanming est semblablement lumineux et paisible. Les deux peintres présentent aussi les attributs du poète - le vin et les chrysanthèmes.

De plus, les tenues dans ces deux peintures sont identiques, mais ici les deux peintres montrent précisément une cape en fourrure. C'est la seule section de la peinture de Tao Yuanming où il porte ce vêtement. Cet habit se retrouve aussi dans les peintures du même sujet de Liang Kai, Li Gonglin, Zhao Mengfu et d'autres.

La différence entre ces deux peintures repose sur le fait que le Tao Yuanming a l'air en plein de forme dans l'œuvre de Tang Yin. Il est debout droit, le bâton dans sa main droite sans service. Le vent souffle sur son vêtement et son ruban de foulard. Le personnage est dynamique. Le peintre a retenu ce mouvement pour nous montrer un profil entier et vivant du héros, mais celui de Chen Hongshou est bossu. Les drapés couvrent un corps affaibli. Il prend le bâton devant lui des deux mains pour se soutenir. Est-ce en

raison de l'ivresse, le vieillissement, ou bien est-ce la mélancolie du peintre ? Pour lui, la plus importante des fonctions du vin est la consolation des tristesses.

C'est un épisode qui trouve sa source dans *l'Histoire des Song*¹⁸⁹, « la Biographie de Tao Yuanming » écrite par Xiao Tong¹⁹⁰ et *l'Histoire des Dynasties du Sud*¹⁹¹. Yan Yanzhi était un très bon ami de Tao Yuanming. Dans l'Histoire des Song, il dit que :

先是，顏延之為劉柳後軍功曹，在尋陽，與潛情款。後為始安郡，經過，日日造潛，每往必酣飲致醉。臨去，留二萬錢與潛，潛悉送酒家，稍就取酒。

Au début, Yan Yanzhi était le responsable de la logistique sous les camps de Liu Liu, Yan Yanzhi étant un bon ami de Tao Qian pendant qu'il était en fonction à Xunyan. Après, il fut muté à Shian. Chaque fois qu'il passait à la résidence de Tao Qian, il allait le voir et buvait jusqu'à l'ivresse. Une fois, il laissa vingt mille sapèques à Tao Qian avant partir. Tao Qian les apporta à la taverne tout de suite pour régler une dette de vin.

Chen Hongshou interprète franchement cette histoire avec un ton humoristique dans le texte à droite :

有錢不守 *[Je] n'épargne pas l'argent qu'on me donne,*
吾媚吾口 *Je l'utilise pour le plaisir de ma bouche*

Tao Yuanming « était d'une nature à aimer le vin ; mais sa famille était pauvre, aussi il ne pouvait pas toujours en avoir¹⁹² ». C'est un moment naïvement joyeux pour le poète, quand il reçoit de l'argent de son ami. Nous pouvons imaginer que cette scène se déroule sur le chemin de la taverne. Il se hâte de déposer l'argent. Chen Hongshou jette une lumière nouvelle à cet épisode peut-être pour refléter son propre goût pour le vin. Ce trait de caractère est intégré dans toutes les biographies de Chen Hongshou, par exemple dans le *Lecture des peintures* (Duhua lu 讀畫錄) de Zhou Liangong :

¹⁸⁹ Shen Yue, *Songshu*, op. cit., p. 2288.

¹⁹⁰ “先是顏延之為劉柳後軍功曹，在尋陽，與淵明情款，後為始安郡，經過尋陽，日造淵明飲焉。每往，必酣飲致醉。弘欲邀延之坐，彌日不得。延之臨去，留二萬錢與淵明；淵明悉遣送酒家，稍就取酒”。Xiao Tong, in Yuan Xingpei, *Tao Yuanming ji jianzhu*, op. cit., p. 612.

¹⁹¹ “先是，顏延之為劉柳後軍功曹，在尋陽與潛情款。後為始安郡，經過潛，每往必酣飲致醉。弘欲要延之一坐，彌日不得。延之臨去，留二萬錢與潛，潛悉送酒家稍就取酒”。Li Yanshou, *Nanshi*, op. cit., p. 1858.

¹⁹² “性嗜酒，而家貧不能恆得”。Shen Yue, *Songshu*, op. cit., p.2288.

章候性誕僻，好遊於酒，人所致金錢，隨手盡¹⁹³。

Zhanghou [CHS] avait une personnalité particulière. Il aimait le voyage et le vin. L'argent que ses amis lui donnaient était bien vite dépensé.

Selon « le Biographie de Chen Hongshou » de Meng Yuan 孟遠 (même époque que Chen Hongshou):

傷家室之飄搖，憤國步之艱危，中心憂悄，往往托之於酒，頽然自放 ...¹⁹⁴

Les troubles familiaux l'affligent, la crise de l'état l'indigne. Il vécut dans une situation chagrine et prudente. Il se noya dans l'alcool, pour un moment décadent et dissolu.

En fait, Chen Hongshou admirait l'état d'esprit de Tao Yuanming qui dépassait son inquiétude et arrivait à une véritable libération spirituelle. C'est moralement un vrai besoin pour lui en cette fin de dynastie. Donc Chen Hongshou décrivit une image de Tao Yuanming en un état agréable. Mais l'état esprit de Chen Hongshou au moment de la création est à explorer.

¹⁹³ Zhou Lianggong, *Duhualu*, in Wu Gan, *Chen Hongshou ji*, Hangzhou, Zhejiang guji chubanshe, 2012. p. 672.

¹⁹⁴ Meng Yuan, in Wu Gan, *Chen Hongshou ji*, op. cit., p. 660.

8. Éloge des éventails (*Zanshan* 讚扇)



Planche 28 : Section 8, Éloge des éventails

Tao Yuanming est assis sur deux grandes feuilles de bananier de couleur verte. Ses cheveux sont soigneusement coiffés, il ne porte pas de foulard ; ses yeux sont fermés ; ses mains se croisent devant la poitrine. Il porte une robe large avec des manches amples, un vêtement d'intérieur confortable au col ouvert. Il donne l'impression d'être en train de mémoriser les histoires de ces neuf ermites sur les éventails, pour s'inspirer et créer son poème. Mais il est également dans un état de méditation. Devant lui, un rocher lui sert de table. Sur cette table, nous apercevons l'équipement du lettré : un petit bâton d'encre, une pierre à encre, un pinceau et le pot pour laver ce pinceau. A côté ils sont posés deux éventails, où sont peints des personnages.



Planche 30 : Chen Hongshou, *Les Quatre joies de Nan Shenglu*, encre et couleurs sur soie, 30,8 x 289,5 cm, musée Rietberg à Zurich.

Dans les peintures de Chen Hongshou, nous trouvons rarement de vrais meubles. Souvent les rochers remplacent les chaises, les lits et les tables. A titre d'exemple, dans le rouleau *Les quatre joies de Nan Shenglu* (*Nan Shenglu sile tu* 南生魯四樂圖), basé sur les anecdotes biographiques de Bai Juyi, dans la section, « l'Explication à une vieille femme (Jieyu 解嫗) », un rocher en forme de bureau est placé devant Bai Juyi. Dans la section, « la fuite par *chan* (Taochan 逃禪) », une table en rocher est derrière le personnage, sur laquelle sont posés la statue de Bouddha et le vase contenant les fleurs de lotus. Enfin, le rocher sert de lit dans la section « la discussion de la musique » (*Jiangyin* 講音) et dans le rouleau vertical, *L'Étoile de la Longévité et Guanyin* (*Shouxing et Guanyin* 壽星觀音圖). C'est un attribut du peintre plutôt que du poète.



Planche 29 : Chen Hongshou, *Shouxing et Guanyin*, encre et couleurs sur soie, 97,8 x 44,5 cm, Musée du Palais à Taibei.

石令人古 les pierres nous montrent l'élégance archaïque
水令人遠 l'eau nous éloigne du monde¹⁹⁵

Ces vers sont tirés du *Livret des objets superflus* de Wen Zhenheng. Les rochers représentent l'éternité, le mode de vie *chan*, mais c'est aussi un des accessoires initiaux de la vie des lettrés de la haute société.

Chen Hongshou a peut-être vu l'original ou du moins une copie très proche du voyage de l'empereur Minghuang vers Shu, (*Minghuang xing shu tu* 明皇幸蜀圖)¹⁹⁶ attribuée à Li Zhaodao 李昭道 (675-758) avec sa ligne si particulière marquée par des « arrêts en têtes de clous ». Toujours dans l'esprit des styles d'autrefois, Chen Hongshou désigne son trait égal et mince d'une ombre légère. Il reprend également le pâle lavis de couleurs (à cet égard, nous devons signaler que c'est en réalité son fils qui a peint les couleurs, mais en suivant ses directives). Pourtant, son œuvre frappe avant tout par sa nouveauté et par son originalité. Ces rythmes obsédants qu'engendrent les lignes répétées n'appartiennent qu'à Chen Hongshou, et ses déformations aussi, à peine esquissées mais qui rendent certaines de ses compositions particulièrement caricaturales. Se targuant de vouloir retrouver une ingénuité qui, de son temps, paraissait primitive et sans tache, il va plus loin dans la maladresse, et révèle par là, paradoxalement peut-être, son extrême sophistication¹⁹⁷.



Planche 31 : Li Zhaodao, *l'empereur Ming-huang vers Shu*, 55,9 x 81 cm, encre et couleurs sur soie, Musée du Palais à Taibei.

¹⁹⁵ Wen Zhenheng, *Changwu zhi*, *op. cit.*, p. 81.

¹⁹⁶ Cahill James, *La peinture Chinoise, Les trésors de l'Asie*, Genève, Editions d'art Albert Skira, 1960. p. 28, 57.

¹⁹⁷ Cahill James, *La peinture Chinoise, Les trésors de l'Asie*, *op. cit.*, p. 156-158.

En dehors des rochers, l'autre élément naturel est son assise, les feuilles de bananiers. Ces grandes feuilles vertes apparaissent dans la peinture des personnages de Chen Hongshou comme servant de natte pour s'asseoir ou s'agenouiller. Par exemple, dans la peinture que nous avons déjà mentionné, la section de « la fuite par chan » (la section *Taochan* 逃禪) dans *Les quatre joies de Nan Shenglu* (*Nan Shenglu sile tu* 南生魯四樂圖), *La dégustation du vin dans les bananiers* (*Jiaolin zhuojiu tu* 蕉林酌酒圖) et aussi dans *La dégustation du thé en pause de la musique* (*Tingqin pinming tu* 停琴品茗圖).

Pour comprendre ces feuilles de bananiers, il est essentiel de se référer à la culture bouddhiste et de revenir aux origines. Les bananiers existent dans l'écriture depuis la dynastie des Han¹⁹⁸. Ces arbres peuvent atteindre sept mètres de haut, mais ne possèdent pas de vrai tronc. Leur tige souterraine ressemble à un gros bulbe à partir duquel naissent les feuilles. Ces feuilles droites ou retombantes partent d'une base massive où les tiges se tiennent en spirale. Cette forme symbolise le néant et le cœur vide dans le bouddhisme.



Planche 32 : Chen Hongshou, *Les Quatre joies de Nan Shenglu*, encre et couleurs sur soie, 30.8 x 289.5 cm, musée Rietberg à Zurich.



Planche 33 : Chen Hongshou, *La Dégustation du vin dans les bananiers*, 156.2 x 107 cm, encre et couleurs sur soie, Musée de Tianjin.



Planche 34 : Chen Hongshou, *La Dégustation du vin dans les bananiers*, 156.2 x 107 cm, encre et couleurs sur soie, Musée de Tianjin.

¹⁹⁸ Chen Zhi éd., *Sanfu huangtu*, Xi'an, Shanxi renmin chubanshe, 1982, p. 75.

Avec l'introduction du bouddhisme en Chine au IV^e siècle, les échanges avec l'Asie centrale – surtout l'Inde – favorise l'introduction de certains symboles dans la culture chinoise, notamment celle du bananier. Dans les sutras, les bananiers servent souvent à expliquer la philosophie abstraite. Par exemple, dans *le Da zhidu lun* 大智度論 [Le traité de la grande vertu de sagesse de Nagarjuna] :

佛法相雖空，	<i>Bien que les Dharma du Buddha soient vides (êūnya),</i>
亦復不斷滅；	<i>Ils ne sont pourtant pas anéantis (ucchinna).</i>
雖生亦非常，	<i>Existants, mais non-éternels,</i>
諸行業不失。	<i>Les actes ne sont pas perdus.</i>

諸法如芭蕉，	<i>Les Dharma sont comme le tronc du bananier (kadali) :</i>
一切從心生；	<i>Tous sont issus de la pensée.</i>
若知法無實，	<i>Si on connaît l'irréalité des Dharma,</i>
是心亦復空 ¹⁹⁹ 。	<i>Cette pensée, à son tour, est vide²⁰⁰.</i>

Avec les évolutions dans l'histoire de la pensée chinoise, ce symbole de la philosophie bouddhiste a été intégré à la pensée du lettré à partir des Wei et des Jin. Les bananiers poussent au sud du fleuve Yangzi et au sud de la Chine. Elles sont appréciées tout de suite des intellectuels et des peintres pour leur couleur verte et la belle forme de leurs feuilles larges, surgissent d'abord dans les poèmes des dynasties du nord et du sud, puis, lors d'époques plus tardives vers la dynastie des Song du Sud. À cette époque-là, le bananier devenait un élément essentiel du jardin, apparaissant dans les peintures de personnages et de paysages, sous les pinceaux des peintres académiques comme Zhao Bozhen 趙伯駒 (vers 1120-1182), Su Hanchen 蘇漢臣 (1094-1172), Liu Songnian 劉松年 (? - vers 1225) et Li Song 李嵩 (vers 1190-1230). Suite à la maturité de la culture lettrée, à partir de la dynastie des Yuan, les peintres comme Zhao



Planche 35 : Shen Zhou, *Les bananiers et les rochers*, encre et couleurs sur papier, 76 x 45 cm, Musée de Qingdao.

¹⁹⁹ *Da zhidu lun* 大智度論 (Mahāprajñāpāramitāsāstra), *Canon de zhonghua* 中華大藏經 [Grande collection des sutras], la version du temple *Guangsheng* 金藏廣勝寺本, vol. DXCVII, tom. XXV, Beijing, Zhonghua shuju, 1994, p. 243-244.

²⁰⁰ Lamotte Étienne, *Le Traité de la grande vertu de sagesse*, Louvain, Bureaux du Muséon, 1944, p. 482.

Mengfu 趙孟頫 (1254-1322), Qian Xuan 錢選 (1239-1301) et Wang Meng 王蒙 (1308-1385) commencent aussi à intégrer cette plante dans leur création. À la période des Ming et Qing, les bananiers deviennent le sujet principal des peintures lettrées, comme *Les bananiers et les rochers* (*Jiaoshi tu* 蕉石圖) attribuée à Shen Zhou 沈周, *Les bananiers et les rochers dans les pots archaïques*, (*Guxi jiaoshi tu* 古洗蕉石圖) attribuée à Wen Zhengming 文徵明, *Les bananiers et les rochers* (*Jiaoshi tu* 蕉石圖) attribuée à Xu Wei 徐渭²⁰¹. A partir des multiples exemples que nous avons évoqué, on remarque que les bananiers ont toujours coexisté avec les rochers dans les peintures des Ming, y compris celle de Chen Hongshou. Au niveau esthétique, le bananier incarne une beauté vivante, grandiose et verte, le rocher au contraire, une beauté vigoureuse et tourmentée. Au niveau philosophique, ces deux éléments comportent des vides, dont la valeur symbolique est centrale dans la culture taoïste. D'ailleurs, le mouvement des feuilles du bananier est dynamique. En revanche, la position du rocher est statique et inaltérable. À partir de la dynastie des Tang, ces deux éléments sont complémentaires et déjà développés comme des symboles de l'idéologie du *zen* existant dans les poèmes. Nous pouvons d'ailleurs nous appuyer sur cet extrait du poème « *Song pinshangren ruqin* » 送品上人入秦 de Zhu Qingyu 朱慶余 (n. d.) :



Planche 36 : Wen Zhengming, *Les bananiers avec le pot archaïque*, encre et couleurs sur papier, 114,8 x 28,6 cm, Musée du Palais à Taïpei.

心知禪定處 *L'esprit inné acquiert le lieu de la méditation,*
石室對芭蕉²⁰² *Comme le pavillon rocher envisage le bananier.*

Cette pensée s'intensifie sous les Ming pendant le néoconfucianisme des Song aux Qing. L'idéologie et l'éducation traditionnelle (confucianisme) sont avec les philosophies de Laozi, Mengzi et du bouddhisme. Les bananiers, comme tous les symboles, deviennent un élément artistique (dans la peinture et la musique) et un indispensable au jardin chinois, notamment au sud de la Chine.

²⁰¹ Ren Daobin 任道斌, "Pomo bajiao diyiren – Lun Xu Wei de bajiao tu 潑墨芭蕉第一人 – 論徐渭的芭蕉圖 [le premier peintre du bananier en pomo – Critique la peinture des bananiers de Xu Wei]", Guangzhou, *Xueshu yanjiu*, vol. VI, 2006, p. 128-133.

²⁰² Peng Dingqiu, *Quan Tangshi*, j. DXIV, Beijing, Zhonghua shuju, 1985, p. 5872.

Xu Wei a planté ce végétal dans son jardin, *Qingteng shuwu* 青藤樹屋. Ils l'ont inspiré pour beaucoup de créations poétiques et picturales. Comme le père de Chen Hongshou était un bon ami de Xu Wei, il en a hérité après la mort du peintre. C'est pourquoi Chen Hongshou a vécu dans cette maison à la période de la transition des dynasties. De ce fait, Chen Hongshou connaissait bien son prédécesseur. Une influence de pensées et de style est à supposer, ce qui expliquerait la fréquence des feuilles de bananier dans les peintures de Chen Hongshou. La natte disparaît pour laisser place aux feuilles de bananier, ce qui nous donne une composition minimaliste, où les feuilles s'accordent avec les rochers.



Planche 37 : Xu Wei, Les Bananiers et les rochers, encre sur papier, 166 x 91 cm, Musée des antiquités de l'Extrême-Orient à Stockholm.

Cet épisode n'existe ni dans « le Chant du retour », ni dans les biographies des livres historiques. C'est une interprétation personnelle de l'artiste, basée sur un poème de Tao Yuanming, « Éloges pour les peintures d'un éventail » (*Shan shang huazan* 扇上畫讚²⁰³). Il a été créé vers 420, le début de la période de retraite du poète. L'éloge de la peinture (*Huazan* 畫讚) des portraits est très répandu sous la dynastie des Wei et Jin. Souvent, les vers correspondent aux personnages historiques dans la peinture. C'est un genre d'expression littéraire courant dans la pensée confucianiste. A priori ces éloges d'ermites, détachés des huit vers d'introduction et des huit vers de conclusion, devaient accompagner leur portrait ou leur figure dans l'espace restreint d'un éventail (l'éventail chinois rond, rigide, qui ne se plie pas). Chaque éloge compte quatre vers quadrisyllabiques²⁰⁴.

Dans ce poème de Tao Yuanming, il manifeste son admiration aux neuf ermites

²⁰³ Yuan Xingpei, *Tao Yuanming ji jianzhu*, op. cit., p. 507.

²⁰⁴ Jacob Paul, *Œuvres complètes de Tao Yuanming*, op. cit., p. 400.

qui sont soit dans les entretiens de Confucius, soit dans l'histoire des Han, et exprime son aspiration pour une vie de retraite.

三五道邈，淳風日盡，九流參差，互相推隕。

Des Trois et Cinq la Voie a fui, jour après jour les mœurs s'effacent. Les neuf courants, dans leur défi, les uns les autres se terrassent.

形逐物遷，心無常準，是以達人，有時而隱。

Leurs corps, tels les objets, changeant, les cœurs étant sans règle sûre. On voit un homme intelligent, choisir parfois la vie obscure.

Hetiao
zhangren
荷蓀丈人²⁰⁵

四體不勤，五穀不分，超超丈人，日夕在耘。

« De tes membres tu ne fais rien. Des cinq graines tu ne fais qu'une. » Au-dessus de tout est l'ancier, qui sarcle encore sur la brune.

Changju 長沮
沮
et
Jieni 桀溺²⁰⁶

遼遼沮溺，耦耕自欣，入鳥不駭，雜獸斯群。

Ju et Ni, tous deux lointains, lointains. Font de communs labours des fêtes. Des oiseaux ils ne sont pas craints. Ils fréquentent avec les bêtes.

Yuling
zhongzi
於陵仲子²⁰⁷

至矣於陵，養氣浩然，蔑彼結駟，甘此灌園。

Ah, Yuling est parfait vraiment, il nourrit sa vigueur diffuse. Il méprise le char fringant, arroser le jardin l'amuse.

Zhang
Changgong
張長公²⁰⁸

張生一仕，曾以事還，顧我不能，高謝人間。

Le sieur Zhang servait autrefois. Il rentre à cause des affaires. « Non, je ne peux pas, je le vois, je

²⁰⁵ Le personnage fait la référence du Lunyu, Weizi XVIII-VII, "[...] 子路從而後，遇丈人，以杖荷蓀 [...]" Yang Bojun, *Lunyu yizhu, op. cit.*, p. 195. Au cours d'un voyage avec Confucius, Zilu avait été laissé en arrière. Il rencontra un vieillard qui portait à l'épaule un panier accroché à son bâton. Ryckmans Pierre trad., *Les entretiens de Confucius, op. cit.*, p. 101.

²⁰⁶ Ces deux personnages fait la référence du Lunyu, Weizi XVIII-VI, "長沮、桀溺耦而耕"。Yang Bojun, *Lunyu yizhu, op. cit.*, p. 195. Changju et Jieni labouraient ensemble. Ryckmans Pierre trad., *Les entretiens de Confucius, op. cit.*, p. 101.

²⁰⁷ Le personnage fait référence à Gaoshi zhuan 高士傳 [Les biographies des sages] de Huangfu Mi 皇甫謐. « "Yuling 於陵" est un nom du lieu. Il avait le nom de famille Chen. Un lettré n'acceptait pas un poste de fonctionnaire à cause de la pauvreté, il ne mangeait pas de nourriture obtenue par procédés déloyaux. Pour échapper au recrutement du roi Chu, il écouta le conseil de sa femme et se détacha de la vie confortable et travailla aux champs avec son livre et sa cithare. 又曰陳仲子，齊人。其兄戴為齊卿，食祿萬鍾。仲子以為不義，將妻子適楚，居于於陵，自謂於陵子。仲窮，不苟求不義之食。遭歲饑，乏糧三日，乃匍匐而食井上李實之蟲者，三咽而食視。身自織屨，妻擘瀘以易衣食。楚王聞其賢，欲以為相，遣持金百鎰至於陵，聘仲子。仲子入謂妻曰：「楚王欲以我為相，今日為相，明日結駟連騎，食方丈於前，意可乎？」妻曰：「夫子左琴右書，樂在其中矣。結駟連騎，所安不過一肉，而懷楚國之憂，竟可乎？」於是謝使者。遂相與逃，而為人灌園。」 Li Fang, *Taiping yulan*, vol. CVII, les biographies des ermites VII, *op. cit.*, p. 897-623.

²⁰⁸ Personnage du Shiji. « [...] Zhang Zhi, son nom civil est Changgong. Il était responsable chez un médecin et a ensuite été exempté des affaires. Il a estimé que le monde était en contradiction avec ses opinions et qu'il ne voulait pas perdre sa vie. Depuis lors, il est monté sur les hauteurs de sa vie. 其子曰張摯，字長公，官至大夫，免。以不能取容當世，故終身不仕。 » Sima Qian 司馬遷, *Shiji* 史記 [Mémoires historique],

quitte les humains repaires. »

Bing
Manrong
丙曼容²⁰⁹

峇峇丙公，望崖輒歸，匪驕匪吝，前路威夷。
*La duc Bing a de la hauteur. Mais rentre en voyant
une cime. Il n'est pas fier ni lésineur. Devant, la
route suit l'abîme.*

Zheng Cidu
鄭次都²¹⁰

鄭叟不合，垂釣川湄，交酌林下，清言究微。
*Le vieux Zheng, qui n'est pas mondain. Pêche à la
ligne au bord de l'onde. Dans le bois ils boivent le
vin. Le subtil, son verbe le sonde.*

Xue
Mengchang
薛孟嘗²¹¹

孟嘗遊學，天網時疏，眷言哲友，振褐偕徂。
*Mengchang en voyageant s'instruit. Parfois lâche
est le rets céleste. Son ami sage, il chérit. Ils s'en
vont en habit modeste.*

Zhou
Yanggui
周陽珪²¹²

美哉周子，稱疾閑居，寄心清尚，悠然自娛。
*Maître Zhou qu'il est donc brillant. S'est dit
malade et vit tranquille. Il pense au pur, à
l'éminent. Et dans les lointains il jubile.*

翳翳衡門，洋洋泌流，曰琴曰書，顧盼有儔。
*Porte-traverse : obscurité. Un flot de source vous
inonde. Luth et livres sont à côté. On voit peu de
gens à la ronde.*

飲河既足，自外皆休。緬懷千載，托契孤遊。
*La rivière offre à boire assez. Rien au-delà n'est
nécessaire. De ces gens de mille ans passés. Intime,
on flâne solitaire.*

« la Biographie de Zhang Shizhi » 張釋之列傳, Hongkong, Zhonghua shuju, 1975, p. 2756-2757. Tao Yuanming a écrit particulièrement un autre poème pour présenter son admiration à Zhang Changgong dans le « Lun Shishu jiuzhang 論史述九章 [Critiques des neuf textes dans le Shiji] » au titre de Zhang Changgong 張長公. Yuan Xingpei, *Tao Yuanming ji jianzhu, op. cit.*, p.527.

²⁰⁹ 丙曼容 [Bing] Manrong était un homme avec de nobles ambitions et de l'autodiscipline. Il avait un principe : quand il était officier, il se déterminait à ne pas dépasser six cents pierres (les rémunérations). Il y voyait la limite avant la falaise. “漢兄子曼容亦養志自修，為官不肯過六百石，輒自免去，其名過出於漢”。Ban Gu, *Hanshu*, « la biographie de Gong Sheng » 龔勝傳, vol. LXXII, Beijing, Zhonghua shuju, 1962, 1975, p. 3083.

²¹⁰ Un ermite refusait le recrutement du gouvernement et se retirait à la montagne. “[鄭]敬乃獨隱於弋陽山中，居數月，歛果復召延，憚於是乃去，從敬止，漁釣自娛，留數十日。憚誌在從政，既乃喟然而嘆，謂敬曰：『天生俊士，以為人也。鳥獸不可與同群，子從我為伊、呂乎？將為巢、許，而父老堯、舜乎？』敬曰：『吾足矣。初從生步重華於南野，謂來歸為松子，今幸得全軀樹類，還奉墳墓，盡學問道，雖不從政，施之有政，是亦為政也。吾年耄矣，安得從子？子勉正性命，勿勞神以害生。』憚於是告別而去。敬字次都，清誌高世，光武連征不到”。Fan Ye, *Hou Hanshu*, « la biographie de Zhi Yun » 鄧憚傳, vol. XXIX, Beijing, Zhonghua shuju, 1965, 1973, p. 1029.

²¹¹ “安帝時，汝南薛包孟嘗，好學篤行，喪母，以至孝聞。...包性恬虛，稱疾不起，以死自乞。有詔賜告歸，加禮如毛義”。Xue Mengchang était un fonctionnaire, connu comme un fils pieux. Pour se détacher du poste mandarinale, il démissionna pour maladie de manière diplomatique et se retira du monde. Fan Ye, *Hou Hanshu, op. cit.*, p. 1294-1295.

²¹² Le dernier personnage est sans enregistrement. Il était un ermite aussi dans la légende orale.

Leur point commun est leur choix d'une vie d'ermite. Ils préféraient vivre de façon simple dans la nature, en profitant des plaisirs que la nature procure, tout en emmenant avec eux leurs livres et leur cithare. Ils sont considérés comme les initiateurs de la vie d'ermite. Tao Yuanming rend hommage à ces neuf gentilshommes en commémorant leurs histoires sur l'éventail. Mais il se conforte également dans son choix de labourer la terre et de vivre de façon autosuffisante. Apparemment, Chen Hongshou choisit ce poème car il incarne la pensée de Tao Yuanming. Cette succession de la pensée est vivement présente sous son pinceau. Il inscrit d'ailleurs ce texte à droite de l'image, qui souligne le parallèle entre les deux artistes :

寄生晉宋	<i>Vivant à l'époque de Jin et Song (314-479)</i>
攜手商周	<i>[Je suis] accompagné des ermites Shang (vers 1600-1046 av. J.-C.) et Zhou (vers 1046-771 av. J.-C.)</i>
松煙鶴管	<i>Avec l'encre du charbon de pin et une plume de grue</i>
以寫我優	<i>J'écris mon émotion mélancolique</i>

9. Refus des aumônes (*Quekui* 卻饋)



Planche 38 : Section 9, Refus des aumônes

Tao Yuanming, par sa posture affaissée, à l'air malade. Il est assis sur une natte au sol. Il s'appuie contre un dossier en bois canné. La peau collée aux os et les rides gravées sur son visage sérieux. De la main droite il tient un livre et lève la gauche. Ce geste signale une conversation avec l'homme situé en face de lui. Ses pieds nus sont dirigés vers le visiteur. Au sol il est posé un vieux pot de vin, un bol et sa canne en bois tortueux. Le visiteur porte un vêtement plus formel et plus coloré que celui de Tao Yuanming. Il courbe l'échine et tend un plateau de viandes. Mais par son geste, Tao Yuanming le refuse.

Cette image interprète une anecdote dans « la Biographie de Tao Yuanming » écrite par Xiao Tong²¹³ et l'*Histoire des dynasties du sud*²¹⁴. Les textes originaux sont tout à fait pareils :

²¹³ Xiao Tong, in Yuan Xingpei, *Tao Yuanming ji jianzhu*, op. cit., p. 611.

江州刺史檀道濟往侯之，偃臥瘠餒有日矣。道濟謂曰：夫賢者處世，天下無道則隱，有道則至。今子生文明之世，奈何自苦如此？”對曰：“潛也何敢望賢，志不及也。”道濟饋以梁肉²¹⁵，麾而去之。

Un jour, le préfet du Jiangzhou, Tan Daoji, vint pour visiter Tao Yuanming. Le dernier meurt de faim depuis plusieurs jours et reste alité. [Tan] Daoji lui dit : « Comme vous êtes un sage de ce monde, vous savez vous retirer quand le gouvernement est incompetent ; et réintégrer votre fonction quand le gouvernement est raisonnable. Maintenant que le gouvernement est dans une bonne situation, pourquoi vous cachez-vous encore ici ? ». Tao Yuanming lui répondit : « Comment oserais-je être considéré comme un sage ? Je n'ai pas cette ambition ». A la fin de la conversation, [Tan] Daoji lui offrit des délicieux mets, mais Tao Yuanming les refusa et renvoya le visiteur.

Qui est Tan Daoji ? D'après les biographies dans *l'Histoire des Song*²¹⁶ et *l'Histoire des dynasties du Sud*²¹⁷, Tan Daoji 檀道濟 (?-436) était un général de haut grade de la dynastie des Liu-Song. Sa carrière mandarinale et militaire commença à la dynastie Jin sous le gouvernement de Huan Xuan. Lorsque Liu Yuan usurpa le trône, il l'aida à acquérir le pouvoir et établit la dynastie des Liu-Song. Jusqu'au troisième empereur, Wen, des Liu-Song 宋文帝, Liu Yilong 劉義隆 (407-453), il était l'un des généraux les plus respectés de l'époque. À cause de cela, il fut craint par l'empereur Wen et le première ministre, Liu Yikang 劉義康 (409-451). Quand l'empereur Wen tombât malade, Liu Yilong fit arrêter et exécuter Tan Daoji sur de fausses accusations. La légende raconte qu'il est l'auteur des *Trente-six stratagèmes*²¹⁸ (*Sanshiliu ji* 三十六計).

Selon la biographie de Tan Daoji, il est considéré comme un gentilhomme intelligent et courageux. Pourquoi alors Tao Yuanming refuserait-il son aide ? Pour répondre à cette question, nous retournons à la biographie de Tao Yuanming. D'abord, les positions politiques de ces deux grands personnages sont divergentes, concernant leur point de vue sur le gouvernement de Liu Yu. La désapprobation de l'usurpation de Liu Yu, est une des raisons pour laquelle Tao Yuanming démissionna de Pengze en 405. Mais Tan Daoji est une personne importante pour l'ambitieux Liu Yu souhaitant accéder au

²¹⁴ Li Yanshou, *Nanshi*, op. cit., p. 1857.

²¹⁵ “梁肉” signifie le mets raffiné.

²¹⁶ Shen Yue, *Songshu*, op. cit., p. 1341-1345.

²¹⁷ Li Yanshou, *Nanshi*, op. cit., p. 444-447.

²¹⁸ “檀公三十六策，走为上计”。 [Dans les 36 stratagèmes de Monsieur Tan, la fuite est le mieux.] Xiao Zixian (487-537), *Nanqishu*, j. XXVI, « la biographie de Wang Jingze » 王敬则传, Beijing, Zhonghua shuju, 1972, p. 487.

pouvoir. Il est rémunéré par le gouvernement de Liu Song et se situe dans le camp opposé à Tao Yuanming. C'est pourquoi, pour Tao Yuanming, accepter les mets de Tan équivaudrait à accepter ce gouvernement. Il refusa d'autant plus que Tan Daoji lui rendu visite pour lui conseiller de retourner à sa fonction. Comment pouvait-on refuser le conseil de l'homme et à la fois accepter son aide ? Cela est honteux pour un intellectuel.

Enfin, il y a l'hypothèse que Tao Yuanming refusa l'aide de Tan Daoji à cause d'un complexe d'infériorité. Certaines chercheurs ont réalisé des analyses en psychologie et ont déduit que Tao Yuanming a eu un fort complexe d'infériorité par rapport à Tan Daoji. Lorsqu'ils étaient collègues, Tao Yuanming était incapable d'assumer ses fonctions mandarinales, qu'elles soient militaires ou littéraires. Il n'a jamais eu de succès. En revanche, Tan Daoji était un mandarin parfait et tout lui réussissait. Ainsi, quand Tan Daoji lui dit « vous êtes un sage... », Tao Yuanming le perçu de façon ironique²¹⁹. Cette théorie est très intéressante, mais manque d'arguments fiables. En effet, cette anecdote n'est mentionnée ni dans les biographies de Tao Yuanming *Histoire des Song* et *Histoire des Jin*, ni dans celles de Tan Daoji. De plus, nous ne connaissons pas la source originale du prince Xiao Tong pour cette histoire. Même si ces deux personnes se connurent dans la vie professionnelle, nous n'avons aucune preuve que ce soit depuis longtemps.

Pour chaque histoire, les personnes postérieures vont donner une interprétation différente basée sur leurs expériences personnelles. C'est le cas de Chen Hongshou. Il a créé cette peinture pour déconseiller à son ami, Zhou Lianggong, d'accepter un poste au gouvernement Qing. En même temps, cela fit écho à sa propre vision sur le principe et la pure vertu d'un bonhomme. Il écrivit ceci :

乞食者卻肉，吾竟不愛吾腹？
*Un mendiant qui refuse le mets, serait-ce que je méprise mon
propre ventre ?*

Tao Yuanming a écrit un poème « La mendicité » pour raconter une expérience de mendicité. Chen Hongshou a dessiné cette section suivant le même sujet. Pour comprendre les choix de Tao Yuanming, et les aides qu'il est capable d'accepter et celles qu'il refuse, nous allons étudier les sections suivantes.

²¹⁹Zou Ping, Zhou Xiaolin, “Tao Yuanming jujue Tan Daoji kuizeng bianxi – jianji Tao Yuanming de zibeixinli”, Yibin, *Journal of Yibin university*, N°04, 2008, p. 36-38.

10. Mendicité (*Xingqi* 行乞)



Planche 39 : Section 10, Mendicité

Dans l'image, il y a trois personnages. Tao Yuanming est facilement identifiable : il ne se tient pas droit, courbe le dos ; un jeune homme souriant le soutient. On pourrait penser qu'il est faible ou malade, mais son visage rond le montre plutôt en bonne santé. Voire même, un peu trop guilleret. Son visage rougi (fait unique dans les onze sections) indique qu'il est en état d'ivresse. En marchant, il tourne la tête et regarde une vieille dame derrière lui. Cette vieille dame est ridée, avec les cheveux blancs. Avec ses mains en arc vers l'avant, elle fait un signe de salut, pour l'accueillir ou pour dire au revoir. L'attitude de Tao Yuanming laisse plutôt penser à une deuxième option : elle est derrière lui, il se tourne et la regarde d'un air reconnaissant. On peut imaginer qu'il la quitte après une courte rencontre. Nous ne trouvons aucun mot, dans les livres d'histoires, sur l'épisode relatif à cette scène. Mais dans l'image, la communication qui passe par les regards est suffisamment éloquente pour nous permettre d'imaginer qu'elle l'a trouvé en état d'ébriété et aidé à continuer sa route.

Regardons le texte écrit par Chen Hongshou :

辭祿之臣，乞食之人。

Un mandarin se retire de son poste et devient mendiant.

Il semble évident que « le mandarin » est Tao Yuanming. Il se retire pour vivre loin de la société et de ses fonctions, mais il paye très cher cette liberté. Dans le « Chant du retour », il indique que « Son habitation était désolée et n’abritait ni du vent, ni du soleil. Sa robe courte était d’étoffe grossière, à la fois trouée et reprise ; sa corbeille à riz²²⁰ et sa gourde étaient souvent vides²²¹ ». Dans une situation si pénible, il est compréhensible qu’il puisse mendier dans la rue. À ses yeux, la mendicité est moins honteuse que de dévier de ses principes, en acceptant un salaire d’officier.

Nous pouvons aussi faire appel à une autre source pour interpréter ce texte : ses poèmes. Dans cette section Chen Hongshou s’inspire du poème de Tao Yuanming, « La Mendicité » (Qishi 乞食), qui correspond à l’image :

飢來驅我去， *La faim m’engage à m’en aller,*
不知竟何之。 *Je ne sais pas où me rendre pourtant.*
行行至斯裡， *Je marche et marche et j’atteins ce village,*
叩門拙言辭。 *Je frappe à la porte pour parler maladroitement.*
主人解余意， *L’hôte comprend néanmoins mon intention,*
遺贈豈虛來。 *Et il me gâte ; je ne suis pas venu en vain.*
談諧終日夕， *Une discussion sympathique jusqu’à la fin de journée,*
觴至輒傾杯。 *On se sert plein de vin, et se propose de vider les verres.*
情欣新知歡， *Cette nouvelle amitié me remplit de joie,*
言詠遂賦詩。 *Cela m’inspire pour composer des vers.*
感子漂母惠， *je ressens la générosité de la lavandière,*
愧我非韓才。 *Mais je n’ai pas la compétence comme Han [Xin].*
銜戢知何謝， *Je les reconnaisances infinies,*
冥報以相貽²²²。 *Je n’oublierai jamais et vous remercierai jusqu’à l’enfer²²³.*

²²⁰ En français, on dirait son « garde-manger ». C’est en fait une corbeille qui sert à présenter les céréales cuites.

²²¹ Voir *supra*, p. 26.

²²² Yuan Xingpei, *Tao Yuanming ji jianzhu*, op. cit., p. 103-105.

²²³ Jacob Paul trad., *Œuvres complètes de Tao Yuanming*, op. cit., p. 118, 286, 287.

Ce poème narratif est plutôt réaliste. Comme le dit Yuan Xingpei, « nul ne peut écrire un poème aussi vivant et réel sans expérience vécue ». Désorienté à cause de la faim, se retrouvant à mendier, le gentilhomme finit par être invité par un hôte chaleureux. Et profite même d'une discussion agréable pendant le repas. C'est pourquoi le visage de Tao Yuanming semble à la fois ivre et joyeux. Nulle confusion n'est possible avec la maigreur que l'on aperçoit dans la section du *Refus des aumônes*. Tao Yuanming nous décrit une expérience à la fois compatissante et humoristique.

Ce pendant cette expérience reste à vérifier. Aucune source ne nous renseigne sur l'époque à laquelle Tao Yuanming l'a écrit. Par ailleurs, cette expérience a-t-elle vraiment eu lieu ? Il donne en effet un sens métaphorique au mot « nourriture ». Donc la vieille dame – dans le poème et dans l'image – est peut-être une simple métaphore de l'aide acceptée de bonne grâce par Tao Yuanming. Elle fait référence à une histoire de Han Xin 韓信 (?–196 av. J.-C.), grand général entre la dynastie Qin 秦 (221 – 207 av. J.-C.) et les Han occidentaux 西漢 (206 av. J.-C. - 9 ap. J.-C.).

信釣於城下，諸母漂，有一母見信飢，飯信，竟漂數十日。信喜，謂漂母曰：[吾必有以重報母。] 母怒曰：“大丈夫不能自食，吾哀王孫而進食，豈望報乎！”…… 漢五年正月，徙齊王信為楚王，都下邳。信至國，召所從食漂母，賜千金²²⁴。

Un jour, qu'il pêchait au bord de la rivière, une des vieilles lavandières (Piao mu 漂母) le nourrit, même pendant une dizaine jours. Xin en fut reconnaissant, et lui promit : « je vous revaudrai votre gentillesse à l'avenir. » La vieille fût mécontente et lui répondit : « Si, en tant que dignitaire, vous ne pouvez vous nourrir, je vous apporterai de la nourriture. Je n'attends rien en retour ! ». ... En premier mois du cinquième année de l'empereur Gaozu de Han, Han Xin devint roi du royaume Chu, la capitale à Xiapi. Dès qu'il arriva en fonction, il remercia la vieille laveuse en lui donnant beaucoup d'or.

Cette référence manifeste la reconnaissance de Tao Yuanming. Mais il sait qu'il ne sera jamais en capacité rendre à son hôte une faveur, contrairement à Han Xin. À moins qu'il accepte le poste au gouvernement, ce qu'il refuse. À la fin du poème, il exprime un remerciement « jusqu'aux enfers ». Sur ce point, les biographies dans

²²⁴ Sima Qian, *Shiji*, j. XCII, « Biographies de Huaiyin hou » (*Huaiyinhou liezhuan* 淮陰侯列傳), Hongkong, Zhonghua shuju, 1975, p. 2609, 2626.

Ban Gu, *Hanshu*, Beijing, Zhonghua shuju, 1975, pp. 1861, 1875.

*l'Histoire des Song*²²⁵, « la Biographie de Tao Yuanming » écrite par Xiao Tong²²⁶ et *l'Histoire des dynasties du Sud*²²⁷ nous laissent des pistes de réflexion :

自以曾祖晉世宰輔，恥復屈身後代，自高祖王業漸隆，不復肯仕。

Parce que son arrière-grand-père était chancelier auprès du gouvernement des Jin, il se sentait honteux d'avoir tenu des fonctions officielles auprès de deux camps politiques. Il refuserait donc toute charge après la fondation par le premier empereur [de la dynastie des Liu-Song en 420].

Tan Daoji représente le gouvernement de Liu Yu. Accepter ses aumônes est contre le principe de Tao Yuanming. De plus, Tao Yuanming craint de devoir suivre les conseils de Tan Daoji et de retomber dans la dissension politique. Donc par rapport à l'aide de Tan Daoji dans la section précédente, la mendicité au gens simple est plus sympathique. Entre tendre la main à Tan Daoji et la mendicité auprès de gens simple, comme des voisins, le choix de Tao Yuanming est fait. L'aide des voisins lui semble plus sympathique et surtout plus agréable. Il rencontre des personnes qui nourrissent les mêmes idéaux et suivent le même chemin que lui. Avec eux, il peut avoir « une discussion sympathique », « se servir plain de vin » et « composer des vers ». Le vrai bonheur de la vie n'a pas de prix.

Cette partie nous permet de comprendre pourquoi Chen Hongshou met ces deux anecdotes ensemble. Cela nous aide aussi à connaître l'ordre des sections dans ce rouleau, et à voir la diversité des sources peu conventionnelles employées.

²²⁵ Shen Yue, *Songshu*, *op. cit.*, p. 2288.

²²⁶ Yuan Xingpei, *Tao Yuanming ji jianzhu*, *op. cit.*, p. 612.

²²⁷ Li Yanshou, *Nanshi*, *op. cit.*, p. 1858.

11. Filtrage du vin (*Lujiu* 漉酒)



Planche 40 : Section 11, Filtrage du vin

Au premier plan, il y a simplement un pot de vin posé au sol. Tao Yuanming porte une tenue du quotidien, même décontractée, avec une paire de sandales. La douceur et la joie emplissent son visage rond. Il est à croupi devant une grande bassine et a les manches retroussées. Il étire le foulard attentivement avec un enfant pour filtrer l'alcool de céréales. Ici, Chen Hongshou a peint un garçon de la taille d'un enfant mais avec le visage d'un adulte plutôt âgé.

Cette partie représente Tao Yuanming jouissant pleinement de sa liberté. Cet épisode trouve son origine dans *l'Histoire des Song*²²⁸, « la Biographie de Tao Yuanming » écrite par Xiao Tong²²⁹ et *l'Histoire des dynasties du Sud*²³⁰ :

²²⁸ “郡將候漚，值其酒熟，取頭上葛巾漉酒，畢，還復著之”。Shen Yue, *Songshu*, *op. cit.*, p. 2288.

²²⁹ “郡將嘗候之，值其釀熟，取頭上葛巾漉酒，漉畢，還復著之”。Xiao Tong, in Yuan Xingpei, *Tao Yuanming ji jianzhu*, *op. cit.*, p. 612.

郡將候潛，值其酒熟，取頭上葛巾漉酒，畢，還復著之。

Un jour, un chef de bourg rendit visite à Tao Yuanming. Il arriva juste au moment où la fermentation de l'alcool était achevée. Tao détacha le foulard de la tête du mandarin pour filtrer l'alcool. Après le filtrage, Tao remit le foulard sur la tête du chef de bourg.

C'est un comportement singulier et opposé à la hiérarchie de la société, même dans ce climat anarchique. Mais il représente le tempérament désinvolte de Tao Yuanming et son obsession pour la boisson. Il a décrit cette passion dans le poème « Au magistrat Guo, I » (He Guozhubo, I 和郭主簿其一²³¹) :

我自春秫釀美酒，酒熟自斟還自飲。

Pilant du mil, je fais du vin, dès qu'il est mûr, j'en transvase pour moi.

Chen Hongshou n'a pas essayé d'interpréter ni de décrire le contenu du texte. Il réorganise les sujets selon un nouveau plan. Le chef du bourg n'est pas figuré, mais un enfant laid. Le geste de Tao Yuanming est similaire à ce petit garçon pour désigner un caractère naïf, ses goûts et ses intérêts avec cette inscription à droite de l'image :

衣冠我累，曲蘖我醉。

Mes habits me fatiguent, la levure du vin m'enivre.

La fonction du vin est soulignée ici. Tao Yuanming a besoin du vin pour échapper à cette contradiction entre la dissension politique et l'ambition professionnelle. Cette fonction se retrouve chez tous les ermites lettrés comme Chen Hongshou. Ce dernier se revendique ainsi comme successeur de Tao Yuanming, comme Tao Yuanming était le successeur des intellectuels comme Ji Kang et Ruan Ji. Mais entre eux, c'est une longue procédure pour apprendre à se connaître, à consentir, à emprunter et enfin, faire évoluer une part de soi-même.

C'est la dernière section du rouleau horizontal, mais aussi la plus joyeuse des onze sections. Chen Hongshou nous démontre ici une vérité : la chose la plus heureuse est venue de la manière la plus simple et est la plus autosuffisante. La terre (les champs) est le royaume le plus élevé pour Tao Yuanming. La joie, pendant la récolte et la

²³⁰ “郡將候潛，逢其酒熟，取頭上葛巾漉酒，畢，還復著之”。Li Yanshou, *Nanshi*, op. cit., p. 1858.

²³¹ Jacob Paul. *Œuvres complètes de Tao Yuanming*, op.cit., p. 158.

fermentation, ne peut se trouver dans l'administration. Chen Hongshou adapte cette idée et la transforme dans la peinture pour ainsi la transmettre à son bon ami, Zhou Lianggong.

Du point de vue littéraire, nous pouvons diviser les onze sections ainsi : sept épisodes viennent de livres d'histoire, un épisode vient des biographies bouddhistes et trois s'inspirent directement des poèmes de Tao Yuanming.

« La Biographie de Tao Yuanming » écrite par Xiao Tong est le texte le plus complet, emprunté dans chacune des sept sections. Chen Hongshou a probablement choisi cette version comme source littéraire des épisodes de sa peinture. Ces épisodes se déroulent en majorité dans les dernières années de Tao Yuanming, entre 405 et 427, où il connut de son propre aveu des « moments libres et difficiles ». Les sections ne sont pas dans l'ordre chronologique. Pour faciliter la compréhension, le peintre interprète les épisodes avec un titre et une inscription à la droite de chaque image. Cinq sections composent « le vin », et trois ont dans leur titre le mot « vin » ou une référence à l'alcool. Donc le vin, en tant que réflexion d'une vie érémitique, est le motif le plus représenté dans cette peinture.

Section 1 : *Un homme en robe blanche a apporté de l'alcool*

Section 3 : *Mais [je suis] fou de drogue (le vin)*

Section 5, San vin : *L'alcool de riz est près de ma main ;*

Section 7, Crédit du vin : *Je l'utilise pour le plaisir de ma bouche*

Section 11, Filtrage du vin : *La levure du vin me rend ivre.*

Une seule section se réfère directement au bouddhisme. Mais c'est une partie importante pour comprendre l'influence du bouddhisme en Chine à l'époque de Tao Yuanming ; ainsi que son écho à l'époque de Chen Hongshou, transmis dans l'inscription. Quel est ce point important du bouddhisme dans la vie de Chen Hongshou ? Est-ce le même dans la vie de Tao Yuanming ?

Dans les trois sections qui puisent directement aux sources des poèmes de Tao Yuanming, un seul s'inspire du « Chant du retour ». Le titre de la peinture de Chen Hongshou, *Chant du retour – épisodes de la vie de Tao Yuanming*, ne correspond donc

pas au contenu. Il s'agit possiblement d'une dénomination postérieure. Par conséquent, le chapitre suivant s'emploiera à approfondir le sujet par une analyse comparative des peintures du même genre ou même sujet, afin d'appréhender ce titre étrange.

Du point de vue pictural, les onze épisodes représentent le héros, Tao Yuanming, entouré d'un à trois personnages maximum. Ces sections n'ont pas de véritable continuité chronologique, selon les références des biographies. Mais cela n'empêche pas le peintre de créer une entité du personnage, avec beaucoup de caractère et un esprit calme, grâce à la technique combinée du trait archaïque et de la composition minimaliste²³². Pour compléter cette interprétation, chaque section a une inscription, comportant un titre en deux caractères, le motif central de la section, et un petit texte de deux à quatre vers, en fonction de l'interprétation et de la référence originale du motif et de l'image.

Créer une scène théâtrale avec seulement un personnage est une des spécialités de Chen Hongshou. Les personnages dans les scènes de Chen Hongshou sont comme des scènes de théâtre, chacun démontre un caractère vivant par les gestes et l'expression. C'est peut-être sous l'influence du développement du *Chuanqi* 傳奇²³³ dans le théâtre-opéra chinois à la fin des Ming et au début des Qing. Tandis que tous les développements sociaux et artistiques sont enracinés dans une évolution de la pensée contemporaine. À partir des Song²³⁴, La rivalité entre écoles n'a jamais cessée, celle du principe (*lixue* 理學) contre celle de l'esprit (*xinxue* 心學). À la fin des Ming et au début des Qing, Huang Zongxi 黃宗羲 (1610-1695) suivit la pensée de son maître - Liu Zongzhou 劉宗周 (1578-1645) ; le maître de Chen Hongshou aussi a atteint un point d'aboutissement des Écoles de lettrés des Ming. Il affirme la distinction entre la nature physique et les désirs humains (*renyu* 人欲). Dans cette atmosphère sociale, les personnages dans la peinture de Chen Hongshou deviennent de plus en plus expressifs et vivants. Cet atout apparaissait dans sa peinture à partir de 1616. À partir de ce moment, ses techniques sont très développées, notamment sa peinture de personnages. Si la création des *Feuilles de jeu du vin* (*Jiuling*

²³² Weng Wange, *Chen Hongshou, op. cit.* p. 63.

²³³ Darrobers Roger, *Le Théâtre chinois*, Paris, Presses universitaires de France, 1995, p. 32, 36. « Sous les Ming, les dramaturges ont adopté les critères admis dans le Sud, créant ainsi une nouvelle forme théâtrale : Les *chuanqi* (littéralement, « transmettre l'étrange »), appliqué jadis aux contes écrits en langue littéraire des Tang qui faisait allusion au caractère extraordinaire des œuvres, sans préjuger de leur forme. Un temps utilisé pour désigner le théâtre en général, ce terme s'est ensuite appliqué aux pièces littéraires Ming et Qing par opposition aux *zaju* et aux opéras locaux. »

²³⁴ Cheng Anne, *Histoire de la pensée chinoise*, Paris, Seuil, 1985, 496-556.

paizi 酒令牌子) en *baimiao* 白描, était encore un essai embryonnaire, la création *des Feuilles Bogu* (*Bogu yezi* 博古葉子) en 1651 peut être considérée comme le sommet de la peinture des personnages historiques.

Dans cette peinture, Tao Yuanming est un homme comme un autre, avec ses qualités et ses défauts. Dans la section deux, « Attribution du serviteur », c'est un père qui s'inquiète pour le confort de vie de son fils ; dans la section trois « Plantation du sorgho », c'est un mari égocentrique, voire aussi capricieux qu'un enfant ; dans la section onze, « Filtrage du vin », on le voit pareil à un enfant, fier et ravi d'avoir fabriqué quelque chose, en l'occurrence du vin, sa passion. Le peintre compose des scènes théâtrales par des gestes et des expressions extraverties. Chaque personnage dans la scène est très expressif. Liu Shi-yea a mis en avant que Tao Yuanming semble interpréter sa vie, comme un « acteur », sous le pinceau de Chen Hongshou²³⁵. Madame Liu a bien exprimé les deux sens de ce mot « acteur » dans la peinture de Chen Hongshou et aussi dans la propre vie de Tao Yuanming – Tao Yuanming s'est créé une image modèle d'un ermite lettré par les écrits, et en même temps il a su jouer son rôle familial et social, dans une situation de troubles. Après plus de mille deux cents ans, il revit sous le pinceau de Chen Hongshou. Selon Zhou Liangong, « mon ami Chen Zhanghou (Hongshou) copiait de temps en temps le portrait de [Tao] Yuanming comme une illustration de lui-même, [...]»²³⁶. Mais ce style vient-il de Chen Hongshou ? Ou ce genre d'expression existe-t-il déjà à l'époque précédente ?



Planche 41 : Chen Hongshou, *Les feuilles de jeu, Au bord de l'eau*, 1616, collection privée.



Planche 42 : Chen Hongshou, *Les feuillets de Bogu*, Collection de Weng Wange

²³⁵ Les trente-six feuilles / personnages du roman connu - *Au bord de l'eau* (*Shuihu zhuan* 水滸傳) - un roman d'aventures tiré de la tradition orale chinoise. Il est compilé et écrit par plusieurs auteurs, mais attribué généralement à Shi Nai'an 施耐庵 (n.d. la dynastie des Song du XIVe siècle). Il relate les exploits de cent huit bandits, révoltés contre la corruption du gouvernement et des hauts fonctionnaires de la cour de l'empereur à la fin de la dynastie des Song du Nord.

²³⁶ “近吾友陳章侯，偶仿淵明圖為予寫照，[...].” Zhou Liangong, *Shuying*, j. I, in Wu Gan, *Chen Hongshou ji*, op. cit., p. 684.

Dans le chapitre suivant, la recherche penchera sur l'origine du genre de cette peinture.

La position assise de Tao Yuanming dans la section une, « Cueillette des chrysanthèmes » et dans la section trois, « Éloge des éventails », ressemble au *jingzuo* 靜坐, une méditation assise de toute évidence reprise du confucianisme, du taoïsme et du bouddhisme²³⁷. En voici le expliqué par Zhu Xi 朱熹²³⁸ (1130-1200) : « Assis dans le calme, les jambes croisées, les yeux doivent regarder le bout du nez. Il faut fixer son esprit sur la partie du corps qui est au-dessous du nombril. A la longue, on éprouvera une sensation de chaleur et on sentira peu à peu l'efficacité (de cette méthode)²³⁹. » Le *jingzuo* conduit à des expériences que l'on peut qualifier de mystiques en ce sens qu'il permet de retrouver l'âme originel. Visuellement, Tao Yuanming est présenté dans un état statique qui y ressemble. Dans le dictionnaire des illustrations bouddhistes²⁴⁰, nous pouvons retrouver le geste des mains tenant les fleurs dans la section un et les doigts croisés devant la poitrine dans la section huit, ainsi que plusieurs mudras similaires. Pour comprendre l'origine de ces illustrations religieuses présentées dans la peinture de Chen Hongshou, il faut connaître la vie de Chen Hongshou, surtout le développement du bouddhisme à la période de transition des Ming aux Qing. Ce sera notre travail du chapitre IV.



mūta-mudrā of Ekādśāsamukha (Shingon-mikkyō-zu-in-shū 4.96)



Nāgarāja with round hood (vajrāñjali) Shingon-mikkyō-zu-in-shū 4.62

Planche 43 : Illustrations des Mudras. *Dictionary of Buddhist Iconography*.

²³⁷ Cheng Anne, *Histoire de la pensée chinoise*, op. cit., p. 488, 489. Le *jingzuo*, littéralement l'« assis en quiétude », est inspiré de l'« assis dans l'oubli » (*zuowang* 坐忘) de Zhuangzi et de la méditation assise (*zuochan* 坐禪) du bouddhisme Chan. C'est ainsi que Li Tong, le maître de Zhu Xi, « purifiait son esprit en restant assis silencieusement afin d'éprouver ce que pouvait être l'état dans lequel plaisir, colère, tristesse et joie ne se sont pas encore manifestés. Et il comprit à la longue que cet état était le grand fondement de tout ce qu'il y a au monde ».

²³⁸ Penseur de la dynastie Song du Sud, l'un des plus importants néoconfucianiste en Chine.

²³⁹ “但加趺靜坐，目視鼻端，注。心臍腹之下。久自溫暖，即漸見功效矣”。*Zhu Xi ji*, j. CI, Da Huang Zigeng, IX. in Cheng Anne, *Histoire de la pensée chinoise*, op. cit., p. 488.

²⁴⁰ Chandra Lokesh, *Dictionary of Buddhist Iconography*, Delhi, Aditya Prakashan, 2003.

Tableau analytique

	Section	Sources directes	Sources indirectes	Les éléments dans la scène	Le motif
1	« Cueillette des chrysanthèmes » (<i>Caiju</i> 采鞠)	<i>L'Histoire des Song</i> ; « La Biographie de Tao Yuanming » écrite par Xiao Tong ; <i>Xu Jinyangqi</i> .	« Chant du retour » ; « Au magistrat Guo, II » ; « Un Neuvième Jour dans une vie retirée » ; « Buvant du vin V et VII ».	Un personnage assis ; Les chrysanthèmes ; L'ustensile du vin.	La passion du vin ; La méditation.
2	« Au serviteur » (<i>Jili</i> 寄力)	« La Biographie de Tao Yuanming » écrite par Xiao Tong ; <i>L'Histoire des dynasties du Sud</i> .	« Avis à mon fils » ; « Rapproche mon fils » ; « Lettre à mes fils, Yan et les autres ».	Deux personnages en conversation ; Une lettre dans la main.	L'éducation familiale
3	« Plantation du sorgho » (<i>Zhongshu</i> 種秫)	<i>L'Histoire des Song</i> ; « La Biographie de Tao Yuanming » écrite par Xiao Tong ; <i>L'Histoire des Jin</i> ; <i>L'Histoire des dynasties du Sud</i> .		Deux personnages en conversations ; L'outil agricole par terre.	La passion du vin, La complicité familiale.
4	« Retour au foyer » (<i>Guiqu</i> 歸去)	« Chant du retour »	« Buvant du vin, X »	Un personnage debout	Le retour à la vie érémitique
5	« Sans vin » (<i>Wujiu</i> 無酒)	« Les Biographies des dix-huit maîtres du temple Donglin »	<i>L'Histoire des Song</i> ; <i>L'Histoire des Jin</i> ; « La Biographie de Tao Yuanming » écrite par Xiao Tong ; <i>L'Histoire des dynasties du Sud</i> .	Trois personnages en mouvement ; Le palanquin ; le chrysanthème ; la gourde du vin.	La passion du vin ; La réflexion du Bouddhisme.
6	« Abandon du sceau » (<i>Xieyin</i> 解印)	<i>L'Histoire des Song</i> ; « La Biographie de Tao Yuanming » écrite par Xiao Tong ; <i>L'Histoire des Jin</i> .		Deux personnages en conversation ; Le seau détaché.	La décision du détachement du gouvernement

7	« Crédit du vin » (<i>Shejiu</i> 貰酒)	<i>L'Histoire des Song</i> ; « La Biographie de Tao Yuanming » écrite par Xiao Tong ; <i>L'Histoire des dynasties du Sud.</i>		Deux personnages en marchant ; Les argents ; Le jarre du vin.	La passion du vin ; L'amitié
8	« Eloge des éventails registreur » (<i>Zanshan</i> 讚扇)	« Éloges pour les peintures d'un éventail »		Un personnage assis ; La natte en feuille de bananier ; La table en rochers ; Sur la table : un petit bâton d'encre, une pierre à encre, un pinceau et le pot pour laver ce pinceau.	L'admiration des ermites ; La méditation.
9	« Refus des aumônes » (<i>Quekui</i> 卻饋)	« La Biographie de Tao Yuanming » écrite par Xiao Tong ; <i>L'Histoire des dynasties du Sud.</i>		Deux personnages, l'un assis et l'autre debout ; Une natte ; Une chaise base.	Le détachement du gouvernement ; Refus de l'aide du fonctionnaire.
10	« Mendicité » (<i>Xingqi</i> 行乞)	« Mendicité »		Trois personnages en marchant	Le joyeux en l'état ivresse ; Acceptation de l'invitation des inconnus aux vues similaires.
11	« Filtrage du vin » (<i>Lujiu</i> 漉酒)	<i>L'Histoire des Song</i> ; « La Biographie de Tao Yuanming » écrite par Xiao Tong ; <i>L'Histoire des dynasties du Sud.</i>	Au magistrat Guo, 和郭主簿	Deux personnages à croupetons ; Un jarre du vin ; Un bassin sous le foulard filtré du vin.	La passion du vin

Chapitre IV : La Comparaison de Chen Hongshou dans l'histoire de l'art chinois

Une analyse comparative s'impose pour définir la peinture de Chen Hongshou et la restituer dans le développement du genre et du sujet. C'est Gu Kaizhi qui est considéré comme le précurseur de l'histoire de la peinture lettrée. Deux peintures de Gu Kaizhi, *La Nymphé de la rivière Luo* (*Luoshen fu* 洛神賦) et *Les Admonitions de la préceptrice aux dames du palais* (*Nushi zhen tu* 女史箴圖), sont d'excellent éléments de comparaison avec cette peinture au sujet de Tao Yuanming. Dans ces longs rouleaux horizontaux, les histoires des personnages sont présentées avec le texte à droite et l'image à gauche. La différence visuelle est que dans la première, le héros est répété dans chaque sections accompagné de paysages en arrière-plan qui découpent les scènes et ornent le poème; mais dans la deuxième œuvre, les personnages sont différents dans chaque scène, qui forment des épisodes relativement indépendants, avec quelques meubles évoquant des intérieurs et sans paysage. La composition picturale de cette dernière peinture a tout à fait le même style que celle de Chen Hongshou.

1. À propos de la peinture narrative

Dans les études de l'art antique et médiéval en Europe, l'usage de l'expression « peinture narrative » est assez limpide : L'image narrative est constituée par un ensemble d'éléments et de relations qui présentent un fait et racontent une histoire. Elle se lit comme le compte rendu d'un fait, comme un récit. Situé dans l'espace et dans le temps, le déroulement de l'action a un sens particulier²⁴¹. L'image représente des événements réels ou imaginaires dans leur succession, elle suit un ordre logique bien défini dans le temps et retranscrit dans l'espace. Cette transposition dans l'espace, qui est propre à la représentation picturale du récit, se conforme au modèle littéraire. De la même façon que les événements sont inscrits dans un livre au fil des pages selon leur ordre de succession

²⁴¹ Garnier F., *Le Langage de l'image au Moyen Âge*, Paris, Le Léopard d'or, 1982, p. 40.

dans le temps, les images se suivent dans la composition de l'œuvre picturale narrative. Cette spatialité est une représentation de la temporalité des événements²⁴².

Dans l'histoire de la peinture chinoise, les documents sur la peinture narrative sont quasi inexistantes jusqu'à la dynastie des Yuan (1271-1368). Tang Hou 湯屋 (n. d.) indique, dans son ouvrage critique, le *Huajian* 畫鑒, que "le meilleur format de la peinture *gushi* 故實 [l'histoire] est certainement le rouleau horizontal²⁴³". Puis dans le recueil des peintures et des calligraphies impériales des Qing, *Shiqu baoji* 石渠寶笈, la définition y est mentionnée. Une des explications plus récentes et plus complètes est celle de Laurent Cédric.

La narrativité picturale s'exprime par une présentation continue et chronologique des événements ; l'image suit la temporalité du récit. Une des plus anciennes images narratives est le linteau de la tombe n° 61 de Luoyang au Henan de la dynastie des Han de l'Ouest (202 av. J.-C. - 8 ap. J.-C.). Il est orné d'une suite de trois scènes qui représentent l'histoire intitulée *Deux pêches tuent trois guerriers* (*Er tao sha san shi* 二桃殺三士). Dans ces trois scènes, les différents personnages sont répétés dans l'espace pictural et la représentation suit bien un mode chronologique de gauche à droite. À partir du IV^e siècle, nous pouvons commencer réellement à parler de la peinture narrative comme d'un genre pictural. Dans les peintures murales de Dunhuang 敦煌, à cette période, les peintures narratives bouddhiques ont exercé une forte influence sur les techniques narratives et les représentations figurées. Dans le domaine profane, *La Nympe de la rivière Luo* est certainement le rouleau narratif chinois le plus connu. Il a été réalisé à l'époque du développement de la peinture de paysage ; les arbres et les collines y occupent une place importante, servant de séparation entre les scènes. Gu Kaizhi, à qui on attribue généralement la composition d'origine, a laissé une forte empreinte sur l'art pictural narratif : cette image a définitivement fixé les modalités du genre. Si les originaux ont disparu, des copies tardives de la peinture nous permettent, cependant, de connaître le schéma de composition de l'original et donnent une idée du style dans lequel le paysage et les personnages étaient rendus. La transcription des vers de référence accompagne chacune des sept scènes, composées dans un paysage continu, rendant le caractère

²⁴² Laurent Cédric, *Voyages immobiles dans la prose ancienne*, op. cit., p. XIX.

²⁴³ "故實人物必須得橫卷為佳。" Tang Hou, *Huajian*, Chou, 2005, p. 104, in McCausland, Shane and Hwang, Yin, Editor's Introduction, "On telling images of China: essays in narrative painting and visual culture" Hong Kong, Hong Kong University Press, 2014, p. 9.

littéraire de ce rouleau évident. La succession des scènes se fait désormais toujours de droite à gauche, conformément au sens de la lecture²⁴⁴.

C'est sous la dynastie des Song (960-1279) que les grands modèles de la peinture narrative furent réalisés. *Le Banquet nocturne de Han Xizai*, (Han Xizai yeyan tu 韓熙載夜宴圖), peint par Gu Hongzhong 顧闳中 (937-975), est l'une des œuvres majeures du début de la période. Malheureusement, il ne nous en est parvenu que des copies tardives, qui attestent de l'importance et de la pérennité des œuvres narratives. Cinq scènes représentent le banquet, célébré pour ses débordements immoraux. Contrairement à la peinture de Gu Kaizhi, celle-ci ne présente que des scènes d'intérieur, où le mobilier joue un rôle prédominant dans la composition spatiale. ensuite, Li Gonglin 李公麟 (1049-1106), Zhao Mengfu 趙孟頫 (1254 – 1322), jusqu'au XVIe siècle, les dynastie des Ming, Wen Zhengming 文徵明 (1470-1559) et Qiu Ying 仇英 (1494-1552) remettent les peinture narratifs au goût du jour²⁴⁵.



Planche 44 : Gu Hongzhong, *Le Banquet nocturne de Han Xizai*, encre et couleurs sur soie, 28,7 x 335,5 cm, Musée du palais à Pékin.

²⁴⁴ Laurent Cédric, *Voyages immobiles dans la prose ancienne*, op. cit., p XIX-XXI.

²⁴⁵ *Ibid.*, p. XXII-XXXI.

Les peintures narratives consistent en une *succession de scènes*, qui représente *différentes actions* se rapportant à une même histoire, le héros revenant régulièrement dans la composition, suivant la succession des scènes. Ce personnage principal est un facteur essentiel de la *continuité spatio-temporelle* de la peinture, mais ce continuum est scindé par des éléments de *séparation entre les scènes*. Pour raconter une histoire, le peintre a recourt à la juxtaposition de séquences qui se déroulent dans le temps et dans l'espace : l'espace est celui de la peinture et le temps celui du mouvement du regard. Ainsi, le peintre peut représenter le personnage principal de l'histoire en plusieurs lieux d'un même espace pictural de manière compréhensible. Le temps du regard devient aussi celui de la narration. Chacun des lieux où apparaît le personnage principal devient une *scène*. La *scène* est une section de la peinture où sont représentées une ou plusieurs actions simultanées, réalisées par le personnage principal. Chaque *scène* est une unité temporelle du récit pictural. L'illustration est la transposition d'un passage d'un texte en une scène graphique. Dès lors que la notion de récit pictural naît, il se crée un dédoublement du récit et la scène ne coïncide plus exactement avec un moment du texte. Si chaque moment peut être représenté par une scène, les liaisons du texte (abstraites et rhétoriques), qui lui confèrent sa linéarité, ne peuvent être représentées de manière picturale. Ainsi, l'illustration stricte serait une suite discontinue de scènes. Ce n'est donc que par un phénomène de dédoublement du récit (textuel d'un côté et pictural de l'autre) que le peintre parviendra à une représentation continue de son invention, faisant de la peinture une œuvre autonome²⁴⁶.

La peinture au sujet de poésies, de récits historiques ou romanesques s'est maintenue à travers de l'histoire de la peinture chinoise. Cependant, la peinture narrative a toujours été en relation avec la poésie et la littérature au sens de l'illustration. À la période des Yuan, il y a plusieurs métaphores dans les images, une inscription calligraphique est nécessaire pour aider à la compréhension des spectateurs devant la peinture. Avec le développement des poèmes en peinture, au XIVe siècle, les poèmes (source), les inscriptions (interprétation) et les peintures (présentation) se sont développées dans une nouvelle phase d'intégration. Au lieu de simplement s'ajouter les uns aux autres, ils créent un nouveau mode de fusion. Les peintres de la dynastie Ming ont souvent considéré la poésie, la calligraphie et la peinture comme « trois éléments

²⁴⁶ Laurent Cédric, *Voyages immobiles dans la prose ancienne, op. cit.*, p. XXI.

impératifs ». En fait, un artiste des Ming et des Qing est souvent à la fois le poète, le calligraphe et le peintre. Ce qui a été le critère des prérogatives d'un lettré de l'époque. Donc, pour nous, afin d'admirer ou étudier une peinture chinoise classique, il faut toujours analyser les trois éléments impératifs : la source littéraire – l'écrit original et idéologique, la biographie du poète et du peintre – l'intention de création, et la peinture – l'image et l'inscription.

D'ailleurs, sous la dynastie Ming, une « renaissance » ou un « retour au passé » (*fugu* 復古) était le courant dominant de la poésie et de la peinture. En fait, la théorie de la peinture est développée par les critiques artistiques. Les critiques ont été faites en fonction de différentes méthodes, telles que la classification et la standardisation des techniques, ainsi que la classification des anciens artistes célèbres. Mais ils ont aussi défendu éloquemment les innovations contemporaines. Cette vogue de la tradition et de l'anti-tradition poussait un développement de la peinture à un nouvel essor²⁴⁷. Chen Hongshou a vécu à la fin des Ming, ces événements historiques ont des conséquences sur son style. C'est pourquoi, nous pouvons trouver au premier coup d'œil un goût archaïque mêlé par une technique originale.

2. Le Nymphé de la rivière Luo et Peintures au sujet du « Chant du retour »

1) Le Nymphé de la rivière Luo au Musée provincial du Liaoning

La Nymphé de la rivière attribuée à Gu Kaizhi illustre l'ode au même titre de Cao Zhi 曹植. Il existe neuf copies peintes entre le XII au XIIIème siècles et conservées dans cinq musées différents :

1. un rouleau au Musée provincial du Liaoning à Shenyang ;
2. trois au Musée du Palais à Pékin ;
3. deux au Musée du Palais à Taibei ;
4. deux à Freer Gallery of Art ;
5. un au British Museum.

²⁴⁷ Fang Wen, “Wenzi yu tuxiang, Zhongguo shi shu hua zhijian de guanxi”, *Zhongguo shuhua*, Beijing, no. 4, 2014, p. 5-13.

Celui du Musée provincial du Liaoning à Shenyang est relativement intact. Il est constitué de douze scènes, basé sur les cinq parties de l'ode de Cao Zhi, en rouleau horizontal, composé du poème et des images narratives de droite à gauche, daté de l'année 1162. Les paysages des montagnes ou des arbres avec les textes séparent les différentes scènes. Étant donné que l'original de Gu Kaizhi a disparu, nous ignorons s'il existait déjà cette alternance de scènes et de textes dans la dynastie du Nord et du Sud, ces textes ayant pour rôle de scinder les scènes entre elles²⁴⁸.



Planche 45 : Anonyme, *Le Nymph de la rivière Luo (Luoshen fu)* attribuée au style de Gu Kaizhi, encre et couleurs sur soie, 26 x 646 cm, Musée provincial du Liaoning à Shenyang.

²⁴⁸ Chen Paochen, *Luoshen fu tu yu zhongguo gudai gushi hua*, Taibei, Shitou chubanshe, 2011, p. 2-16, 233-234.

Selon l'interaction entre le texte et l'image et une composition séquentielle et théâtrale, cette version du Musée provincial du Liaoning est constituée en cinq parties en composant douze sections²⁴⁹ en racontant une histoire d'amour depuis la rencontre de la nymphe, il tombe l'amoureux jusqu'à rupture avec Cao Zhi. La peinture transforme le texte, cette œuvre est scindée par les strophes du poème, qui sont inscrites en colonnes au-dessus des scènes, parfois entre les scènes (sans cartouche). En raison de dommages, cette version du Liaoning ne montre que dix sections, il manque la première. Chaque section de texte ne correspond pas nécessairement à une scène de la peinture, mais il est évident que le texte et l'image sont complémentaires sur le plan de la ponctuation du récit. Le texte renforce les séparations entre les scènes, mais l'image dans sa continuité assure la liaison entre les parties du texte, tout en fractionnant le discours, et le texte, dans sa matérialité, constitue une suite de séparations entre les différents moments représentés²⁵⁰.

De plus, les éléments auxiliaires, comme les végétaux étranges et les dragons, contribuent à une illustration féerique de l'histoire ; les montagnes ont pour fonction de séparer les sections comme les textes. Bien que l'authentification de la date soit incertaine, cette version est utile pour comprendre la transformation de la source littéraire à l'illustration narrative.

2) Les peintures au sujet du « Chant du retour » - la version de Li Gonglin

À l'époque de Chen Hongshou, l'illustration narrative la plus connue du *Chant du retour* est celle de Li Gonglin, dont il subsiste deux versions. Ces deux versions ont été également citées dans *Xuanhe huapu*²⁵¹. Selon le besoin de cette recherche, l'exemple idéale pour l'analyse comparative est celle aujourd'hui conservée à la Freer Gallery of Art, Washington, peinte à l'encre et aux couleurs légères sur la soie. Elle découpe le texte du « Chant du retour » en sept parties et présente les scènes en une illustration narrative²⁵².

1 Départ et accueil chez lui (vers 1-18).

2 Entrée et consommation de vin (vers 19-24).

²⁴⁹ Chen Paochen, *Luoshen fu tu yu zhongguo gudai gushi hua*, op. cit., p. 29-46.

²⁵⁰ Laurent Cédric, *Voyages immobiles dans la prose ancienne*, op. cit., p. 48-68.

²⁵¹ Chen Jialuo, *Xuanhe huapu*, op. cit., p. 197-209.

²⁵² Laurent Cédric, *Voyages immobiles dans la prose ancienne*, op. cit., p. 170-182.

- 3 Promenade au jardin (vers 25-32).
- 4 Conversation intime, qin, rencontre de paysans (vers 33-40).
- 5 Sortie en voiture ou en bateau et émerveillement devant la nature (41-48).
- 6 Envie de partir ou de cultiver les champs (vers 49-56).
- 7 Déployer un cri et composer des vers (vers 57-60).

La première peinture au sujet des écrits de Tao Yuanming est *le Chant du Retour*, attribuée à Lu Tanwei 陸探微 (?-485), aujourd'hui conservée au Musée du Palais à Taïpei, à la même période de Gu Kaizhi aux Six dynasties. Mais l'analyse de Yuan Xingpei nie l'authentification de la peinture. Il pense que "Au point de vue des historiens de l'art chinois, il n'y a aucun référencement du *Chant du retour* au nom de Lu Tanwei. Tao Yuanming n'était pas une figure populaire jusqu'à la première moitié du VIe siècle, lorsque Xiao Tong rédigea une Anthologie littéraire et un recueil particulier des poèmes de Tao Yuanming. À l'époque de Lu Tanwei, il est peu probable qu'un peintre impérial s'intéressa sérieusement au poète retiré du monde. À en juger par le style de cette peinture, elle pourrait être créée au XIIIe siècle voir même plus tard²⁵³". Selon ce point de vue, une recherche stylistique dévoile que la version de Lu Tanwei est similaire à celle attribuée à Xian Yushu 鮮於樞 (1246-1302), copie d'après Qian Xuan 錢選 (1235-1305, la dynastie des Yuan). Les deux (trois) peintres ont choisi deux morceaux du poème : le retour en arrivant au bateau, et l'accueil familial devant le jardin au quai, et l'ont reproduit en une scène. Cette image de l'histoire est liée par la rivière. La partie droite du rouleau montre que Tao Yuanming qui se met debout au devant du bateau, agite sa main droite en signe de salutation. La brise souffle sa robe. Les autres personnages comme un batelier conduit le bateau. Sur le côté gauche de la scène, une maison se cache sous les arbres autour du jardin au bord de la rivière. Le paysage est composé de saules, de chrysanthèmes, de roches, d'une rivière et de montagnes lointaines. Dans le paysage, il y a deux enfants marchant vers le quai pour l'accueillir, sa femme l'attend à la porte du jardin. Par rapport à la version attribuée à Lu Tanwei, la perspective de la version de Xian Yushu a l'air plus proche. La maison et le banc long ne sont donc pas peints dans cette dernière. C'est une seule scène qui ignore le découpage du poème. Mais elle montre une histoire entière par ses personnages, qui interagissent dans un mouvement temporellement continu.

²⁵³ Yuan Xingpei, *Gudai huihua zhong de Tao Yuanming*, op. cit., p. 2.



Planche 46 : Lu Tanwei, *Le Chant du retour*, encre et couleurs sur soie, 43 x 142 cm, Musée du Palais à Taibei.



Planche 47 : Xian Yushu d'après Qian Xuan, *Le Chant du retour*, encre et couleurs sur papier, 26 x 106,7 cm, The Metropolitan Museum of Art.

La plupart des peintures au sujet de ce poème sont illustrées par une succession de scènes narratives conformément à la chronologie des actions décrites dans le texte et séparée par les paysages et les transcriptions des vers correspondant à la scène. C'est le cas de la peinture de Li Gonglin, comme les autres dizaines de versions attribuées à différents peintres, pour une compréhension de la conception de la peinture narrative. Différemment de « La Nymphé de la rivière Luo » de Cao Zhi, ce texte de Tao Yuanming ne présente pas un caractère narratif affirmé, mais est plutôt un monologue lyrique. Donc Li Gonglin ne s'accorde pas à la structure du poème. Mais il reconstruit les scènes en un mode de représentation picturale narrative en deux parties : La première section est le retour : Tao Yuanming se retire définitivement de son poste et rentre à la maison en bateau. Plus loin, les membres de sa famille l'accueil au bord de l'eau, devant son jardin des chrysanthèmes arboré. Bien que ce soit une seule scène, elle représente la plus importante idée dans le poème – « le retour ». Cela est mis en évidence par la place qu'elle occupe, presque un tiers du rouleau horizontal. Les six sections suivantes décrivent la vie quotidienne de l'ermite. Il boit du vin dans le jardin ou avec des amis ; il voyage en voiture ; il s'affaire aux travaux agricoles ; il pratique la méditation en pleine nature. Cette illustration décrit une vie paradisiaque d'ermite.

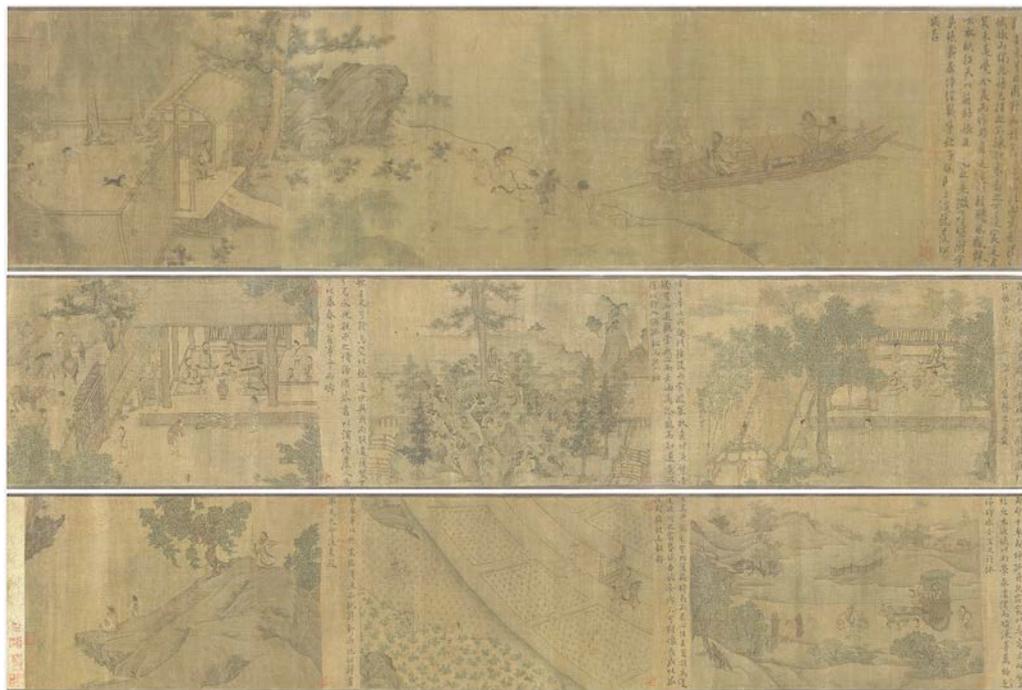


Planche 48 : Li Gonglin, *Yuanming part en retrait* (*Yuanming guiyin tu*), encre et couleurs légères sur soie, 37 x 518,5 cm, Freer Gallery of Art, Washington.

La transformation entre le texte lyrique en décrivant un état d'esprit, et un mode de représentation picturale narratif en s'appuyant sur la succession des actions du héros, crée finalement son propre langage pictural. En tant que peintre lettré, il présente une interprétation du lettré dans un contexte social et historique différent. Mais l'élément réservé est la transcription du poème. Entre deux scènes, les inscriptions inégales du texte ont deux rôles : découper les différentes scènes avec les paysages, les montagnes et les plantes ; et interpréter les images. Conventionnellement, Li Gonglin transcrit les vers à droite et l'interprète en image à gauche. Il suit l'ordre des paragraphes du poème et présente le texte en peinture narrative. Les Admonitions de la préceptrice aux dames du palais.

3. Les Admonitions de la préceptrice aux dames du palais

1) La description de la peinture

Le rouleau attribué à Gu Kaizhi est désigné sous le même titre qu'un poème confucianiste de Zhang Hua 張華 (232-300) vivant sous la dynastie des Han. Le rouleau est peint sur commande pendant une situation chaotique de la société. En résumé, le sujet du poème et du rouleau horizontal est donc que la femme, même d'une grande beauté, doit toujours faire preuve d'humilité et de courage. Elle doit toujours respecter les règles et ne jamais oublier sa position par rapport à son mari et à sa famille. Et ce faisant, elle est une force positive et active dans la promotion de l'ordre social²⁵⁴. Dans le monde entier, il existe deux versions de cette peinture. Outre le rouleau actuellement conservé au British Museum à Londres, une copie de la dynastie des Tang, une autre copie du rouleau horizontal réalisé pendant la dynastie des Song est conservée au Musée du Palais à Beijing. L'authentification de ces deux dernières est controversée²⁵⁵. À la vue du contenu, le poème est découpé en six parties et est illustré en douze sections picturales :



Planche 49 : Gu Kaizhi, *Les Admonitions de la préceptrice de la cour aux dames du palais*, encre et couleurs sur soie, 24,37 x 343,75 cm, British Museum à Londres.

²⁵⁴ Yang Xin, Barnhart Richard, Cahill James, et al., *Trois mille ans de peinture chinoise*, op. cit., p. 47-52.

²⁵⁵ McCausland Shane ed., *Gu Kaizhi and The Admonitions Scroll*, op. cit., p. 19, 126.

1. Introduction générale en fonction de l'ouverture du poème;
2. Les quatre épopées des dames célèbres du palais dans l'histoire ;
3. La séparation des contenus précédents et des suivants ;
4. Les quatre conseils des dames du palais ;
5. Une perspective de la dame idéale du palais sous les conseils précédant ;
6. La conclusion en style de la fin d'une lettre de la préceptrice de la cour aux dames du palais.

Les sections 2 à 5 sont au sujet des histoires des quatre fameuses dames du palais ; et les sections 7 à 10 se consacrent aux quatre conseils de la préceptrice de la cour. Chaque partie représente un principe confucéen. Au final, Gu Kaizhi a créé un exemple de la dame idéale en interprétant le poème de Zhang Hua. La peinture sur paravent suit nettement les conventions de l'art symbolique traditionnel : la taille d'un personnage est déterminée par son statut social ou son rôle. Les femmes sont en taille gigantesque indiquant leur rôle central dans l'histoire. Ses profils élégants contrastent avec les gestes brusques des porteurs et des enfants. Chaque scène est accompagnée d'une longue inscription à sa droite. La représentation est littéraire, symbolique, et esthétique au niveau visuel²⁵⁶. Les scènes semblent statiques et schématiques. Sauf la section 6 qui a pour fonction la séparation de deux parties du poème, aucune scène n'a de paysage à l'arrière plan dans les onze sections restantes. Chaque scène est interprétée et composée par une ou plusieurs personnes. Les femmes ont l'allure élégante avec des visages délicats. Leurs robes et silhouettes sont longues avec les rubans flottants. Mais le bas des robes, en contraste, sont amples tombant par terre, ils sont désignés par les traits courbés et dynamiques. Les figures des hommes sont déformées. Les robes des souverains sont larges, avec les manches amples. Selon les mouvements et les robes, ce n'est pas difficile de distinguer la hiérarchie et les rôles des hommes dans les sections. C'est une claire ressemblance des portraits attribués aux peintures des six dynasties.

Les inventions stylistiques et iconographiques restent en grande partie subordonnées aux conventions. À la différence de *La Nymphé de la rivière Luo* (Luoshen fu 洛神賦), qui est confirmée comme étant une peinture narrative, le style de la peinture

²⁵⁶ Yang Xin, Barnhart Richard, Cahill James, et al., *Trois mille ans de peinture chinoise*, op. cit., p. 48.

des Admonitions de la préceptrice de la cour aux dames du palais décrivent de deux manières : narrative et épisodique :

- Narrative : Au niveau de l'interprétation littéraire, la peinture illustre le poème de Zhang Hua paragraphe par paragraphe selon l'ordre des sections. C'est tout à fait la même chose dans *La Nympe de la rivière Luo*. De plus, le format de défilement manuel du rouleau horizontal de droite à gauche, fait littéralement une "image animée". Dans la dernière section, l'image de la préceptrice de la cour non seulement représente la conclusion du poème, mais aussi y intègre les sections précédentes. Elle incarne l'histoire narrative du début à la fin dans le geste de rédiger les Admonitions sur un cahier, avec un pinceau dans sa main droite. Et puis c'est aussi elle, qui les transmet aux dames du palais²⁵⁷.



Planche 50 : Section 12, la préceptrice avec deux dames du palais

- Épisodique : Bien que chaque scène dans la peinture est relativement indépendante, il n'y a pas de rapport entre deux scènes, ni histoire, ni personnage. Mais c'est la construction du poème. Ça vaut dire que Gu Kaizhi ne fait pas une création particulière. Il a juste suivi les « vers ». Wu Hong considère que Gu Kaizhi a s'inspiré le mode « épisodique » ou « mono-

²⁵⁷ McCausland Shane éd., *Gu Kaizhi and The Admonitions Scroll*, op. cit., p. 91-92, 126-137.

centrique » typique de l'art pictural de l'époque des Han²⁵⁸. Au vue de la composition de l'image et des robes des dames, l'argument est crédible. Mais cette idée manque de base littéraire. Comme Gu Kaizhi est le premier peintre lettré dans l'histoire de la peinture chinoise, l'argumentation de Wu Hong ne reste qu'au niveau pictural²⁵⁹.



Planche 51 : Peinture murale funéraire de la dynastie des Han à Dongpin 東平, province du Shandong

2) La comparaison entre les Admonitions de la préceptrice aux dames du palais et les Épisodes de la vie de Tao Yuanming de Chen Hongshou

Après une analyse de la peinture de Chen Hongshou à coté de celle au style de Gu Kaizhi, il est difficile d'ignorer les points communs entre les deux créations :

Référence littéraire : les deux peintures sont inspirées d'œuvres de littérature. Bien que Gu Kaizhi respecte les séquences du poème, il crée les douze sections de manière épisodique. Chen Hongshou crée son rouleau composant onze sections basées sur les biographies littéraires, mais il choisit spontanément les anecdotes pour être interpréter de manière picturale. Chaque anecdote est relativement indépendante comme celle de Gu

²⁵⁸ McCausland Shane éd., *Gu Kaizhi and The Admonitions Scroll*, op. cit., p. 94.

²⁵⁹ La peinture murale funéraire de la dynastie des Han à Dongpin, conservée au Musée de Shandong, est découverte le 12 octobre 2007. Consulté sur le site officiel du musée de Shandong, <http://www.sdmuseum.com/zdgb/bihua.html> et <https://kknews.cc/culture/q56mzyg.html>, le 27 juillet 2018.

Kaizhi. Mais que ce soit l'un ou l'autre, les sujets centraux des peintures sont toujours uniques. « Les Admonitions de la préceptrice de la cour aux dames du palais » de Zhang Hua est autour d'un principe confucéen ; les épisodes de la vie de Tao Yuanming est autour de la vie érémitique du poète. Mais le but des deux créations est identique – donner un exemple des bonnes manières selon le sujet de chacun – ou conseiller les dames pour qu'elles soient avisées et bienveillantes au palais, ou conseiller un ami pour qu'il soit correct en période trouble. Cette peinture scène mono-centrique de Gu Kaizhi en présentant l'anecdote littéraire est succédée par les artistes posthumes. Le peintre a créé un style de peinture de personnages.

Image : Gu Kaizhi est considéré comme fondateur de la peinture lettrée pour avoir entièrement interpréter l'écriture, c'est peut-être lui aussi qui crée le rouleau horizontal long. Le déroulement se fait traditionnellement par sections et de droite à gauche. Les



Planche 52 : La section 1 dans les Épisodes de la vie de Tao Yuanming attribuée à Chen Hongshou (à gauche) et la section 10 dans les Admonition de la préceptrice de la cour aux dame du palais (à droite)

peintures de Gu Kaizhi sont caractérisées par *le trait* – les fils de soie flottants de l'Antiquité 高古遊絲描 *ou* les fils du ver à soie 春蠶吐絲描²⁶⁰, une ligne précise, fluide, régulière et fine. L'inflexion de la ligne est subtilement énergique. Les figures élégantes sont illustrées par les ondulations des rubans et des vêtements.

²⁶⁰ “游絲描者，筆尖適勁，宛如曹衣，最高古也”。Ze Lang 迮朗 (n. d., dynastie Qing), *Huishi diaochong* 繪事彫蟲, in Weng Wange, *Chen Hongshou, op. cit.*, p. 73-75.

De plus, une illustration comparative est démontrée dans le chapitre III sur la description de la peinture entre la section 3, « Plantation du sorgho » de Chen Hongshou et la section 10 des *Admonitions de la préceptrice de la cour aux dames du palais*. Cette illustration théâtrale de la postérité est considérée comme une succession du style de Gu Kaizhi.

D'ailleurs, à coup sûr, la coloration minimale dans cette peinture de Gu Kaizhi est bien maîtrisée. Dans ces couleurs pâles, le peintre préfère le rouge brique clair, qu'il est utilisé tout au long du rouleau. Chen Hongshou continue cette manière de colorer et le développe à l'extrême. Dans sa peinture au sujet de Tao Yuanming, mise à part les nuances de l'encre, la seule couleur trouvée dans cette peinture est le rouge brique clair. Tous ces éléments vont donner le style archaïque de Chen Hongshou.

L'analyse des deux peintures précédentes nous aide à comprendre la structure et l'interprétation de la peinture narrative en général. Mais dans la peinture de Chen Hongshou, l'effet visuel des compositions et le contenu des scènes sont très différents. L'analyse suivante sera focalisée sur le style globalement identique.

4. Les peintures au titre des *Épisodes de la vie de Tao Yuanming* dans l'histoire de la peinture chinoise

Selon la recherche basée sur les catalogues des peintures chinoises de Suzuki Kei²⁶¹ et les catalogues des musées chinois²⁶², on a trouvé onze peintures au sujet des *Épisodes de la vie de Tao Yuanming* et elles sont similaires à cette peinture de Chen Hongshou avec une interprétation particulière en *baimiao* 白描 créée par Li Gonglin. La nuance est illustrée par l'encre. Chaque scène est présentée par maximum trois personnes dans des positions théâtrales et peu d'accessoires pour interpréter un des épisodes de la vie de Tao Yuanming. Elles sont entre sept (fragment) à quatorze sections conservées

²⁶¹ Suzuki Kei, *Comprehensive Illustrated Catalog of Chinese Paintings*, Tokyo, University of Tokyo Press, 1982 à 2013.

²⁶² Consulté sur le site officiel du Musée du Palais à Beijing (www.dpm.org.cn) et Musée du Palais à Taipei (<http://painting.npm.gov.tw/>).

dans le monde entier. L'authentification est toujours mise en cause, bien que certaines versions ont laissées des traces dans les documentations anciennes.

1) Li Gonglin

Le rouleau horizontal est composé de huit sections²⁶³ selon le catalogue de l'exposition des collections du Musée du Palais à Taibei en 1982, *Yuanming yizhi* 淵明逸致²⁶⁴. C'est un cas probablement similaire à la peinture mentionnée de Gu Kaizhi au British Museum à Londres. Il manque à la peinture les parties initiales, certainement un portrait assis de Tao Yuanming. L'analyse des peintures suivantes va affirmer cette déduction. Si c'est la première peinture au sujet des épisodes de la vie de Tao Yuanming, elle pose beaucoup de questions : il n'y a aucune inscription en complément des images du rouleau cela rend difficile la compréhension du motif ou de l'anecdote de chaque section. Deuxièmement, mis à part *sa peinture du Chant du retour*, il n'y a aucune trace d'un tel rouleau dans les catalogues d'amateurs.

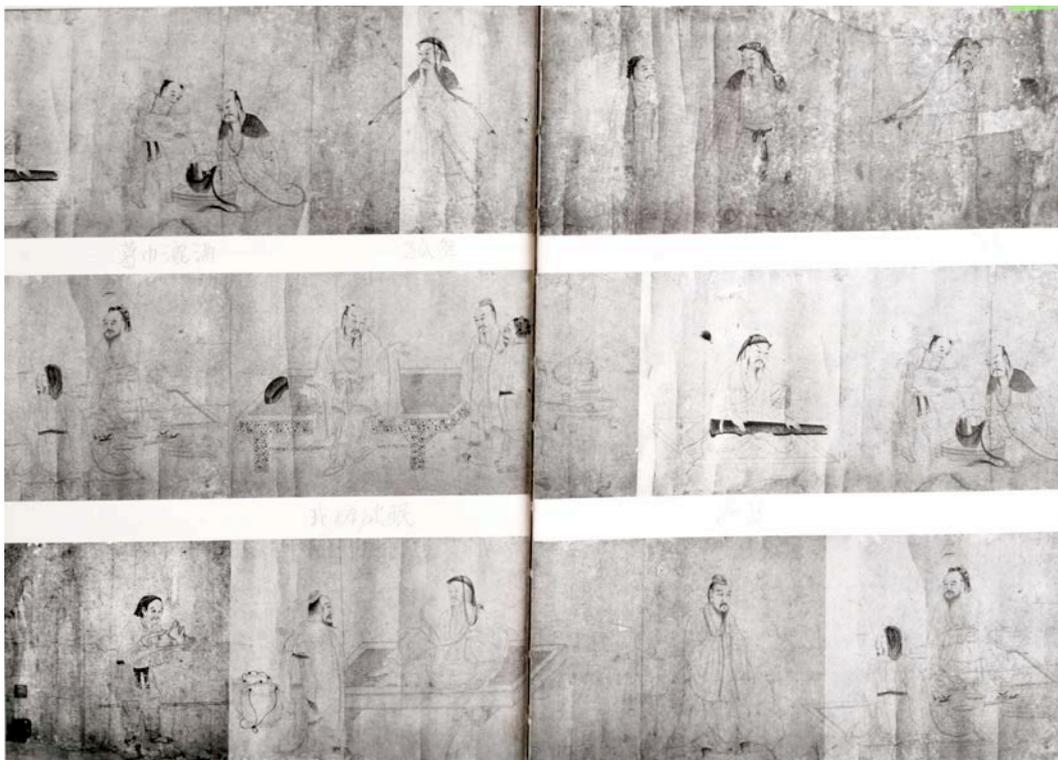


Planche 53 : Li Gonglin, *Les Épisodes de la vie de Tao Yuanming* (vers 1582), fragment, Musée du Palais à Taibei

²⁶³ Suzuki Kei, *Comprehensive Illustrated Catalog of Chinese Paintings*, Tokyo, University of Tokyo Press, 1982 à 2013.

²⁶⁴ Guoli gugong bowuyuan éd., *Catalogue de l'exposition Yuanming yizhi tezhan tulu*, op. cit., p. 48-49.

2) Zhao Mengfu

Il existe trois versions de Zhao Mengfu dans les musées différents :

- Une version du fragment composant neuf sections conservée au Musée national de Prague ;
- une version de l'estampe composant quatorze sections conservée à l'Université Waseda à Tokyo ;
- deux versions complètes quatorze sections. Une entre eux est en titre de *Zui ju tu* 醉菊圖 sur le même sujet. Elles conservées au Musée du palais à Taibei.



Planche 54 : Zhao Mengfu, *Les Épisodes de la vie de Tao Yuanming*, encre sur soie, 35,2 x 626,5 cm, Palais du musée à Taibei

La version qui est au Musée national à Prague est un fragment. Elle n'est pas considérée comme une référence valable. Les deux autres versions du Musée du Palais de Taibei et une version en estampe (suspendu en xylographie) à l'Université Waseda à Tokyo sont similaires par leur composition en quatorze sections sur rouleau horizontal. Mais l'ordre des sections est différent. La version de Tokyo est mise en relation avec la collection de Sato Tan 佐藤坦 à partir de 1845 selon le postface écrit à la fin du rouleau. Mais l'authentification de la peinture n'a pas été confirmée. La peinture de Taibei, datée de 1309, intitulée *Zui ju tu* 醉菊圖 [Ivresse aux chrysanthèmes], est enregistrée dans le *Shiqu baoji* 石渠寶笈²⁶⁵. Ce rouleau entier doit être comparé celui de Chen Hongshou. Mais cela ne suppose pas que l'exécution soit de Zhao Mengfu.

3) Zhu Derun 朱德潤 (1294 – 1365)

Deux versions sont conservées au Japon et aux États-unis :

1. une version composée de quatorze sections conservée à The Freer Gallery of Art²⁶⁶ ;

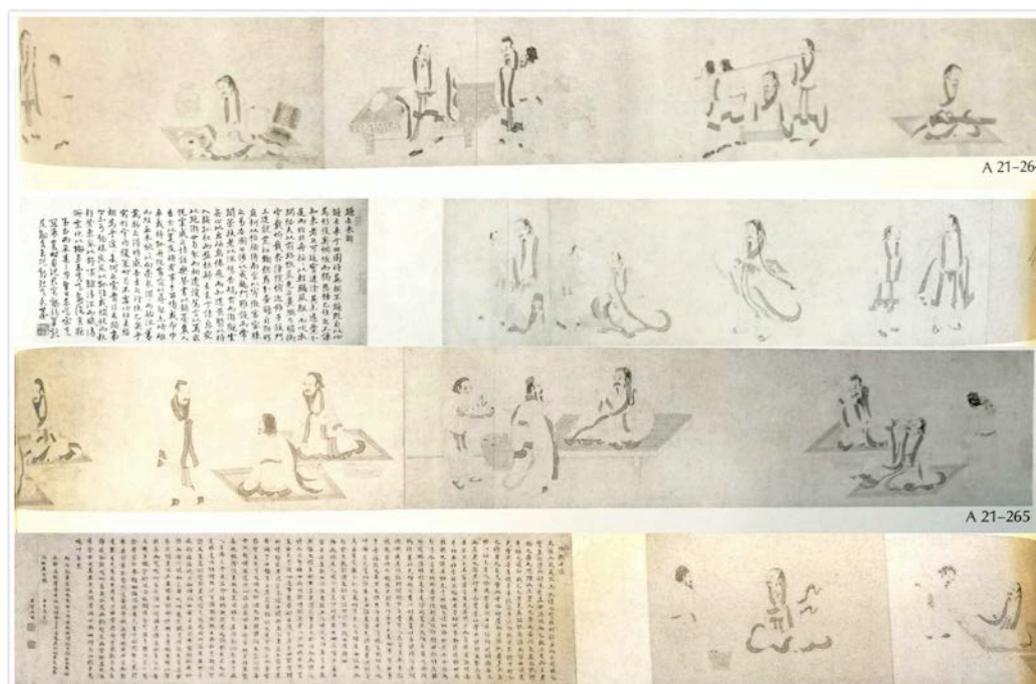


Planche 55 : Zhu Derun, *Les Épisodes de la vie de Tao Yuanming*, The Freer Gallery of Art

²⁶⁵ 石渠寶笈續編, vol. IV, p. 1960. Source du site officielle du Musée du Palais de Taibei

²⁶⁶ Suzuki Kei, *Comprehensive Illustrated Catalog of Chinese Paintings*, Tokyo, University of Tokyo Press, 1982 à 2013.

2. une version composée peut-être de douze sections (dans la photo imprimée du catalogue, il manque la première partie du rouleau), conservée par Hiromi Ogawa Collection.

Zhu Derun est le neveu de Zhao Mengfu, il a appris la peinture avec son oncle²⁶⁷. Il saura un bon cas de recherche sur le développement du style Zhao Mengfu à titres posthumes. Sur cette version, le style est similaire à celle de de Li Gonglin – la scène sans inscription. Mais à la fin du rouleau, il y a la postface en calligraphie du poème du « Chant du retour ».

4) Li Zongmo 李宗謨 (n. d. la dynastie Ming)

Deux versions :

- une version composée de douze sections conservée au Musée d'art japonais Yamato Bunkakan à Nara au Japon ;
- une version du fragment de cinq sections conservée à The Institute Art of Chicago.

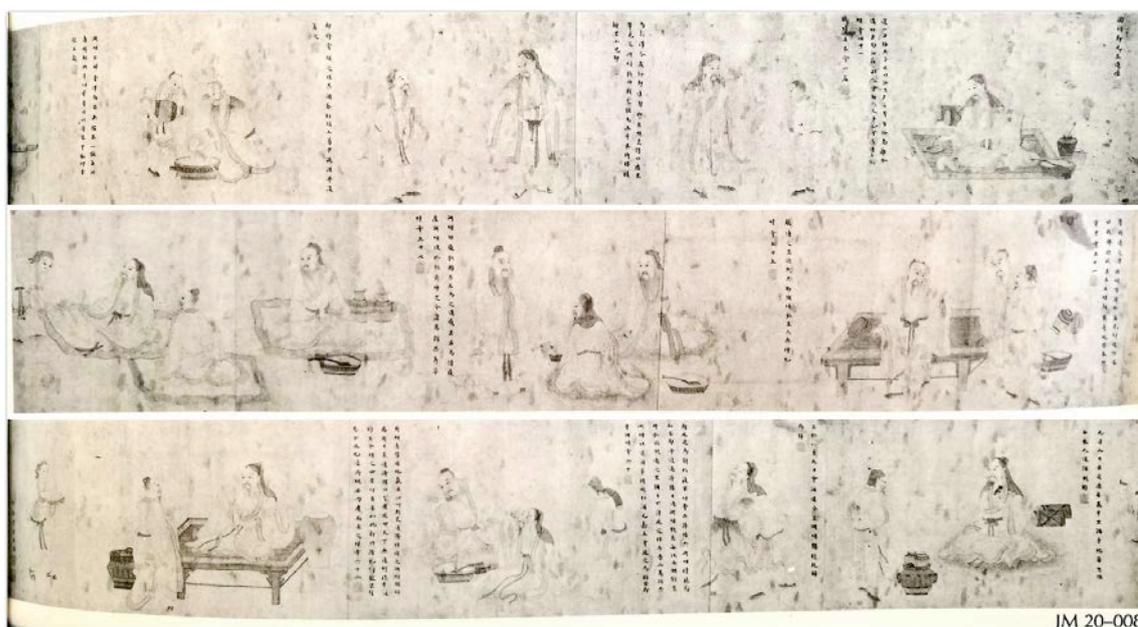


Planche 56 : Li Zongmo, *Les Épisodes de la vie de Tao Yuanming*, Musée d'art japonais Yamato Bunkakan.

²⁶⁷ Yang Xin, Barnhart Richard M., Cahill James, Lang Shaojun, Wu Hung, *Trois mille ans de peinture chinoise*, op. cit., p. 163.

Ce peintre non documenté était contemporain de Dong Qichang 董其昌 (1555-1636). Le document le plus intéressant est un essai de Kohara Hironobu 古原宏伸, intitulé *Li Zongmo et le rouleau horizontal des Épisodes de la vie de Tao Yuanming*²⁶⁸, cité dans l'article de Susan E. Nelson.

5) Li Cuilan 李翠蘭 (n. d. la dynastie Ming)

Une version du fragment conservée à Youwei duzhai 有味讀齋²⁶⁹.

Li Cuilan et Li Zongmo sont tous deux originaire du Fujian. Mais il n'y a pas de preuve qu'ils se connaissaient. Cette œuvre est mentionné dans le *Catalogue des livres et des peintures du palais impérial à Shengjing*²⁷⁰, rédigé par Jin Liang 金梁 (1878-1962).



Planche 57 : Li Cuilan, *Épisodes de la vie de Tao Yuanming*, collection de Youwei shuzhai

6) Anonyme

C'est une version complète en quatorze sections qui est conservée à The UC Berkeley Art Museum and Pacific Film Archive (BAMPFA)²⁷¹. Elle est identique à la version attribuée à Zhao Mengfu au Musée du Palais à Taïpei, tant dans l'ordre des scènes,

²⁶⁸ Susan E. Nelson, "What I Do Today Is Right: Picturing Tao Yuanming's Return", *Journal of Song-Yuan Studies*, No28, 1998, p. 79. Malheureusement, il n'existe qu'en japonais et n'ai pas publié.

²⁶⁹ Suzuki Kei, *Comprehensive Illustrated Catalog of Chinese Paintings*, Tokyo, University of Tokyo Press, 1982 à 2013.

²⁷⁰ Jin Liang, *Shengjing Gugong shuhua lu*, Shanghai, Shanghai cishu chubanshe, 2012. Shengjing est l'autre nom de Shenyang, capital provincial de Liaoning.

²⁷¹ Suzuki Kei, *Comprehensive Illustrated Catalog of Chinese Paintings*, Tokyo, University of Tokyo Press, 1982 à 2013.



Planche 58 : Les Épisode de la vie de Tao Yuanming d'Anonyme, University Art Museum University of California Berkeley

ou la composition de chaque section. La seule différence est la calligraphie des inscriptions. C'est une copie d'un Zhao Mengfu.

Le problème de l'authentification se pose, mais les peintures ont valeur de témoignage pour la compréhension de l'original et du développement de celle de Chen Hongshou. L'analyse comparative entre celles de Li Gonglin, de Zhao Mengfu, de Zhu Derun, de Li Zongmo et de l'anonyme, nous permettra de trouver la logique des choix de sections et de leur ordre.

Entre Chen Hongshou et les autres peintres, la grande différence visuelle est d'abord la figuration du Tao Yuanming, le style de la composition et des traits est plus élégant. Par exemple la première scène est consacrée généralement au portrait du poète assis. Dans la scène des autres peintres à partir de Zhao Mengfu, Tao Yuanming s'assoit sur une natte par terre. Et autour de lui, la vaisselle à vin, les trésors du lettré, sont étalés sur le sol. Tao Yuanming a l'air d'écrire. C'est une expression réaliste mais manquant de

sens esthétique. Tournons-nous vers la première section de Chen Hongshou, la natte est remplacée par un grand rocher, un objet qui représente traditionnellement la méditation. Le peintre omet un maximum d'objets, ne garde qu'une jarre et une tasse de vin devant lui. De plus, Chen Hongshou condense les trois sections des peintures antérieures en une. La cithare représente la scène « Joue de la cithare sans corde », les fleurs de chrysanthèmes, l'attribut de Tao Yuanming, représente ici l'épisode de « Envoie du vin par l'homme en robe blanche ». En d'autres termes, l'interprétation de Chen Hongshou est plus abstraite et idéologique que les autres.

Chaque image est pourvue d'une inscription à droite. Dans les versions de Li Gonglin, Zhao Mengfu, Li Zongmo et le peintre anonyme, les inscriptions sont simplement les extraits des textes des livres d'histoires. Mais Chen Hongshou transforme les textes des livres biographiques en un titre en deux caractères et en vers poétiques. Cette transformation mêle l'histoire du poète et l'auto-reflet de lui même.

D'ailleurs, à la différence des autres versions, Zhu Derun n'a placé aucune inscription dans les sections, mais il y a la calligraphie du poème du « Chant du retour » à la fin de chaque rouleaux (il y a deux rouleaux pour cette peinture). Mais ce n'est pas une excellente idée, que ce soit la postface écrite par les lettrés contemporains ou bien par les admirateurs posthumes. Car la fonction de l'inscription est de rendre limpide le sujet de la peinture. Liu Shi-yea affirme que cette peinture de Zhu Derun est inspirée de la version de Li Gonglin²⁷². Mais selon les techniques et le style de cette dernière, on peut déduire qu'elle n'a pas été créée par un pinceau Song. Ce doit être une version plus tardive, voir même postérieure à l'époque de Zhu Derun. Donc l'ordre chronologique des différentes versions est confus.

À partir de Zhao Mengfu, les sujets des sections peintes sont identiques pour les peintres des Yuan et des Ming. Certaines peintures changent la séquence des sections, mais les sujets sont toujours les mêmes. La version de l'anonyme est comme une copie de Zhao Mengfu, car les sujets et la mise en page sont tous identiques. Cela prouve que la motivation de la création des peintres est similaire.

²⁷² Liu Shi-yea, "San Liang tongxin shuo – Chen Hongshou zeng Zhou Liangong erhua shixi", *op. cit.*, p. 11.

Sur ce sujet, Chen Hongshou est plus ciblé et expressif. C'est comme *Les Admonitions de la préceptrice de la cour aux dames du palais*, mais pour un ami plus jeune. Cette idée est apparue à travers les sujets qu'il a choisi pour chaque section. Après comparaison, il y a certains éléments qui ne sont pas présentés dans les autres peintures. Ce sont surtout les deux sections basées sur les poèmes de Tao Yuanming, « Éloge des éventails » et « Mendicité ». Chen Hongshou garde la partie confucéenne sur la famille mais supprime la partie sur l'amitié entre Tao Yuanming et Wang Hong. Car c'est 'inutile' pour l'objectif exhorté de cette création. Mais il figure l'ivresse de Tao Yuanming dans une scène de la mendicité en créant une scène contrastée : difficulté de la pauvreté et joie de la boisson. Il se différencie des autres peintres qui désignent l'ivresse de Tao Yuanming en deux sections, « Retour ivre du jardin des chrysanthèmes » et « Va se coucher ivre en laissant les invités ».

Tableau comparatif des scènes dans les différentes compositions

	Chen Hongshou	Li Gonglin (Taibei)	Zhao Mengfu (Taibei)	Zhu Derun (Freer)	Li Zongmo (Japon)	Anonyme (Chicago)
1	Cueillette des chrysanthèmes		Portrait de Yuanming (assis)	Joue de la cithare sans corde	Portrait de Tao Jingjie (assis)	Portrait de Tao Jingjie (assis)
2	Attribution d'un serviteur	Attribution d'un serviteur	Attribution d'un serviteur	Voyage invité en palanquin	Attribution d'un serviteur	Attribution d'un serviteur
3	Plantation du sorgho	Refus d'accueil du supérieur	Refus d'accueil du supérieur	Va dormir ivre en laissant les invités	Refus d'accueil du supérieur	Refus d'accueil du supérieur
4	Retour au foyer	Abandon du sceau et retour au foyer	Abandon du sceau et retour au foyer	Portrait de Tao Jingjie (assis)	Filtrage du vin	Abandon du sceau et retour au foyer
5	Absence de vin	Filtrage du vin	Filtrage du vin	Attribution d'un serviteur	Joue de la cithare sans corde	Filtrage du vin
6	Abandon du sceau	Joue de la cithare sans	Joue de la cithare sans	Refus d'accueil du	Va dormir ivre en laissant les	Joue de la cithare sans

		corde	corde	supérieur	invités	corde
7	Vin à crédit	Va dormir en ivresse en laissant les invités	Voyage invité en palanquin	Abandon du sceau et retour au foyer	Visite de Wang Hong	Voyage invité en palanquin
8	Éloge des éventails	Rencontre de Wang Hong	Va dormir ivre en laissant les invités	Filtrage du vin	Mesure des pieds par Wang Hong	Va dormir ivre en laissant les invités
9	Refus des aumônes	Refus des aumônes	Visite de Wang Hong	Retour ivre du jardin des chrysanthèmes	Envoi du vin par l'homme en robe blanche	Visite de Wang Hong
10	Mendicité		Mesure des pieds par Wang Hong	Acceptation de l'argent de Yan Yanzhi	Retour en ivre du jardin des chrysanthèmes	Mesure des pieds par Wang Hong
11	Filtrage du vin		Envoi du vin par l'homme en robe blanche	Refus des aumônes	Acceptation de l'argent de Yan Yanzhi	Envoi du vin par l'homme en robe blanche
12			Retour ivre du jardin des chrysanthèmes	Visite de Wang Hong	Refus des aumônes	Retour ivre du jardin des chrysanthèmes
13			Acceptation de l'argent de Yan Yanzhi	Mesure des pieds par Wang Hong		Acceptation de l'argent de Yan Yanzhi
14			Refus des aumônes	Envoi du vin par l'homme en robe blanche		Refus des aumônes

Chapitre V : À propos de Chen Hongshou

Notre sujet principal doit être expliquée par une connaissance du peintre. Après une brève biographie de Chen Hongshou, nous approfondirons trois points essentiels : le contexte social dans lequel il a évolué, la constitution de son style et de sa pensée.

1. Contexte social et historique

Chen Hongshou vécut dans une période de crise provoquée par l'effondrement des Ming au profit des Qing qui imposaient leur autorité à l'ensemble du territoire chinois²⁷³. Avant l'invasion des mandchous, la crise intérieure avait déjà commencé pendant le règne de Tianqi 天啓, de son nom civil Zhu Youjiao 朱由校 (1605 – 1627), quinzième empereur de la dynastie Ming entre 1620 et 1627, qui était peu cultivé, ce qui le rendait inapte à la gestion des affaires de l'État. De ce fait, il confia son pouvoir à sa nourrice dame Ke 客氏 (? – 1627) et à l'eunuque Wei Zhongxian 魏忠賢 (1568-1627). Il se consacrait à la menuiserie. Les grandes difficultés matérielles du peuple provoquèrent plusieurs soulèvements paysans. Les histoires de corruption sous son règne sont à rapprocher de la mauvaise gestion des recettes fiscales du gouvernement²⁷⁴. Chongzhen 崇禎 (1628-1644), frère de l'empereur précédent, monta sur le trône en devant affronter des problèmes extrêmement difficiles. De plus, les années 1627 et 1628 furent marquées par une sécheresse d'une ampleur terrible qui entraîna une famine dévastatrice, et la situation ne se rétablit pas dans les années 1630, loin s'en faut (vagues de froid, invasions de criquets, sécheresses, épidémie de variole). Cette période de crise causa le dépeuplement de certaines régions au début des années 1640. L'empire désorganisé fit chuter dramatiquement les rentrées fiscales d'un Trésor national déjà vide²⁷⁵. Cette situation n'a pas tardé à dégénérer en révoltes dans plusieurs provinces. En même temps, l'invasion extérieure entra par la région du nord. Suite à l'occupation de Pékin par Li Zicheng 李自成

²⁷³ Danielle Elisseeff, *Histoire de l'art : la Chine des Song (960) à la fin de l'Empire (1912)*, op. cit., p. 223.

²⁷⁴ Gernet Jacques, *Le Monde chinois*, T. 2 : L'époque moderne Xe-XIXe siècles, Paris, Armand Colin, 2006, p. 378.

²⁷⁵ Brook Timothy, *Sous l'œil des dragons : La Chine des dynasties Yuan et Ming*, Paris, Payot, 2012, p. 333-339.

(1606-1645) en avril 1644, l'empereur Chongzhen se suicida avant la prise de son palais. L'autre seigneur de guerre, Wu Sangui 吳三桂 (1608-1678), aida les troupes de Mandchou à prendre Pékin et la dynastie Qing proclama son intention de dominer la Chine. À partir de 1644, le début du gouvernement Qing, les Mandchous durent éliminer les dernières résistances qui firent souche dans le Sud, les « Ming du Sud » (1644-1662).

Bien que la situation politique soit troublée, cette période annonce un renouveau à l'issue duquel l'Empire sort considérablement grandi et renforcé. Cette époque, qui voit naître les « bourgeons du capitalisme », est paradoxale à plus d'un titre, avec l'expansion sans précédent d'une bourgeoisie marchande prospère²⁷⁶. La fin de la période Ming et le début des Qing stupéfie par la multiplicité des écoles et des styles. La peinture chinoise entre dans sa troisième phase.

2. Contexte intellectuel

La dynastie des Ming (1368-1644) s'ouvrit sous le signe de la restauration de l'identité chinoise en contraste flagrant avec le durcissement de l'autocratie impériale²⁷⁷. Sur le plan de la vie intellectuelle et des arts, l'époque des Ming, et surtout à partir de la seconde moitié du XVI^e siècle, semble dominée par un esprit de « retour au passé ».

Le néoconfucianisme débuta réellement sous les Song et devint un courant important grâce à Zhu Xi 朱熹 (1130-1200), influencé par l'École du Principe de Cheng Yi 程頤 (1033-1107), et grâce à Lu Xiangshan 陸象山 (1139-1193) sous l'influence de l'École de l'Esprit de Cheng Hao 程顥 (1032-1085). En tant que doctrine officielle sous l'empire, le néoconfucianisme fut développé sous la dynastie Ming. Wang Yangming créa l'École de l'Esprit de Lu-Wang (*Lu Wang xinxue* 陸王心學) basée sur la pensée de Lu Xiangshan. Wang Shouren 王守仁 (1472-1529, nom social, Yangming 王陽明) provoqua une révolution spirituelle en dénonçant la sclérose du confucianisme. Il dépoussiéra l'enseignement des grands philosophes des Song, affirmant l'importance du « cœur-esprit » (*xin* 心), en l'unissant avec le principe (*li* 理), et donc de ce fait, l'existence en

²⁷⁶ Danielle Elisseeff, *Histoire de l'art : la Chine des Song (960) à la fin de l'Empire (1912)*, op. cit., p. 55-74.

²⁷⁷ Cheng Anne, *Histoire de la pensée chinoise*, op. cit., p. 496-497.

chacun d'une « conscience morale innée du bien », *liangzhi* 良知. Cette conscience permettait aux sages d'entrer en harmonie avec tous les éléments de l'univers²⁷⁸.

Cette pensée globale, en mettant l'accent sur l'intuition individuelle et la connaissance innée du bien, exerça une large influence sur toute la seconde moitié de la dynastie Ming. L'influence de Wang Yangming se fit sentir chez Liu Zongzhou 劉宗周 (1578-1645) qui, tout en restant dans le cadre orthodoxe de la pensée des lettrés, représenta une volonté de reconsidérer les grandes synthèses qui l'ont précédé. Il rédigea de nombreux commentaires sur les classiques. Parmi eux, *Wuzi lianzhu* 五子連珠²⁷⁹ est un extrait et commentaire complet sur les doctrines des cinq premiers penseurs du néoconfucianisme : Zhou Dunyi 周敦頤²⁸⁰ (1017-1073), Zhang Zai 張載 (1020-1077), Cheng Yi, Cheng Hao et Zhu Xi. Il fut un grand philosophe et un maître qui constitua une doctrine orthodoxe du confucianisme.

Le rejet de tout critère formel et traditionnel de moralité, le mépris affiché de la culture livresque comme discipline intellectuelle, ajoutés aux transformations sociales de l'époque, conduisent désormais à une tolérance plus grande vis-à-vis des pratiques « non-orthodoxes », à une osmose entre cultures savantes et populaires, et pour finir à la convergence syncrétique du confucianisme, du taoïsme et du bouddhisme²⁸¹. En effet, l'idéal érémitique se perpétue chez des confucéens en marge de l'orthodoxie officielle. Dans le chapitre I, la recherche de l'idéologie de Tao Yuanming, ce point là a été exposé. En suivant le temps, il fut bien adapté dans la culture lettrée en traversant les dynasties des Han ou des mongols.

3. Biographie brève du peintre

Chen Hongshou, Zhanghou 章侯 de son nom de peintre : et Laolian 老蓮 de nom social, est né en 1598 à Zhuji 諸暨 du Zhejiang 浙江, et au sud-ouest de Shaoxing. Mis à part deux trois voyages à Pékin pour raison administrative, il resta le plus clair de son temps dans la région. Il était d'une famille noble. Son grand-père, Chen Xingxue 陳性學 (n.

²⁷⁸ Roger Darrobers, *Zhu Xi et la synthèse confucéenne*, Paris, Éditions Points, 2016, p. 31-37, 183-186.

²⁷⁹ Wang Shouan, *Zhongguo lidai sixiangjia*, Taibei, Taiwan shangwu yinshuguan, vol. I, 1999, p. 107-116.

²⁸⁰ Philosophe et cosmologiste néo-confucéen de la dynastie Song. Maître de Cheng Yi et Cheng Hao.

²⁸¹ Cheng Anne, *Histoire de la pensée chinoise, op. cit.*, p. 515.

d.), fut un haut fonctionnaire avec des propriétés et une fortune considérable²⁸². Mais son père Chen Yuchao 陳於朝 (1573-1606) préféra une vie d'ermite²⁸³.

Le talent artistique de Chen Hongshou arriva très tôt à maturité. Zhu Yizun 朱彝尊 (1629-1709) raconte qu'à l'âge de quatre ans, il exécuta une peinture de plus de trois mètres de haut de Guan Yu 關羽²⁸⁴ (vers 160 – 220) sur le mur d'une salle chez son futur beau-père Lai Sixing 來斯行 (1567-1634). Comme le portrait était vraiment frappant, il fit peur à un enfant qui se mit à pleurer. Lai Sixing, étonné d'une telle création par un enfant de quatre ans, se prosterna devant le mur et consacra la salle à cette divinité²⁸⁵.

Vers dix ans, il bénéficia des enseignements du grand peintre Lan Ying 藍瑛 (1585-1666) à Hangzhou qui lui apprit les bases de la peinture de personnages et de paysages. Il exécuta aussi de nombreuses copies de peintures attribuées à Li Gonglin, surtout l'estampage, *Qishier xianxiang* 七十二賢像 [Confucius et ses soixante-douze disciples]. Son talent pictural précoce fut confirmé par les peintres contemporains. À quatorze ans, ses œuvres furent déjà très demandées²⁸⁶. Il se constitua également dès son enfance son propre mode de pensée grâce à la lecture de livres diversifiés.

Suite au décès de son père lorsqu'il avait huit ans, sa vie devint plus difficile. Selon sa biographie écrite par Meng Yuan 孟遠 (n. d. contemporain de Chen Hongshou), son grand frère, Chen Hongxu 陳洪緒 (1593-1642), attenta à la vie de Chen Hongshou pour s'approprier l'héritage du père. Le conflit fut calmé par l'abandon de l'héritage par Chen Hongshou. Il semble que ce fut son grand-père qui continua à s'occuper de lui. Et dès qu'il mourut, il déménagea à Xiaoshan chez Lai Sixing. Il avait alors seize ans. Selon la « Biographie de Maître de Cha'an » 槎庵先生傳²⁸⁷, il s'entendait très bien avec son futur beau père. Ce fut probablement à cette période qu'il épousa la fille de Lai Sixing. Lai Fengji 來風季 (? -1623) fut sa première femme.

²⁸² “田園資財亦甚裕”, Meng Yuan, « La Biographie de Chen Hongshou », in Wu Gan éd. *Chen Hongshou ji*, op. cit. p. 659.

²⁸³ “父於朝，獨隱居不仕，讀書苧蘿山下”。Meng Yuan, « La Biographie de Chen Hongshou », in Wu Gan éd. *Chen Hongshou ji*, op. cit. p. 659.

²⁸⁴ Fameux général de la période de Trois Royaumes, il a été divinisé quelques siècles après sa mort comme dieu de la guerre, des hommes d'affaires et des policiers.

²⁸⁵ “[...] 累案登其上，畫漢前將軍關侯像，長十尺餘，拱而立。童子至，惶懼號哭，聞於翁。翁見侯像，驚下拜，遂以室奉侯”。Zhu Yizun, « La Biographie de Chen Hongshou », in Wu Gan éd. *Chen Hongshou ji*, op. cit. p. 665.

²⁸⁶ “十四歲，懸其畫市中，立致金錢”。Mao Qiling, “La Biographie de Chen Hongshou”, in Wu Gan éd. *Chen Hongshou ji*, op. cit. p. 662.

²⁸⁷ Chen Hongshou, in Wu Gan, éd. *Chen Hongshou ji*, op. cit. p. 19.

En parallèle de l'apprentissage de la peinture, Chen Hongshou a reçu une éducation classique instituée le confucianisme comme doctrine officielle à partir de la dynastie Han, sous la surveillance stricte de son grand-père. Ces études étaient obligatoires à l'époque pour passer le concours impérial et obtenir un poste officiel qui garantissait la classe sociale et la rémunération. En grandissant, il construisit son idéologie orthodoxe pendant ses études à l'école de Liu Zongzhou à partir de 1615 qui fut l'un des plus grands maîtres du confucianisme de la dynastie des Ming (Les disciples l'appelaient Maître Jishan 戴山先生). Cela suggère également que, la même année, Chen Hongshou écrivit un livre illustratif des trigrammes, au titre de *Shiyi tujie*, basé sur *Classique des mutations* 易經.

Sa nature était spontanée et libre comme son père. Mais, sous l'éducation intellectuelle de son grand-père, la responsabilité familiale et l'ambition professionnelle le poussent à passer trois concours impériaux en 1621, 1627 et 1630. Malheureusement, il les rata. A la même période, sa femme mourut en 1623. Chen Hongshou refit des efforts pour son parcours professionnel entre les années 1640 à 1643. Vers avril 1640, il partit à Beijing pour chercher une opportunité. Jusqu'à l'année 1642 où il acheta son admission à l'université nationale en tant qu'étudiant (Guozijian sheng 國子監生). Après un certain temps, il atteignit le statut de *sheren* 舍人 [dessinateur²⁸⁸ impérial] grâce à ses copies des peintures d'anciens empereurs. Il profita de ce privilège pour admirer la collection impériale des peintures anciennes et ainsi s'accomplir en tant que peintre académique. Trois mois après, il démissionna car il trouvait que c'était une humiliation de travailler avec des valets du palais²⁸⁹. Sur la route du retour, il épousa sa concubine, Hu Jingman 胡淨鬢 (n. d.) à Yangzhou. Il rentra à son pays natal à Zhuji en 1644 pour une vie retirée. Mais, suite à la prise de Pékin par l'armée rebelle de Li Zicheng, l'effondrement des Ming et l'invasion des Manchous, la Chine fut dans une situation trouble. Les Manchous instaurèrent un nouveau régime politique en prenant Pékin le 6 juin. En suite, ils prirent le pouvoir progressivement dans l'ensemble de la Chine, du nord au sud jusqu'à 1662. Pour échapper aux bouleversements de guerre, il déménagea au *Qingteng shuwu* 青藤書屋 à Shaoxing, l'ancienne résidence de Xu Wei 徐渭 (1521 - 1593), calligraphe, poète,

²⁸⁸ Hucker Charles O., *A Dictionary of official titles in imperial China*, op. cit., ref. 5136.

²⁸⁹ “兩殿中書，蓋文華武英也，專從大內書畫之役：援納有定例，朝上資而夕即拜官。其取徑甚捷，但與中涓（即皇帝親近的侍從官）為伍，故士流恥為之”。Cao Jiaju, *Shuomeng*, p. 13, in Weng Wange, *Cheng Hongshou*, op. cit., p. 24, 50.

dramaturge et peintre célèbre. Xu Wei fut un bon ami du père de Chen Hongshou qui lui offrit sa maison. Cette relation familiale influença probablement le caractère et le style de Chen Hongshou quand il était enfant.

L'été 1645 fut douloureux. Selon Meng Yuan, avant que les armées Qing arrivent à Hangzhou, le prince de Lu 魯 (Zhu Yihai 朱以海, 1618-1662) fut un des derniers à lever des troupes résistantes des « Ming du Sud » restés à Shaoxing. En 1645, les armées Qing envahissent Hangzhou, mais ne sont pas encore parvenues à Shaoxing. En septembre, son bon ami, Zhang Dai 張岱²⁹⁰ (1597-1680) nota que Chen Hongshou était avec lui à Shaoxing pour rencontrer le prince Lu. Ce dernier leurs prometta des « nominations titulaires ». Mais Chen Hongshou déclina l'invitation à intégrer ce gouvernement Ming chaotique et s'exila. Au même moment, il perdit son chien favori et il composa : « La perte de mon chien » (*Shi gou ji* 失狗記).

En juin, Hangzhou fut prise par l'armée Qing et plusieurs de ses amis se suicidèrent en signe de désapprobation. Parmi eux, les condisciples comme Wang Yushi 王毓著, Qi Biaoja 祁彪佳 et Zhu Yuan 祝淵, ainsi que son maître, Liu Zongzhou choisirent de se laisser mourir de faim plutôt que de servir l'envahisseur mandchou. Ces suicides successifs gravèrent à jamais en lui une haine du gouvernement mandchou. Chen Hongshou voulut se retirer du monde, mais sa réputation a attiré l'attention des mandchous. Bien qu'il ait échappé à une situation complexe avec le prince Lu, il ne réussit pas à se dérober de l'armée Qing en 1646. Un épisode dangereux mais aussi comique qui est relaté dans la biographie écrite par Mao Qiling :

王師下浙東，大將軍撫軍固山，從圍城中搜得蓮，大喜，急令畫，不畫；刃迫之，不畫；以酒與婦人誘之，畫²⁹¹。

L'armée impériale descendit à l'est du Zhejiang, le grand général fut extrêmement gai quand il captura Lian (Chen Hongshou) dans une perquisition de la ville (Shaoxing). Il lui demanda de peindre pour lui. Il refusa. Il lui redemanda en le menaçant d'une épée. Il refusa. Il l'allécha alors par le vin et les femmes. Il peignit.

Après cette expérience, Chen Hongshou quitta Shaoxing et se cacha d'abord dans le temple *Jiufeng* 鷲峰寺, puis dans le temple *Yunmen* 雲門寺, à environ 20 km au sud de

²⁹⁰ Historien, écrivain et penseur de la fin des Ming et du début des Qing.

²⁹¹ Meng Yuan, in Wu Gan éd. *Chen Hongshou ji*, op. cit., p. 663

Shaoxing. Pour protester contre l’humiliation du gouvernement Qing imposant l’adoption de la coiffure mandchoue sous peine de mort, Chen Hongshou trouva une solution. Il se tonsura comme un moine bouddhiste et resta au temple *Yunmen*. Il avoua après que ce fut un moyen de survivre²⁹². Pendant cette période, il se donna les noms sociaux de *Huiseng* 悔僧 “Moine Repentant”, *Huichi* 悔遲 “Repentir Tardif”, *Chiheshang* 遲和尚 “Moine Retardataire”, *Yunmenseng* 雲門僧 “Moine de Yunmen”, *etc.* Il avait deux activités quotidiennes : la pratique du bouddhisme et le travail agricole. Elles ont été décrites dans ses poèmes « Pratique du bouddhisme » (*Xuefo* 學佛), « Au fond du jardin des pins, [je] lis les livres du Bouddhisme²⁹³. » et « Plante des légumes » (*Zhongcai* 種菜), « À l’âge de quarante-neuf ans, [je] cultive dans le potager²⁹⁴. »

Selon ses poèmes, bien qu’il vivait solitaire dans un temple, Chen Hongshou se préoccupa de l’actualité politique et garda contacts avec ses amis. Deux ou trois mois plus tard, il quitta le temple et acheta une petite propriété de montagne à Bowu 薄塢, près du monastère de Yunmen, grâce à l’aide financière de ses amis. Il y rejoignit sa famille²⁹⁵. Il passa six mois retiré du monde, puis retourna à Shaoxing, peut-être à cause de la crise financière. Depuis 1646, les privations économiques apparaissaient fréquemment dans ses poèmes, par exemple, « Sans argent » (*Wuqian* 無錢), « Sans riz » (*Wumi* 無米), « Emprunte du riz » (*Jiemi* 借米). Nombres de ces textes furent des remerciements aux amis pour leur aide. Néanmoins, il refusa de vendre ses peintures aux gens qui ne lui plaisaient pas. Il ne faisait pas de distinction de classes sociales. Il peignit et écrivit des poèmes pour ses amis, et vendit ses peintures aux gens sympathiques.

Suite à la démolition de sa maison familiale à Shaoxing par une bande de voleurs de la montagne, il déménagea une dernière fois à Hangzhou, ville en paix à ce moment là. Chen Hongshou rencontra son bon ami Lin Zhongqing 林仲青 (n. d.) issu d’une grande famille de Hangzhou. Avec l’aide de Lin, il fut productif pendant la dernière période de sa vie. *Les épisodes de la vie Tao Yuanming* furent peints chez Lin Zhongqing.

²⁹² “丙戌夏，悔逃命山谷多猿鳥處，便薙髮披緇。豈能為僧，借僧活命而已”。Chen Zi éd., *Baoluntang ji*, j. IV in Weng Wange, *Chen Hongshou*, vol. I, *op. cit.*, p. 31.

²⁹³ “深竹長松下，經行讀佛書”。Chen Zi éd., *Baoluntang ji*, j. V, in Weng Wange, *Chen Hongshou*, vol. I, *op. cit.*, p. 31.

²⁹⁴ “行年四十九，今日理園頭”。Chen Zi éd., *Baoluntang ji*, j. Shiyi 拾遺, in Weng Wange, *Chen Hongshou*, vol. I, *op. cit.*, p. 31.

²⁹⁵ Weng Wange, *Chenhongshou*, vol. I, *op. cit.*, p. 36.

Cette peinture dévoile un autre fidèle ami de Chen Hongshou, Zhou Lianggong 周亮工 (1612-1272), (nom de pinceau : Lilao 櫟老, Liseng 櫟僧). Il était collectionneur de calligraphies et peintures, ainsi que peintre de paysages et calligraphe. Il est l'auteur du *Duhua lu* 讀畫錄 où il recensait soixante-dix-sept peintres parmi ses amis personnels. Son thème favori était la peinture de paysages ; sa critique s'exerçait sur les styles et traditions de ses contemporains²⁹⁶. Dans son livre, il faisait grandement l'éloge de Chen Hongshou. Zhou Lianggong était censeur sous la dynastie des Ming, et haut fonctionnaire sous celle des Qing.

Chen Hongshou rencontra Zhou Lianggong à Pékin en 1624. Ils sont devenus rapidement de proches amis malgré leur grande différence d'âge. Le premier avait 27 ans et le second 13 ans. Ils étaient des disciples de l'École *Jishan* 蕪山學派, sous la direction de Liu Zongzhou. À partir de ce moment-là, ils n'ont jamais rompu le contact. Chen Hongshou écrivit un poème pour exprimer leur amitié, « À Zhou Lianggong » 寄周亮工 :

一日不見三寄書	<i>Quand ils ne se voient pas pendant une journée, il s'envoient trois lettres</i>
那能一別一年餘	<i>Une séparation d'un an serait inenvisageable</i>
梅花兩度不易得	<i>Il est difficile d'avoir deux fleuraisons de prunus en une année.</i>
錢塘月色今何如 ²⁹⁷	<i>Qui connaît le clair de lune sur Qiantang ?</i>

Toutefois, les deux amis se brouillèrent après la chute de la dynastie Ming car Zhou Lianggong accepta un poste officiel dans l'administration Qing. Un certain nombre de lettrés de la fin des Ming ont plus ou moins participé aux luttes politiques qui affaiblirent l'administration centrale à la fin du XVIe et au début du XVIIe siècle. Plus nombreux encore, dans leurs rangs, furent les victimes des révoltes qui marquèrent les dernières années de la dynastie et son effacement final sous les coups des Mandchous²⁹⁸. C'est évident qu'il n'était pas intéressé par une amitié avec une personne qui rend service au nouveau gouvernement. En mai 1650, Zhou Lianggong rendit visite à son ami au Lac de l'Ouest (Hangzhou). Il souhaita acquérir certaines de ses œuvres, mais Chen Hongshou

²⁹⁶ Bénézit Emmanuel, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays*, Paris, Gründ, 1976, p. 889.

²⁹⁷ Wu Gan éd. Chen Hongshou ji, op. cit., p. 289.

²⁹⁸ Cahill James, *La peinture Chinoise, Les trésors de l'Asie*, op. cit., p.153-154.

refusa²⁹⁹. Mystérieusement, il en réalisa une au cours du mois de juin mais la fit parvenir à Zhou Lianggong quelques mois plus tard. Cette peinture sur les épisodes de la vie de Tao Yuanming est considérée comme étant l'expression de l'admonition, mais d'autres pistes sont à envisager :

1. Chen Hongshou avait peut-être besoin d'assurer ses arrières avec la protection de Zhou Lianggong en tant que mandarin du nouvel état. En effet, à la fin de sa vie, son caractère désinvolte attise les mauvais regards de personnes hostiles. Dans les biographies, la cause supposée de la mort de Chen Hongshou serait un assassinat.
2. Dans l'analyse de Liu Shi-yee, elle argue que Chen Hongshou a changé son attitude avec son ami en suivant le changement progressif de ses opinions sur le gouvernement Qing³⁰⁰. En fin de compte, à la fin de la période des Ming, un gouvernement aussi corrompu était voué à la destruction même sans invasion extérieure.
3. Le sujet de Tao Yuanming est une idole dans le cercle lettré depuis la dynastie des Tang. La création de Chen Hongshou serait donc un dialogue entre le peintre et son ami plutôt qu'une admonition. D'ailleurs, la vie érémitique de Tao Yuanming ne contredit pas le fait qu'il eu une ambition de carrière officielle. C'est l'obcurantisme du gouvernement qui le fit se retirer de ce monde.

L'année suivante, à la demande de Zhou Lianggong, Chen Hongshou lui envoya à nouveau des peintures, notamment des paysages.

Chen Hongshou arriva au sommet artistique de sa création dans les dernières années de sa vie. *Les Feuilles des personnages anciens* (*Bogu yezi* 博古葉子) et *Les Seize portraits des ermites* (*Yiju shiliuguan* 隱居十六觀) sont ses dernières œuvres. A l'automne

²⁹⁹ Weng Wange, *Chen Hongshou*, vol. I, *op. cit.*, p. 40.

³⁰⁰ Liu Shi-yee, "San Liang tongxin shuo – Chen Hongshou zeng Zhou Lianggong erhua shixi" 三亮同心說 – 陳洪綬贈周亮工二畫試析 [le groupe de Trois Liangs – l'analyse thématique de deux peintures de Chen Hongshou à Zhou Lianggong], *Gugong xueshu jikan*, Taibei, Guoli gugong bowuyuan, 2010, no. 28-1, p. 23-27.

1652, il mourut en méditation à l'âge de cinquante-cinq ans. Dans l'histoire de la peinture chinoise, il est devenu l'un des peintres-illustrateurs, calligraphes et poètes les plus productifs. Après sa mort, son quatrième fils, Chen Zi 陳字 (1634- ?) recueillit ses poèmes dans le *Baoluntang ji* 寶綸堂集.

Son père Chen Yuchao et son beau père Lai Sixing de Chen Hongshou entretenaient leurs natures décontractées. Chen Yuchao vivait dans la montagne avec ses livres et devait fréquenter son ami Xu Wei quand son fils était encore petit. Xu Wei était connu pour son fort caractère. Chen Hongshou a grandi dans ce cercle lettré. Cette influence paternelle aurait été sa première leçon pour une pensée libre. D'ailleurs, on suppose que l'influence de son ami, Zhang Dai, était considérable. Car ce dernier était aussi un grand admirateur de Tao Yuanming. Il a écrit une douzaine de poème basé sur les poèmes (和詩) de Tao Yuanming³⁰¹. Pendant la chute des Ming, il écrivit une auto-épitaphe³⁰². Il y a mentionnées deux fois Tao Yuanming.

À la fin de la dynastie Ming, les lettrés retrouvèrent un intérêt pour le bouddhisme. Vers l'âge de dix-huit ans, Chen Hongshou peignit sa première peinture de *personnage* – *Wuji changsheng tu* 無極長生圖. Il suivit trois mois de monachisme en 1645 pour échapper aux troubles de l'État. Il garda sa pratique spirituelle du bouddhisme tout le reste de sa vie. Mais il était plutôt un flâneur comparé aux autres lettrés qui pratiquaient soit le *Chan* (禪),

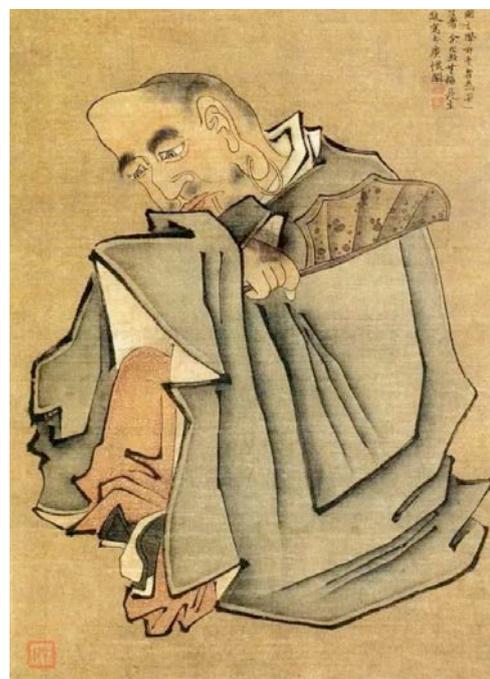


Planche 59 : Chen Hongshou, *Wuji changsheng tu*, encre et couleurs sur soie, 52,2 x 22,6 cm, Musée de Shanghai.

soit la Terre pure (淨土宗) ou bien les deux, comme Yuan Hongdao 袁宏道. L'idée que les « trois enseignements ne font qu'un (le Confucianisme, le Taoïsme et le Bouddhisme) » (*sanjiao heyi* 三教合一) remonte à la première période de division entre les IIIe et Ve

³⁰¹ Huang Huiqing, "Lun Zhang Dai Xibaishan shiqi hetaoshi de yimin xinxi", *Pingdong jiaoyudaxue xuebao*, vol. 43, sept. 2013, p. 23-44.

³⁰² Xia Xianchun éd., *Zhang Dai shiwei ji*, Shanghai, Shanghai guji chubanshe, 1991, p. 294, in Huang Huiqing, "Lun Zhang Dai Xibaishan shiqi hetaoshi de yimin xinxi", *Pingdong jiaoyudaxue xuebao*, vol. 43, sept. 2013, p. 23-44.

siècles. Elle se trouva renforcée à la faveur de la domination, partielle ou totale, des diverses dynasties³⁰³. À partir des Song (960-1279), la tendance au syncrétisme confucianisme-taoïsme-bouddhisme, qui s'était manifestée dès le début, se généralise. Les échanges entre Chan et Terre Pure s'intensifient aussi et se renforceront encore à partir du XVIe siècle durant la dynastie Ming. À la fin de celle-ci, une vie dynamique des lettrés fut constituée intimement par le bouddhiste et à la fois le néo-confucéen³⁰⁴.

4. Le parcours artistique

Grâce à l'enseignement de Lan Ying, il copia beaucoup d'œuvres et s'attacha à un style de personnages inspirés de ceux de Gu Kaizhi 顧愷之 (345-406), Zhou Fang 周昉 (vers 730-vers 800), Li Gonglin 李公麟 (1049-1106) et de Zhao Mengfu 趙孟頫 (1254-1322)³⁰⁵, mais en exagérant délibérément le tracé. Dans les peintures de personnages de Chen, les visages sont souvent caricaturaux, les vêtements dessinés de façon fantaisiste, sans souci de l'anatomie. Les jeunes filles ont des visages délicats ; leurs robes longues et amples tombent à terre. Les hommes, avec leurs traits déformés et leurs robes aux vastes manches, accusent une claire ressemblance avec des portraits de Gu Kaizhi, *les Admonitions de la préceptrice de la cour aux dames du palais* 女史箴圖 et de *Femmes avisées et bienveillantes* 烈女仁智傳. Renouveler ce style était un vœu exprimé par Chen Hongshou. Les critiques modernes placent habituellement ces œuvres dans la catégorie des «distorsions», mais Chen pour sa part considère sa technique comme la reprise d'une ancienne tradition. Il recueillait systématiquement son point de vue sur le développement de la peinture chinoise dans sa critique, *Hualun* 畫論 [la critique de la peinture]. Il disait que l'histoire de la peinture était cohérente et successive. « Le style des Yuan fut construit à partir du style des Song ; celui des Song à partir de celui des Tang et ainsi de suite. » Aucune peinture ne put s'écarter des traces précédentes. Il n'y avait pas de transition entre chaque période, car chaque style avait sa propre particularité avec ses atouts et ses défauts. Il résuma son style comme ayant repris l'allure élégant des Tang, la composition

³⁰³ Cheng Anne, *Histoire de la pensée chinoise*, op. cit., p. 515-518.

³⁰⁴ Jennifer Eichman, *A Late Sixteenth-Century Chinese Buddhist Fellowship*, op. cit., p. 60-68.

³⁰⁵ Zhang Geng 張庚, *Guochao Hua Zhenglu* 國朝畫徵錄, in Weng Wange, *Chen Hongshou*, op. cit., p. 52. Mao Qiling, « La Biographie de Chen Hongshou », in Wu Gan, *Chen Hongshou ji*, op. cit., p. 664.

véridique et harmonique du style des Song et la composition simplifiée et éthérée des Yuan³⁰⁶.

Il apparaît que sa première peinture signée (disparue), *Fuqu xichi tu* 芙蕖鸚鵡圖 [Le Lotus et les canards mandarins] fut peinte en 1609 à l'âge de douze ans. En 1611, il réalisa une série de xylographies pour illustrer *les Neuf chants* 九歌 de l'ancien poète Qu Yuan 屈原 (340 ou 339-278 av. J.-C.) et ses xylographies, *Au bord de l'eau* 水滸傳. Les fondements de son style de peinture de personnages y sont déjà présents. Excellent calligraphe par ailleurs, Chen Hongshou se spécialisa, en tant que peintre, dans les personnages, ainsi que dans les « fleurs et oiseaux » et les « herbes et insectes ». Il exécuta aussi des paysages à l'occasion.

Le *baimiao* de Li Gonglin, étant une évidence dans la peinture de Chen Hongshou, sa peinture de sujets bouddhiques et taoïstes, le peintre posthume aurait été à la source de ces oeuvres. Selon la biographie de Li Gonglin, sa vie érémitique à sa résidence reculée dans la montagne, *Longmian shanzhuang* 龍眠山莊, fut très versé dans l'étude du bouddhisme, et tout particulièrement attaché au Chan. Il illustra des *sūtra*, si souvent représenté à Dunhuang et aussi, il peignit le portrait de *Guanyin* 觀音 vêtue en représentant adossée à une falaise, ou encore assise, les paumes des mains jointes, absorbée dans une profonde méditation.

De plus, une autre source déduite ici est l'influence du théâtre chinois, qui se forma depuis la dynastie des Yuan. Chen Hongshou acquit une bonne réputation comme illustrateur de pièces de théâtre, d'œuvres littéraires, et de cartes à jouer, comme *Roman du Pavillon de l'Ouest* 西廂記 et les *Antiques cartes à jouer* 博古葉子 qui existent toujours. Une illustration expressive fait revivre la scène du théâtre sur le papier.

Les poèmes et biographies de Chen Hongshou présentent une figure au fort caractère. Cela s'illustre surtout dans ses poèmes comme le journal de sa vie quotidienne. La plupart des peintres archaisants de cette époque admiraient fortement quelques grandes figures des périodes Song et Yuan, en y faisant des références assez formelles. Chen Hongshou, lui, a étudié sérieusement la peinture plus ancienne aux Song comme Li

³⁰⁶ Wu Gan, *Chen Hongshou ji*, op. cit., p. 21-22.

Gonglin. La composition générale et le trait des vêtements provenaient directement de l'art Tang, comme Zhou Fang. Mais ces illustrations ne suffisaient pas à définir l'œuvre de Chen Hongshou. Loin de là : il possédait une saveur toute particulière qui en faisait bien plus qu'une simple adaptation. À l'aide d'un dessin très indépendant, fait d'excentricités graphiques et de déformations volontaires de la forme et de l'espace, il créa une peinture entièrement originale. Le contenu émotionnel de ses œuvres fut aussi complexe que leur style, proche de la franchise et la netteté des premiers temps de la peinture. Un code d'expression aussi indirect ne saurait nous étonner en face des références subtiles et facétieuses, souvent proches, par la saveur douce-amère de leurs œuvres, de l'esprit de cet art³⁰⁷.

³⁰⁷ Cahill James, *La peinture Chinoise, Les trésors de l'Asie, op. cit.*, p.154-158.

Conclusion

L'histoire de *Chant du Retour - Épisodes de la vie de Tao Yuanming* commence par un refus celui de Chen Hongshou face à la demande de son ami Zhou Lianggong, il finira par accepter. Chen Hongshou créa cette peinture avec l'intention de prodiguer des conseils à son jeune ami. Dans la section 9, « Refus des aumônes » la pensée confucéenne est explicitée : ne rend pas service à un gouvernement incompetent. Bien que Chen Hongshou fut déçu du gouvernement Ming, sa haine du gouvernement Qing commença lors de l'échec de la dynastie Ming et la prise d'État de Pékin par les mandchous en 1644 lorsque ses amis proches se suicidèrent successivement. Pour lui, accepter un poste offert par le nouveau gouvernement comme l'a fait Zhou Lianggong, était une atteinte aux principes confucéens.

À plus de dix siècles de là, Chen Hongshou trouva un exemple, Tao Yuanming, qui correspondait tout à fait à son intention. Un poète bucolique de la dynastie Jin, qui devint un symbole de l'ermite non seulement pour son style de vie mais aussi pour sa façon de dépasser la servitude dogmatique et de libérer spirituellement. Le peintre voulut faire écho à son ami par ce personnage figuratif en soulignant de une situation similaire à lui aussi bien au niveau politique, social que idéologique, afin de provoquer une prise de conscience de la part de Zhou Lianggong. À partir des Song, l'évolution du néoconfucianisme renforça la position de Tao Yuanming comme un symbole de la vie érémitique. Sous le pinceau de Chen Hongshou, il n'était pas seulement un sujet de peinture, mais bien le support de l'expression de sa pensée.

La première étape dans la réalisation de cette peinture fut de rechercher et de choisir les épisodes de la vie de Tao Yuanming dans les sources littéraires. Toutes les scènes dans la peinture sont en fonction de la présentation d'un esprit exemplaire et de l'art de vivre. Dans ce but précis, Chen Hongshou créa onze sections, chacune supporte une signification autour d'un sujet qui leur est propre. Une peinture inspirée d'un sujet littéraire est la transposition d'un texte en scène picturale. Dans le format du rouleau horizontal, il y avait, à la disposition du peintre, deux techniques d'illustration :

La peinture narrative – une présentation continue et chronologique des événements ; l'image suit la temporalité du récit.

La peinture historiée – une présentation discontinue sans respect chronologique des événements – l'image ne suit pas la temporalité du récit ; sans relation directe entre les épisodes peints.

Chen Hongshou choisit la seconde. Il dépassa les règles conventionnelles de la peinture de personnages. Il adopta librement des sources littéraires variées puis les mêla dans une composition picturale novatrice. Ne suivant pas le modèle des peintures anciennes, les références littéraires de ses créations étaient plus variées, incluant la biographie de Tao Yuanming et ses poèmes. Ces derniers étaient en effet des sources plus crédibles qui donnaient directement accès à la pensée et à la vie du poète.

Dans ce rouleau horizontal, la première scène est consacrée à la présentation du protagoniste de l'histoire. Cette façon de faire est tout à fait théâtrale – une nouveauté. Chen Hongshou dessine un homme en lui associant trois attributs : le vin, les chrysanthèmes et la cithare. Le symbolisme de ces éléments met clairement en lumière le statut du personnage. C'est une façon particulière de présenter un personnage inhérent à la peinture lettrée, un code déjà bien établi au XVI^e siècle. Pour accentuer et préciser ce mode d'expression, le peintre composa également une inscription de sa propre composition, basée sur un épisode de l'histoire de la vie de Tao Yuanming. Cette réinterprétation littéraire se manifeste dans chaque scène.

Ensuite, les idées du peintre se partagent en dix sections théâtrales. La section 2 « Au serviteur » et 3 « Plantation du sorgho » ont pour sujet la famille. Dans cette partie, le paradoxe de Chen Hongshou lui-même est exposé à travers les épisodes de la vie de Tao Yuanming. Il montre, d'abord, comme tous les artistes précédents, Tao Yuanming s'occupant de sa famille et prêtant attention à son fils. Mais ensuite, dans la section 3, il revient à la personnalité désinvolte de Tao Yuanming. Bien que toute la famille compte sur lui pour être nourri, Tao Yuanming insiste pour planter du sorgho afin de fabriquer du vin. Chen Hongshou est le premier et le seul peintre qui illustra cet épisode de la vie du couple. Cette scène est la seule image dans le rouleau horizontal où la femme est représentée. Pourquoi les autres peintres antérieurs n'ont pas prêté attention à cet épisode pourtant connu qui est présent dans presque toutes les versions de la biographie de Tao

Yuanming ? Et surtout en quoi était-ce utile pour Chen Hongshou ? Pourquoi s'y attachait-il ?

La section 4 « Retour au foyer » et 6 « Abandon du sceau » ont pour sujet la carrière de Tao Yuanming. Ces deux scènes montrent un sentiment contradictoire. Dans la section 4, l'hésitation de Tao Yuanming est décrite via sa figure, sa position et son vêtement soulevé par le vent. Mais dans la section 6, nous pouvons sentir dans son geste sa décision ferme de démissionner.

Si le principe de sa création est toujours de donner conseil à Zhou Lianggong, alors la section 8, « Éloge des éventails » est remarquable dans cette quête. En effet, cette référence textuelle a aussi un contenu moraliste. Tao Yuanming considéra les ermites confucéens dans son poème comme de bons exemples pour lui-même. Chen Hongshou alors illustra cette idée directement sous son pinceau et afin de le démontrer à son ami.

Finalement, la section 9, 10 et 11 forment une histoire continue. Chen Hongshou semble prévenir son ami de la difficulté d'une vie retirée et sans retour dans la section « Refus des aumônes » et « Mendicité ». Mais pratiquer la « Mendicité » auprès de bonnes personnes serait plus agréable qu'accepter les aumônes apportées par les gens représentant le gouvernement. La section 11 montre une vie simplement paisible et joyeuse. Chen Hongshou montre à son ami une conséquence positive au choix tels que Tao Yuanming les fit, à condition de respecter des principes et de chercher l'authenticité. C'est ainsi que l'on trouve la liberté de l'âme.

Par l'étude des différents sujets successivement présentés dans le rouleau en combinant de la biographie de Chen Hongshou, nous avons déjà vu deux sens parallèles dans cette peinture. Elle est peinte pour son ami, mais exprime aussi l'attitude et les choix de Chen Hongshou tels que la section 5, « Sans vin ». L'inscription sur le choix entre vin et Bouddhisme est très intéressante. Mais nous devrions la replacer sous un contexte historique. À l'époque de Tao Yuanming, le Bouddhisme était une nouvelle religion. Les préceptes stricts et les différences éloignèrent des intellectuels comme Tao Yuanming et Xie Lingyun. Mais cela n'empêcha pas les échanges entre le moine Huiyuan et Tao Yuanming.

Au contraire, à l'époque de Chen Hongshou du XVIIe siècle, la convergence syncrétique du confucianisme, du taoïsme et du bouddhisme est bien établie. Les doctrines se mêlaient les unes aux autres dans l'idéologie contemporaine. Le Chan profita particulièrement à ce moment. Chen Hongshou était donc plus à même d'adapter et de

pratiquer conjointement ses pensées diverses. En effet, il était assez courant parmi les lettrés de pratiquer le « Chan à la maison ». C'est pourquoi dans cette peinture de personnage, Chen Hongshou illustra plusieurs fois des éléments iconographiques qui renvoient au Chan, comme les rochers avec les bananiers, ou bien l'assise en lotus.

Un caractère important de cette peinture doit être souligné : la théâtralité est représentée dans plusieurs scènes. Les regards, les gestes des mains, les visages, même la disposition des personnages, nous rappellent les feuillets des personnages du théâtre-opéra. Mais les feuillets de jeu furent créés pour le peuple. Or, Cette peinture est un cadeau entre deux lettrés. Comment expliquer ce point particulier ? Dans l'histoire de l'art chinois l'art populaire et l'art lettrés sont généralement opposés.

Chen Hongshou est considéré comme un peintre avant-gardiste de son époque, et aussi beaucoup des documents présentaient seulement des œuvres comme ses feuillets de jeu. Mais on relève rarement cette alliance de deux styles qui correspondent à deux classes différentes de la société. Si nous considérons que la peinture lettrée est un outil de communication des hautes sphères par ses significations subtiles appartenant au langage des lettrés, le mélange avec la peinture de genre serait une innovation.

Du côté intellectuel, Chen Hongshou se présente comme l'héritier de la pensée de Tao Yuanming, comme Tao Yuanming était le successeur des pensées de Ruan Ji, de Ji Kang et des ermites antérieurs. Selon les biographies de Chen Hongshou, écrites par Meng Yuan et Mao Qiling, du côté artistique, il est le successeur du style de Zhou Fang (Tang), Li Gonglin (Song) et Zhao Mengfu (Yuan), autant que ses derniers sont les successeurs de celui de Gu Kaizhi.

Comme dans l'histoire de l'art occidental, le retour au passé est une vogue régulière sous certains contextes sociaux et idéologiques. Une recherche indépendante sur cette adaptation historique sera utile pour expliquer l'emprunt à d'autres artistes.

De plus, il conviendrait de se demander comment les artistes développèrent leur création dans cette situation politique troublée ? Dans cette perspective, une recherche sur la situation sociale et la pensée des *yimin* 遺民, à la fin de la dynastie des Ming et au début des Qing, est incontournable.

Annexe I. Les inscriptions et les sceaux dans la peinture

La préface

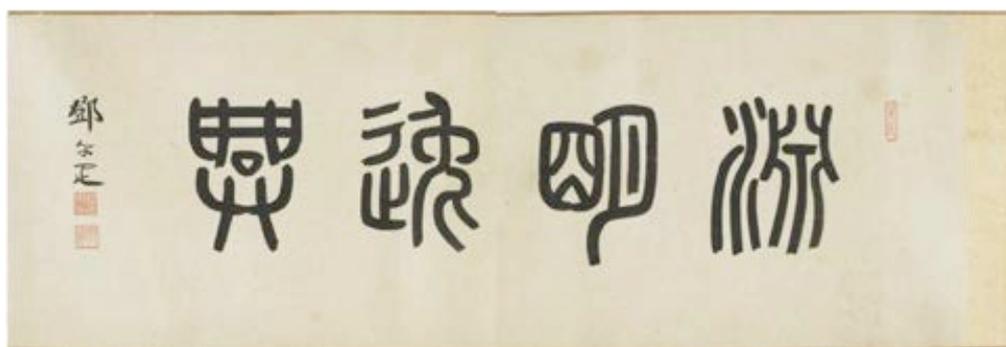


Planche 60 : Deng Erya, Préface du *Chant du retour – Épisodes de la vie de Tao Yuanming*.

Titre (de droite à gauche) : *Yuanming Yixing* 淵明逸興 [La passion de Yuanming]

Signature : 邓尔疋 Deng Erya

Deng Erya (1884-1954 邓尔疋)³⁰⁸, prénom Pulin 溥霖, puis Wansui 萬歲, nom de pinceau : Erya 尔疋 (雅), Moweng 墨翁。Deng Erya était originaire de Dongguan du Guangdong, né en 1884 à Pékin et quatrième fils de la famille, à une lignée de hauts fonctionnaires. Son père, Deng Rongjing 鄧蓉鏡, était un connaisseur et collectionneur. Il avait commencé ses études sur la calligraphie et la gravure à l'âge de quatre ans. Après ses études au Japon, il rentra au Guangdong pour être journaliste. Il déménagea à Hongkong et y mourut en 1954. Il est un grand graveur de sceaux, peintre, calligraphe et poète. Encore aujourd'hui, la relation entre cette peinture de Chen Hongshou et Deng Erya est mystérieuse. Selon le contexte familial et les expériences de Deng Erya, nous supposons qu'il a possédé cette peinture (héritage familial) ou bien l'avait admiré chez un des ses amis artistes. D'ailleurs, selon les informations du Honolulu Museum of Art, le musée a acquis cette œuvre en 1954 du grand collectionneur allemand et marchand

³⁰⁸ Chen Li 陈郦, "Deng Erya zhuanke yanjiu", *Hangzhou, Zhongguo meishu yuan*, 2016.

d'œuvres d'art chinois, Walter Hochstadter³⁰⁹. Il est le dernier mais aussi le seul collectionneur privé confirmé de cette peinture.

Sceaux dans la préface :

- 1) sceau à droite du titre : 可久長 (*Ke jiu chang*)
- 2) sceau en haut à gauche : 鄧爾雅印 (*Deng Erya Yin*)
- 3) sceau en bas à gauche : 墨翁 (*Moweng*)

Le sceau 我用我法 (*Wo yong wo fa*)

Il est traduit que je pratique ma propre règle. C'est un sceau se trouve dans la première section, en haut à droite. En effet, c'est une devise connue du peintre, Shitao 石濤 (1642-1707), notée dans *Les propos sur la peinture du Moine Citrouille-Amère* : « J'emploie par moi-même mes propres règles 我自用法³¹⁰ ». On la retrouve également dans les colophons de Shi Tao à propos des peintures d'autres auteurs. Son origine vient d'une calligraphie du Ve siècle de Zhang Rong 張融 (444-497).



Planche 61 : le sceau à la section 1, *Wo yong wo fa*

Pierre Rychmans note que Shi Tao insiste à plusieurs reprises et de manière toute particulière sur la personnalisation et l'autonomie de sa création artistique. Dans le colophon poétique de Dadizi (*Dadizi tihua shiba* 大滌子³¹¹題畫詩跋), il s'attaque aux classifications d'école en disant : « J'emploie par moi-même mes propres règles 我自用法³¹² ». Les gens lui disaient qu'en peinture, on parle d'École du Nord et d'École du Sud et qu'en calligraphie, on parle du style des deux Wang³¹³. Mais il leur répondait : « Je ne déplore pas d'être dépourvu du style des deux Wang, je déplore seulement que les deux Wang soient dépourvus de mon style. » Si la même question lui était posée à propos de

³⁰⁹ Né à Krumbach, Allemagne, en 1914, immigré aux États-Unis à la fin des années 30, mort à Melbourne, Australie, en 2007

³¹⁰ Rychmans Pierre, *Shitao, Les propos sur la peinture du Moine Citrouille-Amère*, Paris, Hermann, 1984, p. 34, 41.

³¹¹ Un des pseudonymes de Shitao.

³¹² *Ibid.*, p. 34, 41.

³¹³ Wang Xizhi, Wang Xianzhi, deux grands calligraphes de la dynastie des Jin de l'Est.

l'école à laquelle il se réfère, il répondait : « Je suis mon école » et en tordant de rire : « Je pratique ma propre règle. » Nous déduisons que ce sceau a été ajouté postérieurement par une autre personne, peut être Shi Tao. Le peintre représente à sa propre façon l'un des personnages les plus connus et les plus reproduits depuis la dynastie des Song, voire même avant.

Le colophon écrit par Chen Hongshou

庚寅夏仲，周櫟老見索，夏季林仲青所，蕭數青理筆墨於定香橋下。冬仲卻寄櫟老，當示我許。友老老蓮洪綬。名儒設色。

L'année Gengyin (1650), au milieu de l'été, mon vieil ami Zhou Lilao (Zhou Liangong) m'a rencontré et demandé mes peintures. Pendant l'été, Xiao Shuqing (une prostituée cultivée) m'accueillait sous le pont Dingxiang (au lac de l'ouest de Hangzhou), à côté la maison de Lin Zhongqing, en préparant l'encre et les pinceaux. Au milieu de l'hiver, j'ai envoyé la peinture à Lilao pour montrer que j'ai tenu ma promesse. Votre vieil ami Laolian, Honhshou (a peint en Baimiao), et Mingru (le fils de Chen Hongshou, nom : Chen Zi 陳字) a appliqué les couleurs.

Les sceaux de l'artiste sous le colophon :

- A droite³¹⁴ : 陳名儒印 (*Chen Mingru yin*)
- A gauche en haut (vertical) : 洪綬(*Hongshou*)
- A gauche en bas : 陳名儒印 (*Chen Mingru yin*)

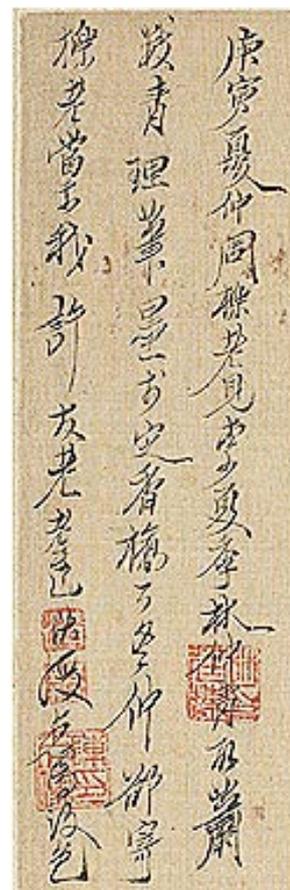


Planche 62 : Chen Hongshou, Colophon du chant du retour – Épisodes de la vie de Tao Yuanming.

³¹⁴ Mais dans White Julia, “Repentant Monk : Illusion and Disillusion in the Art of Chen Hongshou”, il est noté « 我用我法 woyong wofa (at upper right corner) ». Je ne pense pas car j'ai trouvé un mot Yin 印, mais la photo n'arrive pas si claire.

Annexes II : Les références littéraires

1. 陶徵士誄³¹⁵，顏延之(384-456)

夫璿玉致美，不為池隍之寶；桂椒信芳，而非園林之實。豈其深而好遠哉？蓋雲殊性而已。故無足而至者，物之藉也；隨踵而立者，人之薄也。若乃巢高之抗行，夷皓之峻節，故已父老堯禹，錙銖周漢，而綿世浸遠，光靈不屬，至使菁華隱沒，芳流歇絕，不其惜乎！雖今之作者，人自為量，而首路同塵，輟塗殊軌者多矣。豈所以昭末景，汎餘波！

有晉徵士尋陽陶淵明，南嶽之幽居者也。弱不好弄，長實素心。學非稱師，文取指達。在眾不失其寡，處言愈見其默。少而貧病，居無僕妾。井臼弗任，藜菽不給。母老子幼，就養勤匱。遠惟田生致親之議，追悟毛子捧檄之懷。初辭州府三命，後為彭澤令。道不偶物，棄官從好。遂乃解體世紛，結志區外，定跡深棲，於是乎遠。灌畦鬻蔬，為供魚菽之祭；織絢緯蕭，以充糧粒之費。心好異書，性樂酒德，簡棄煩促，就成省曠。殆所謂國爵屏貴，家人忘貧者與？有詔徵為著作郎，稱疾不到。春秋若干，元嘉四年月日，卒於尋陽縣之某里。近識悲悼，遠士傷情。冥默福應，嗚呼淑貞！

夫實以誄華，名由謚高，苟允德義，貴賤何筭焉？若其寬樂令終之美，好廉克己之操，有合謚典，無愆前志。故詢諸友好，宜謚曰靖節徵士。其辭曰：

物尚孤生，人固介立。豈伊時邁，曷雲世及？
嗟乎若士！望古遙集。韜此洪族，蔑彼名級。
陸親之行，至自非敦。然諾之信，重於布言。
廉深簡絮，貞夷粹溫。和而能峻，博而不繁。
依世尚同，詭時則異。有一於此，兩非默置。
豈若夫子，因心違事？畏榮好古，薄身厚志。
世霸虛禮，州壤推風。孝惟義養，道必懷邦。
人之秉彝，不隘不恭。爵同下士，祿等上農。
度量難鈞，進退可限。長卿棄官，稚賓自免。
子之悟之，何悟之辯？賦詩歸來，高蹈獨善。
亦既超曠，無適非心。汲流舊嶽，葺宇家林。
晨煙暮藹，春煦秋陰。陳書輟卷，置酒絃琴。
居備勤儉，躬兼貧病。人否其憂，子然其命。
隱約就閑，遷延辭聘。非直也明，是惟道性。
糾纏幹流，冥漠報施。孰雲與仁？實疑明智。
謂天蓋高，胡譽斯義？履信曷憑？思順何真？
年在中身，疢維痼疾。視死如歸，臨凶若吉。
藥劑弗嘗，禱祀非恤。僚幽告終，懷和長畢。
嗚呼哀哉！

敬述靖節，式尊遺占。存不願豐，沒無求贍。

³¹⁵ Xiao Tong, *Zhaoming wenxuan op. cit.*, p. 320.

省訃卻賻，輕哀薄斂。遭壤以穿，旋葬而窆。
嗚呼哀哉！

深心追往，遠情逐化。自爾介居，及我多暇。
伊好之洽，接閭鄰舍。宵盤晝憩，非舟非駕。
念昔宴私，舉觴相誨。獨正者危，至方則礙。
哲人卷舒，布在前載。取鑒不遠，吾規子佩。
爾實愀然，中言而發。違眾速尤，迕風先蹶。
身才非實，榮聲有歇。叟音永矣，誰箴余闕？
嗚呼哀哉！

仁焉而終，智焉而斃。黔婁既沒，展禽亦逝。
其在先生，同塵往世。旌此靖節，加彼康惠。
嗚呼哀哉！

2. 宋書, 隱逸傳, 陶潛傳³¹⁶, 沈約 (441-513)

陶潛字淵明，或云淵明字元亮，尋陽柴桑人也，曾祖侃，晉大司馬。

潛少有高趣，嘗著《五柳先生傳》以自況，曰：

先生不知何許人，不詳姓字，宅邊有五柳樹，因以為號焉。閒靜少言，不慕榮利。好讀書，不求甚解，每有會意，欣然忘食。性嗜酒，而家貧不能恆得。親舊知其如此，或置酒招之。造飲輒盡，期在必醉，既醉而退，曾不吝情去留。環堵蕭然，不蔽風日，裋褐穿結，簞瓢屢空，晏如也。嘗著文章自娛，頗示己志，忘懷得失，以此自終。其自序如此，時人謂之實錄。

親老家貧，起為州祭酒，不堪吏職，少日，自解歸。州召主簿，不就。躬耕自資，遂抱羸疾，復為鎮軍、建威參軍。謂親朋曰：“聊欲弦歌，以為三徑之資，可乎？”執事者聞之，以為彭澤令。公田悉令吏種秫稻。妻子固請種秔，乃使二頃五十畝種秫，五十畝種秔。郡遣督郵至，縣吏曰應束帶見之。潛嘆曰：“我不能為五斗米折腰向鄉里小人”。即日解印綬去職。賦歸去來，其詞曰：

歸去來兮，園田荒蕪，胡不歸。既自以心為形役，奚惆悵而獨悲。悟已往之不諫，知來者之可追。實迷塗其未遠，覺今是而昨非。舟超遙以輕颺，風飄飄而吹衣。問征夫以前路，恨晨光之希微。

乃瞻衡宇，載欣載奔。僮僕歡迎，稚子候門。三徑就荒，松菊猶存。攜幼入室，有酒停尊。引壺觴而自酌，盼庭柯以怡顏。倚南窗而寄傲，審容膝之易安。園日涉而成趣，門雖設而常關。策扶老以流憩，時矯首而遐觀。雲無心以出岫，鳥倦飛而知還。景翳翳其將入，撫孤松以盤桓。

歸去來兮，請息交而絕遊，世與我以相遺，復駕言兮焉求。說親戚之情話，樂琴書以消憂。農人告余以上春，將有事於西疇。或命巾車，或棹扁舟。既窈窕以窮壑，亦崎嶇而經丘。木欣欣以向榮，泉涓涓而始流。善萬物之得時，感吾生之行休。

³¹⁶ Shen Yue, *Songshu*, j. XCIII, *Liezhuan* LIII, *op. cit.*, p. 2286-2290.

已矣乎，寓形宇內復幾時。奚不委心任去留，胡為遑遑欲何之。富貴非吾願，帝鄉不可期。懷良辰以孤往，或植杖而耘耔。登東皋以舒嘯，臨清流而賦詩。聊乘化以歸盡，樂夫天命復奚疑。

義熙末，徵著作佐郎，不就。江州刺史王弘欲識之，不能致也。潛嘗往廬山，弘令潛故人龐通之齋酒具於半道栗里要之。潛有腳疾，使一門生二兒輦籃輿，既至，欣然便共飲酌，俄頃弘至，亦無忤也。先是，顏延之為劉柳後軍功曹，在尋陽，與潛情款。後為始安郡，經過，日日造潛，每往必酣飲致醉。臨去，留二萬錢與潛，潛悉送酒家，稍就取酒。嘗九月九日無酒，出宅邊菊叢中坐久，值弘送酒至，即便就酌，醉而後歸。潛不解音聲，而畜素琴一張，無絃，每有酒適，輒撫弄以寄其意。貴賤造之者，有酒輒設，潛若先醉，便語客：「我醉欲眠，卿可去。」其真率如此。郡將候潛，值其酒熟，取頭上葛巾漉酒，畢，還復著之。

潛弱年薄宦，不潔去就之跡。自以曾祖晉世宰輔，恥復屈身後代，自高祖王業漸隆，不復肯仕。所著文章，皆題其年月，義熙以前，則書晉氏年號；自永初以來，唯云甲子而已。與子書以言其志，並為訓戒曰：

天地賦命，有往必終，自古賢聖，誰能獨免。子夏言曰：「死生有命，富貴在天。」四友之人，親受音旨，發斯談者，豈非窮達不可妄求，壽夭永無外請故邪。吾年過五十，而窮苦荼毒，以家貧弊，東西遊走。性剛才拙，與物多忤，自量為己，必貽俗患，僂俛辭世，使汝幼而饑寒耳。常感孺仲賢妻之言，敗絮自擁，何慚兒子。此既一事矣。但恨鄰靡二仲，室無萊婦，抱茲苦心，良獨罔罔。

少年來好書，偶愛閒靜，開卷有得，便欣然忘食。見樹木交蔭，時鳥變聲，亦復歡爾有喜。嘗言五六月北窗下臥，遇涼風暫至，自謂是羲皇上人。意淺識陋，日月遂往，緬求在昔，眇然如何。

疾患以來，漸就衰損，親舊不遺，每以藥石見救，自恐大分將有限也。恨汝輩稚小，家貧無役，柴水之勞，何時可免，念之在心，若何可言。然雖不同生，當思四海皆弟兄之義。鮑叔、敬仲，分財無猜；歸生、伍舉，班荆道舊，遂能以敗為成，因喪立功。他人尚爾，況共父之人哉！潁川韓元長，漢末名士，身處卿佐，八十而終，兄弟同居，至於沒齒。濟北汜稚春，晉時操行人也，七世同財，家人無怨色。詩云：“高山仰止，景行行止。”汝其慎哉！吾復何言。

又為《命子詩》以貽之曰：

悠悠我祖，爰自陶唐。邈為虞賓，歷世垂光。御龍勤夏，豕韋翼商。穆穆司徒，厥族以昌。紛紜戰國，漠漠衰周。鳳隱於林，幽人在丘。逸虬撓雲，奔鯨駭流。天集有漢，眷予愍侯。於赫愍侯，運當攀龍。撫劍夙邁，顯茲武功。參誓山河，啟土開封。亶亶丞相，允迪前蹤。渾渾長源，蔚蔚洪柯。羣川載導，眾條載羅。時有默語，運固隆汙。在我中晉，業融長沙。桓桓長沙，伊勳伊德。天子疇我，專征南國。功遂辭歸，臨寵不惑。孰謂斯心，而可近得。肅矣我祖，慎終如始。直方二臺，惠和千里。於皇仁考，淡焉虛止。寄跡夙運，冥茲愠喜。嗟餘寡陋，瞻望靡及。顧慚華鬢，負景只立。三千之罪，無後其急。我誠念哉，呱聞爾泣。卜云嘉日，占爾良時。名爾曰儼，字爾求思。溫恭朝夕，念茲在茲。尚想孔伋，庶其企而。厲夜生子，遽而求火。凡百有心，奚待於我。既見其生，實欲其可。人亦有言，斯情無假。日居月諸，漸免於孩。福不虛至，禍亦易來。夙興夜寐，願爾斯才。爾之不才，亦已焉哉。

潛元嘉四年卒，時年六十三。

3. 陶淵明傳³¹⁷，蕭統 (501-531)

陶淵明字元亮。或雲潛字淵明。潯陽柴桑人也。曾祖侃，晉大司馬。

淵明少有高趣，博學善屬文；穎脫不羣，任真自得。嘗著《五柳先生傳》以自況，曰：

先生不知何許人，不詳姓字，宅邊有五柳樹，因以為號焉。閑靜少言，不慕榮利。好讀書，不求甚解，每有會意，欣然忘食。性嗜酒，而家貧不能恆得。親舊知其如此，或置酒招之。造飲輒盡，期在必醉，既醉而退，曾不吝情去留。環堵蕭然，不蔽風日，裋褐穿結，簞瓢屢空，晏如也。嘗著文章自娛，頗示己志，忘懷得失，以此自終。時人謂之實錄。

親老家貧，起為州祭酒；不堪吏職，少日自解歸。州召主簿，不就。躬耕自資，遂抱羸疾。江州刺史檀道濟往候之，偃臥瘠餒有日矣。道濟謂曰：“賢者處世，天下無道則隱，有道則至；今子生文明之世，奈何自苦如此？”對曰：“潛也何敢望賢，志不及也。”道濟饋以梁肉，麾而去之。

後為鎮軍、建威參軍，謂親朋曰：“聊欲弦歌，以為三徑之資，可乎？”執事者聞之，以為彭澤令。不以家累自隨，送一力給其子，書曰：“汝旦夕之費，自給為難，今遣此力，助汝薪資之勞。此亦人子也，可善遇之。”公田悉令吏種秫，曰：“吾常得醉於酒，足矣！”妻子固請種粳，乃使二頃五十畝種秫，五十畝種粳。歲終，會郡遣督郵至縣，吏請曰：“應束帶見之。”淵明歎曰：“我豈能為五斗米折腰向鄉裏小兒！”即日解綬去職，賦《歸去來》。徵著作郎，不就。

江州刺史王弘欲識之，不能致也。淵明嘗往廬山，弘命淵明故人龐通之，齋酒具于半道之粟里間邀之。淵明有腳疾，使一門生二兒舁籃輿；既至，欣然便共飲酌。俄頃弘至，亦無迕也。

先是顏延之為劉柳後軍功曹，在潯陽，與淵明情款，後為始安郡，經過潯陽，日造淵明飲焉。每往，必酣飲致醉。弘欲邀延之坐，彌日不得。延之臨去，留二萬錢與淵明；淵明悉遣送酒家，稍就取酒。嘗九月九日出宅邊菊叢中坐，久之，滿手把菊，忽值弘送酒至；即便就酌，醉而歸。淵明不解音律，而蓄無弦琴一張，每酒適，輒撫弄以寄其意。貴賤造之者，有酒輒設。淵明若先醉，便語客：“我醉欲眠，卿可去！”其真率如此。郡將嘗候之，值其釀熟，取頭上葛巾漉酒，漉畢，還復著之。

時周續之入廬山，事釋慧遠；彭城劉遺民亦遁跡匡山，淵明又不應徵命，謂之潯陽三隱。後刺史檀韶苦請續之出州，與學士祖企、謝景夷三人，共在城北講《禮》，加以讎校。所住公廡，近于馬隊。是故淵明示其詩雲：“周生述孔業，祖謝響然臻；馬隊非講肆，校書亦已勤。”

其妻翟氏亦能安勤苦，與其同志。自以曾祖晉世宰輔，恥復屈身後代，自宋高祖王業漸隆，不復肯仕。元嘉四年，將復徵命，會卒。時年六十三。世號靖節先生。

4. 晉書，隱逸傳，陶潛傳³¹⁸，房玄齡 (579-648)

陶潛字元亮，大司馬侃之曾孫也。祖茂，武昌太守。

³¹⁷ In Yuan Xingpei, *Tao Yuanming ji jianzhu*, op. cit., p. 611-612.

³¹⁸ Fang Xuanling, *Jinshu*, j. XCIV. *Liezhuan* LXIV, op. cit., p. 2460-2463.

潛少懷高尚，博學善屬文，穎脫不羈，任真自得，為鄉鄰之所貴。嘗著五柳先生傳以自況曰：

先生不知何許人，不詳姓字，宅邊有五柳樹，因以為號焉。閑靜少言，不慕榮利。好讀書，不求甚解，每有會意，欣然忘食。性嗜酒，而家貧不能恆得。親舊知其如此，或置酒招之，造飲必盡，期在必醉。既醉而退，曾不吝情。環堵蕭然，不蔽風日，裋褐穿結，簞瓢屢空，晏如也。常著文章自娛，頗示己志，忘懷得失，以此自終。

其自序如此，時人謂之實錄。

以親老家貧，起為州祭酒，不堪吏職，少日自解歸。州召主簿，不就，躬耕自資，遂抱羸疾。復為鎮軍、建威參軍，謂親朋曰：“聊欲絃歌，以為三徑之資可乎？”執事者聞之，以為彭澤令。在縣公田悉令種秫穀，曰：“令吾常醉於酒足矣。”妻子固請種秔。乃使一頃五十畝種秫，五十畝種秔。素簡貴，不私事上官。郡遣督郵至縣，吏曰應束帶見之，潛歎曰：“吾不能為五斗米折腰，拳拳事鄉里小人邪！”義熙二年，解印去縣，乃賦歸去來。其辭曰：

歸去來兮，園田荒蕪，胡不歸？既自以心為形役兮，奚惆悵而獨悲。悟已往之不諫，知來者之可追。實迷途其未遠，覺今是而昨非。舟遙遙以輕颺，風飄飄而吹衣。問征夫以前路，恨晨光之熹微。

乃瞻衡宇，載欣載奔。僮僕歡迎，弱子候門。三徑就荒，松菊猶存。攜幼入室，有酒盈罇。引壺觴而自酌，眄庭柯以怡顏。倚南窗而寄傲，審容膝之易安。園日涉而成趣，門雖設而常關。策扶老以流憩，時翹首而遐觀，雲無心以出岫，鳥勸飛而知還。景翳翳其將入，撫孤松以盤桓。

歸去來兮，請息交以絕遊，世與我以相遺，復駕言兮焉求。悅親戚之情話，樂琴書以消憂。農人告余以暮春，將有事乎西疇。或命巾車，或棹孤舟。既窈窕以尋壑，亦崎嶇而經丘。木欣欣以向榮，泉涓涓而始流。善萬物之得時，感吾生之行休。

已矣乎！寓形宇內復幾時，曷不委心任去留，胡為乎遑遑欲何之。富貴非吾願，帝鄉不可期。懷良辰以孤往，或植杖而耘耔。登東臯以舒嘯，臨清流而賦詩。聊乘化以歸盡，樂夫天命復奚疑！

頃之，徵著作郎，不就。既絕州郡謁，其鄉親張野及周旋人羊松齡、龐遵等或有酒要之，或要之共至酒坐，雖不識主人，亦欣然無忤，酣醉便反。未嘗有所造詣，所之唯至田舍及廬山遊觀而已。

刺史王弘以元熙中臨州，甚欽遲之，後自造焉。潛稱疾不見，既而語人雲：「我性不狎世，因疾守閑，幸非潔志慕聲，豈敢以王公紆軫為榮邪！夫謬以不賢，此劉公幹所以招謗君子，其罪不細也。」弘每令人候之，密知當往廬山，乃遣其故人龐通之等齎酒，先於半道要之。潛既遇酒，便引酌野亭，欣然忘進。弘乃出與相見，遂歡宴窮日。潛無履，弘顧左右為之造履。左右請履度，潛便於坐申腳令度焉。弘要之還州，問其所乘，答雲：「素有腳疾，向乘藍輿，亦足自反。」乃令一門生二兒共輦之至州，而言笑賞適，不覺其有羨于華軒也。弘後欲見，輒于林澤間候之。至於酒米乏絕，亦時相贖。

其親朋好事，或載酒肴而往，潛亦無所辭焉。每一醉，則大適融然。又不營生業，家務悉委之兒僕。未嘗有喜愠之色，惟遇酒則飲，時或無酒，亦雅詠不輟。嘗言夏月虛閑，高臥北窗之

下，清風颯至，自謂羲皇上人。性不解音，而畜素琴一張，絃徽不具，每朋酒之會，則撫而和之，曰：「但識琴中趣，何勞絃上聲！」以宋元嘉中卒，時年六十三，所有文集並行於世。

史臣曰：君子之行殊途，顯晦之謂也。出則允釐庶政，以道濟時；處則振拔罍埃，以卑自牧。詳求厥義，其來夙矣。公和之居窟室，裳唯編草，誠叔夜而凝神鑒；威輦之處叢祠，衣無全帛，對子荆而陳貞則：並滅景而弗追，柳禽、尚平之流亞。夏統遠邇稱其孝友，宗黨高其諒直，歌小海之曲。則伍胥猶存；固貞石之心，則公間尤愧，時幸洛濱之觀，信乎茲言。宋纖幼懷遠操，清規映拔，楊宣頌其畫象，馬岌歎其人龍，玄虛之號，實期為美。餘之數子，或移病而去官，或著論而矯俗，或箕踞而對時人，或弋釣而棲衡泌，含和隱璞，乘道匿輝，不屈其志，激清風于來葉者矣。

贊曰：厚秩招累，修名順欲。確乎羣士，超然絕俗。養粹巖阿，銷聲林曲。激貪止競，永垂高躅。

5. 南史, 隱逸上, 陶潛傳³¹⁹, 李延壽 (n. d., la dynastie des Tang)

陶潛字淵明，或云字深明，名元亮。尋陽柴桑人，晉大司馬侃之曾孫也。

少有高趣，宅邊有五柳樹，故常著五柳先生傳云：

先生不知何許人，不詳姓字，閑靜少言，不慕榮利。好讀書，不求甚解，每有會意，欣然忘食。性嗜酒，而家貧不能恆得。親舊知其如此，或置酒招之，造飲輒盡，期在必醉。既醉而退，曾不吝情去留。環堵蕭然，不蔽風日，短褐穿結，簞瓢屢空，晏如也。常著文章自娛，頗示己志，忘懷得失，以此自終。其自序如此。蓋以自況，時人謂之實錄。

親老家貧，起為州祭酒，不堪吏職，少日自解而歸。州召主簿，不就，躬耕自資，遂抱羸疾。江州刺史檀道濟往候之，偃臥瘠餒有日矣。道濟謂曰：「夫賢者處世，天下無道則隱，有道則至。今子生文明之世，奈何自苦如此？」對曰：「潛也何敢望賢，志不及也。」道濟饋以粱肉，麾而去之。

後為鎮軍、建威參軍，謂親朋曰：「聊欲弦歌，以為三徑之資，可乎？」執事者聞之，以為彭澤令。不以家累自隨，送一力給其子，書曰：「汝旦夕之費，自給為難，今遣此力，助汝薪水之勞。此亦人子也，可善遇之。」公田悉令吏種秫稻，妻子固請種粳，乃使二頃五十畝種秫，五十畝種粳。

郡遣督郵至縣，吏曰應束帶見之。潛歎曰：「我不能為五斗米折腰向鄉里小人。」即日解印綬去職，賦歸去來以遂志，曰：

歸去來兮，園田荒蕪胡不歸。既自以心為形役兮，奚惆悵而獨悲。悟已往之不諫，知來者之可追。實迷途其未遠，覺今是而昨非。舟遙遙以輕颺，風飄飄而吹衣。問征夫以前路，恨晨光之熹微。

乃瞻衡宇，載欣載奔。僮僕歡迎，弱子候門。三徑就荒，松菊猶存。攜幼入室，有酒盈罇。引壺觴而自酌，眄庭柯以怡顏。倚南窗而寄傲，審容膝之易安。園日涉而成趣，

³¹⁹ Li Yanshou, *Nanshi, j. LXXV, jiezhuàn LXV, op. cit.*, p. 1856-1859.

門雖設而常關。策扶老以流憩，時矯首而遐觀，雲無心以出岫，鳥勸飛而知還。景翳翳其將入，撫孤松以盤桓。

歸去來兮，請息交以絕遊，世與我以相遺，復駕言兮焉求。說親戚之情話，樂琴書以消憂。農人告余以春及，將有事於西疇。或命巾車，或棹扁舟。既窈窕以窮壑，亦崎嶇而經丘。木欣欣以向榮，泉涓涓而始流。善萬物之得時，感吾生之行休。

已矣乎，寓形宇內復幾時，奚不委心任去留，胡為遑遑欲何之。富貴非吾願，帝鄉不可期。懷良辰以孤往，或植杖而耘耔。登東臯以舒嘯，臨清流而賦詩。聊乘化以歸盡，樂夫天命復奚疑！

義熙末，徵著作佐郎，不就。江州刺史王弘欲識之，不能致也。潛嘗往廬山，弘令潛故人龐通之齋酒具於半道栗里要之。潛有腳疾，使一門生二兒舉籃輿。及至，欣然便共飲酌，俄頃弘至，亦無忤也。

先是，顏延之為劉柳後軍功曹，在尋陽與潛情款。後為始安郡，經過潛，每往必酣飲致醉。弘欲要延之一坐，彌日不得。延之臨去，留二萬錢與潛，潛悉送酒家稍就取酒。嘗九月九日無酒，出宅邊菊叢中坐久之。逢弘送酒至，即便就酌，醉而後歸。

潛不解音聲，而畜素琴一張。每有酒適，輒撫弄以寄其意。貴賤造之者，有酒輒設。潛若先醉，便語客：「我醉欲眠卿可去。」其真率如此。郡將候潛，逢其酒熟，取頭上葛巾漉酒，畢，還復著之。潛弱年薄宦，不潔去就之跡。自以曾祖晉世宰輔，恥復屈身後代，自宋武帝王業漸隆，不復肯仕。所著文章，皆題其年月，義熙以前，明書晉氏年號；自永初以來，唯云甲子而已。

與子書以言其志，並為訓戒曰：

吾年過五十，而窮苦荼毒。性剛才拙，與物多忤，自量為己，必貽俗患，僂俛辭事，使汝幼而飢寒耳。常感孺仲賢妻之言，敗絮自擁，何慚兒子。此既一事矣。但恨鄰靡二仲，室無萊婦，抱茲苦心，良獨罔罔。少來好書，偶愛閑靖，開卷有得，便欣然忘食。見樹木交蔭，時鳥變聲，亦復歡爾有喜。嘗言五六月北窗下臥，遇涼風暫至，自謂是羲皇上人。意淺識陋，日月遂往，疾患以來，漸就衰損。親舊不遺，每有藥石見救，自恐大分將有限也。汝輩幼小，家貧無役，柴水之勞，何時可免，念之在心，若何可言。然雖不同生，當思四海皆弟兄之義。鮑叔、敬仲，分財無猜；歸生、伍舉，班荆道舊，遂能以敗為成，因喪立功。佗人尚爾，況共父之人哉！潁川韓元長，漢末名士，身處卿佐，八十而終，兄弟同居，至於沒齒。濟北汜幼春，晉時操行人也，七世同財，家人無怨色。詩云：「高山景行」汝其慎哉！

又為命子詩以貽之。

元嘉四年，將復徵命，會卒。世號靖節先生。其妻瞿氏，志趣亦同，能安苦節，夫耕於前，妻鋤於後云。

6. 晉書，阮籍傳³²⁰，房玄齡

阮籍，字嗣宗，陳留尉氏人也。父瑀，魏丞相掾，知名於世。籍容貌瑰傑，志氣宏放，傲然獨得，任性不羈，而喜怒不形於色。或閉戶視書，累月不出；或登臨山水，經日忘歸。博覽群

³²⁰ Fang Xuanling, *Jinshu*, j. XLIX, *Liezhuàn* XIX, *op. cit.* p. 1359-1368.

籍，尤好《莊》《老》。嗜酒能嘯，善彈琴。當其得意，忽忘形骸。時人多謂之癡，惟族兄文業每嘆服之，以為勝己，由是咸共稱異。

籍嘗隨叔父至東郡，兗州刺史王昶請與相見，終日不開一言，自以不能測。太尉蔣濟聞其有雋才而辟之，籍詣都亭奏記曰：「伏惟明公以含一之德，據上臺之位，英豪翹首，俊賢抗足。開府之日，人人自以為掾屬；辟書始下，而下走為首。昔子夏在於西河之上，而文侯擁篲；鄒子處於黍谷之陰，而昭王陪乘。夫布衣韋帶之士，孤居特立，王公大人所以禮下之者，為道存也。今籍無鄒、卜之道，而有其陋，猥見采擇，無以稱當。方將耕於東臯之陽，輸黍稷之餘稅。負薪疲病，足力不強，補吏之召，非所克堪。乞回謬恩，以光清舉。」初，濟恐籍不至，得記欣然。遣卒迎之，而籍已去，濟大怒。於是鄉親共喻之，乃就吏。後謝病歸。復為尚書郎，少時，又以病免。及曹爽輔政，召為參軍。籍因以疾辭，屏於田裡。歲余而爽誅，時人服其遠識。宣帝為太傅，命籍為從事中郎。及帝崩，復為景帝大司馬從事中郎。高貴鄉公即位，封關內侯，徙散騎常侍。

籍本有濟世志，屬魏、晉之際，天下多故，名士少有全者，籍由是不與世事，遂酣飲為常。文帝初欲為武帝求婚於籍，籍醉六十日，不得言而止。鍾會數以時事問之，欲因其可否而致之罪，皆以酣醉獲免。及文帝輔政，籍嘗從容言於帝曰：「籍平生曾游東平，樂其風土。」帝大悅，即拜東平相。籍乘驢到郡，壞府舍屏鄣，使內外相望，法令清簡，旬日而還。帝引為大將軍從事中郎。有司言有子殺母者，籍曰：「嘻！殺父乃可，至殺母乎！」坐者怪其失言。帝曰：「殺父，天下之極惡，而以為可乎？」籍曰：「禽獸知母而不知父，殺父，禽獸之類也。殺母，禽獸之不若。」眾乃悅服。

籍聞步兵廚營人善釀，有貯酒三百斛，乃求為步兵校尉。遺落世事，雖去佐職，恆遊府內，朝宴必與焉。會帝讓九錫，公卿將勸進，使籍為其辭。籍沈醉忘作，臨詣府，使取之，見籍方據案醉眠。使者以告，籍便書案，使寫之，無所改竄。辭甚清壯，為時所重。

籍雖不拘禮教，然發言玄遠，口不臧否人物。性至孝，母終，正與人圍棋，對者求止，籍留與決賭。既而飲酒二斗，舉聲一號，吐血數升。及將葬，食一蒸肫，飲二斗酒，然後臨訣，直言窮矣，舉聲一號，因又吐血數升，毀瘠骨立，殆致滅性。裴楷往弔之，籍散髮箕踞，醉而直視，楷弔唁畢便去。或問楷：「凡弔者，主哭，客乃為禮。籍既不哭，君何為哭？」楷曰：「阮籍既方外之士，故不崇禮典。我俗中之士，故以軌儀自居。」時人歎為兩得。籍又能为青白眼，見禮俗之士，以白眼對之。及嵇喜來弔，籍作白眼，喜不懌而退。喜弟康聞之，乃齋酒挾琴造焉，籍大悅，乃見青眼。由是禮法之士疾之若仇，而帝每保護之。

籍嫂嘗歸甯，籍相見與別。或譏之，籍曰：「禮豈為我設邪！」鄰家少婦有美色，當壚沽酒。籍嘗詣飲，醉，便臥其側。籍既不自嫌，其夫察之，亦不疑也。兵家女有才色，未嫁而死。籍不識其父兄，徑往哭之，盡哀而還。其外坦蕩而內淳至，皆此類也。時率意獨駕，不由徑路，車跡所窮，輒慟哭而反。嘗登廣武，觀楚、漢戰處，歎曰：「時無英雄，使豎子成名！」登武牢山，望京邑而歎，於是賦《豪傑詩》。景元四年冬卒，時年五十四。

籍能屬文，初不留思。作《詠懷詩》八十餘篇，為世所重。著《達莊論》，敘無為之貴。文多不錄。

籍嘗於蘇門山遇孫登，與商略終古及棲神導氣之術，登皆不應，籍因長嘯而退。至半嶺，聞有聲若鸞鳳之音，響乎巖谷，乃登之嘯也。遂歸著《大人先生傳》，其略曰：「世人所謂君子，惟法是修，惟禮是克。手執圭璧，足履繩墨。行欲為目前檢，言欲為無窮則。少稱鄉黨，長聞鄰國。上欲圖三公，下不失九州牧。獨不見群虱之處禪中，逃乎深縫，匿乎壞絮，自以為吉宅也。行

不敢離縫際，動不敢出禪襠，自以為得繩墨也。然炎丘火流，焦邑滅都，群虱處於禪中而不能出也。君子之處域內，何異夫虱之處禪中乎！」此亦籍之胸懷本趣也。

子渾，字長成，有父風。少慕通達，不飾小節。籍謂曰：「仲容已豫吾此流，汝不得復爾！」太康中，為太子庶子。

7. 東林十八高賢傳，不入社諸賢傳，陶潛³²¹，佚名

陶潛字淵明（一字元亮），晉大司馬侃之曾孫。少懷高尚，著五柳先生傳以自況，時人以為實錄。初為建威參軍，謂親朋曰：聊欲絃歌為三徑之資。執事者聞之，以為彭澤令。郡遣督郵至縣，吏曰：應束帶見之。潛歎曰：吾不能為五斗米折腰，拳拳事鄉里小人耶！解印去縣，乃賦歸去來。

及宋受禪，自以晉世宰輔之後，恥復屈身異代。居潯陽柴桑，與周續之，劉遺民並不應辟命。世號潯陽三隱。嘗言夏月虛閒，高臥北窗之下，清風颯至，自謂羲皇上人。性不解音，畜素琴一張，絃徽不具。每朋酒之會，則撫而叩之曰：但識琴中趣，何勞絃上聲。嘗往來廬山，使一門生二兒舁籃輿以行。時遠法師與諸賢結蓮社，以書招淵明，淵明曰：若許飲則往。許之，遂造焉，忽攢眉而去。

宋元嘉四年卒。世號靖節先生。

8. 李龍眠蓮社圖記³²²，李冲元，宋

宋李元中書。（隸書）。龍眠李伯時。為余作蓮社十八賢圖。追寫當時事。按十八賢行狀。沙門惠遠。初為儒。因聽道安講般若經。豁然大悟。乃與其弟惠持。俱棄儒落髮。太元中至廬山時。沙門惠永。先居香谷。遠欲駐錫是山。一夕山神見夢。稽首留師。忽於後夜雷電大震。平旦地皆坦。夷材木委積。江州刺史桓伊表奏其異。為師建寺。是為東林。因號其殿為神運。時有彭城遺民劉程之。豫章雷次宗。雁門周續之。南陽宗炳。張詮。張野凡六人。皆名重一時。棄官捨緣。來依遠師。復有沙門道昺。曇常。惠叡。曇詵。道敬。道生。曇順。凡七人。又有梵僧佛馱□□（跋陀）羅。佛馱耶舍二尊者相結為社。號廬山十八賢。時陳郡謝靈運以才自負。少所推與。及來社中。見遠師。心悅誠服。乃為開池種白蓮。求預淨社。遠師以其心亂。拒而不納。陶潛時棄官居栗里。每來社中。或時纔至。便攢眉迴去。遠師愛之。欲留不可得。道士陸脩靜居簡寂觀。亦常來社中。與遠相善。遠自居東林。足不越虎溪。一日送陸道士忽行過溪。相持而笑。又嘗令人沽酒。引淵明來。故詩人有愛陶長官醉兀兀送陸道士行遲遲。沽酒過溪俱破戒。彼何人斯師如斯。又云陶令醉多招不得。謝公心亂去還來。者皆其事也。此圖初為入。路與清流激湍。縈帶曲折。踰石橋。溪迴路轉。石巖一又。繚而上石巖。一二崑之間有方石。池種白蓮花。崑之傍有石梯。度山迤邐而去。不知所窮。當圖窮處。橫為長雲。蔽覆樹。巖頂其高深遠。近蓋莫得而見也。傍石也有高崖懸泉。下瀦為潭。支流貫池。下注大溪。激石而湍浪者。虎溪也。崑之外遊行而來者二人。一人登嶺出半身者。宗昺也。一人躡石磴而下者。曇順也。崑中為經筵會講者六人。一人踞床憑几揮塵而講說者。道生也。一人持羽扇。目注懸猿而意在深聽者。雷次宗也。一人合掌坐於床下者。道敬也。一人相向而坐者。曇詵也。一人執經卷跪聽於其後。童子一舒足搔首有倦聽之意。蓮池之上。環石臺坐而箋經校義者五人。石上列香爐筆研之具。一人凭石而坐者。劉程之也。一人手開經軸倚石而回視者。張詮也。一人正坐俯而閱經者。惠叡也。一人回坐拱手傍視而沈思者。惠持也。一人持如

³²¹ Anonyme, *Donglin shiba gaoxian zhuan* CBETA, Taiwan, Chinese Electronic Tripitaka Collection, 2016, p. 15.

³²² Li Chongyuan, « Les notes de la peinture de la Société du Lotus », calligraphie d'estampage coll., *Tingyun guan fatie* 停雲館法帖 第六冊 (dynastie Ming), vol. VI, Musée du Palais à Taibei.

意而指經□□□□□□（者。惠永也。一人捧）經笈與童子持如意立其後。又童子跪而司火。持鉢向爐而吹。一人□□（俯爐）而方烹捧茶盤而立者。一人傍有石置茶器。又一巖中有文殊□□（金像）。環坐其下為佛事者三人。一人執爐跪而歌唄者。曇常也。一人坐而擊拳者。道暘也。一人執經卷而坐者。周續之也。臨溪偶坐者□（二）人皆梵僧。一人袒肩持短錫者。跋陀羅也。一人舉如意據膝而坐□□（者耶）舍也。童子一卷髮胡面持羽扇立其後。一人露頂坦腹。仰觀懸泉。坐而濯足者。張野也。童子持巾立其側。又蹲而汲者一人。石橋之傍。峭壁崛起。前有僧與道士相捉而笑者。遠公送陸道士過虎溪也。□□（一人）貌怪雄視。捉巾瓶而立者。捕虵翁也。童子負杖却立而待一人□（乘）籃輿者。淵明之迴去也。淵明有足疾。嘗以竹籃為輿。其子與門生肩之。前者若欲憩而不得。後者若甘負而忘倦。蓋門人與其子也。童子負酒瓢從之。一人持貝葉騎而方來者。謝靈運也。傍一人持曲笠。童子負笈前騎而行。凡為人三十有八。馬一。猿一。鹿一。器用草木不復以數計。人物灑落。泉石秀潤。追千載於筆下。萃群賢於掌中。開圖恍然若與之接。揮塵而談者。如欲懸河吐屑。肆辯而未停。默坐而聽者。如欲屏息杜意。審諦而冥沈思者。如欲鈎深味遠。叩玄關宅靈府而遊乎恍忽之庭。梵唄者。如欲轉喉鼓舌而有雲雷之響與海潮之聲。行往來。如御風而遐舉。坐臨水者。如騎鯨而將去。笑執手者。軒渠絕倒。達於衣冠。蓋其心手相忘。筆與神會而妙出意表。故能奴隸顧陸。童僕張吳。跨千載而獨步。非十八人者。不足以發伯時之筆。非伯時者不足以寫十八人之趣。豈非泉石膏肓。烟霞痼疾。其臭味相似。故形容之工。若同時而共處者也。伯時於余為從兄。實山林莫逆之友。為此圖凡三十八日而成。余得之遊居寢飭其下。客來觀者。或未知蓮社事。因記其後。覽者當自得之也。圖成於元豐庚申十二月二十五日。越明年辛酉正月二十六日。龍眠李冲元元中記。（楷書）

9. Les poèmes de Tao Yuanming

• 桃花源詩³²³

嬴氏亂天紀，賢者避其世。黃綺之商山，伊人亦云逝。
 往跡浸復湮，來徑遂蕪廢。相命肆農耕，日入從所憩。
 桑竹垂餘蔭，菽稷隨時藝；春蠶收長絲，秋熟靡王稅。
 荒路曖交通，雞犬互鳴吠。俎豆猶古法，衣裳無新制。
 童孺縱行歌，班白歡遊詣。草榮識節和，木衰知風厲。
 雖無紀曆志，四時自成歲。怡然有餘樂，於何勞智慧？
 奇蹤隱五百，一朝敞神界。淳薄既異源，旋復還幽蔽。
 借問遊方士，焉測塵囂外。願言躡清風，高舉尋吾契。

• 飲酒詩，其五³²⁴

結廬在人境，而無車馬喧。
 問君何能爾，心遠地自偏。
 採菊東籬下，悠然見南山。
 山氣日夕佳，飛鳥相與還。
 此中有真意，欲辯已忘言。

³²³ Yuan Xingpei, *Tao Yuanming ji jianzhu*, op. cit., p. 479.

³²⁴ *Ibid.*, p. 247.

• 飲酒詩，其七³²⁵

秋菊有佳色，裊露掇其英。
泛此忘憂物，遠我遺世情。
一觴雖獨進，杯盡壺自傾。
日入群動息，歸鳥趨林鳴。
嘯傲東軒下，聊復得此生。

• 飲酒詩，其十³²⁶

在昔曾遠遊，直至東海隅。
道路迴且長，風波阻中塗。
此行誰使然？似為飢所驅。
傾身營一飽，少許便有餘。
恐此非名計，息駕歸閒居。

• 九日閒居³²⁷

餘閒居，愛重九之名。秋菊盈園，而持醪靡由，空服九華，寄懷於言。
世短意常多，斯人樂久生。日月依辰至，舉俗愛其名。
露淒暄風息，氣澈天象明。往燕無遺影，來雁有餘聲。
酒能祛百慮，菊為制頽齡。如何蓬廬士，空視時運傾！
塵爵恥虛壘，寒華徒自榮。斂襟獨閑謠，緬焉起深情。
棲遲固多娛，淹留豈無成？

• 和郭主簿³²⁸，其一

藹藹堂前林，中夏貯清陰；凱風因時來，回飆開我襟。
息交遊閑業，臥起弄書琴。園蔬有余滋，舊穀猶儲今。
營己良有極，過足非所欽。春秫作美酒，酒熟吾自斟，
弱子戲我側，學語未成音。此事真復樂，聊用忘華簪。
遙遙望白雲，懷古一何深。

• 和郭主簿³²⁹，其二

和澤周三春，清涼素秋節。露凝無遊氛，天高風景澈。
陵岑聳逸峰，遙瞻皆奇絕。芳菊開林耀，青松冠巖列。
懷此貞秀姿，卓為霜下傑。銜觴念幽人，千載撫爾訣。
檢素不獲展，厭厭竟良月。

³²⁵ Yuan Xingpei, *Tao Yuanming ji jianzhu*, op. cit., p. 252.

³²⁶ *Ibid.*, p. 258.

³²⁷ *Ibid.*, p. 71.

³²⁸ *Ibid.*, p. 145.

³²⁹ *Ibid.*, p. 147-148.

Bibliographie

Livres et articles en chinois :

- Ban Gu 班固 (32-92), *Hanshu* 漢書 [L'Histoire des Han], Beijing, Zhonghua shuju, 1975.
- Cai Yu 蔡瑜, *Tao Yuanming de rujing shixue* 陶淵明的入境詩學 [La poésie dans le monde de Tao Yuanming], Taibei, Lianjing chubanshe, 2012.
- Chen Chuanxi 陳傳席, *Chen Hongshou* 陳洪綬, Shijiazhuang, Hebei jiaoyu chubanshe, 2003.
- Chen Chuanxi 陳傳席, *Chen Hongshou banhua* 陳洪綬版畫 [Estampes de Chen Hongshou], Kaifeng, Henan daxue chubanshe, 2007.
- Chen Guying 陳鼓應 (1935-...) *Laozi zhuyi ji pingjie* 老子註譯及評介 [Notes et commentaires de Laozi], Beijing Zhonghua shu ju, 1984.
- Chen Jialuo 陳家駱, *Xuanhe huapu* 宣和畫譜, Yishu congbian 世界叢編, vol. I, Taibei, shijie shuju, 1962,
- Cheng Junying 程俊英 et Jiang Jianyuan 蔣見元, *Shijing zhuxi* 詩經注析 [Commentaire du Livre des poèmes], Beijing, Zhonghua shuju, 1991.
- Chen Li 陈郦, “Deng Erya zhuanke yanjiu” 鄧爾雅篆刻研究 [Essai sur les gravures de Deng Erya], Mémoire de Master, Hangzhou, Zhongguo meishuyuan, 2016.
- Chen Pao chen 陳葆真, *Luoshen fu tu yu zhongguo gudai gushi hua* 洛神賦圖與中國古代故事畫 [La peinture de la Nymphé de la rivière Luo et la peinture narrative à l'empereur de la Chine], Taibei, Shitou chubanshe, 2011.
- Chen Zhi 陳直 *ed.*, les auteurs anonymes, *Sanfu huangtu* 三輔黃圖 [Carte géographique de Chang'an des dynasties des Qin et des Han], Xi'an, Shanxi renmin chubanshe, 1982.
- Fan Ye 范曄 (398-445), *Hou Hanshu* 後漢書 [L'Histoire des Han postérieures], Beijing, Zhonghua shuju, 1965, 1973.
- Fang Wen 方聞, “Wenzi yu tuxiang, Zhongguo shi shu hua zhijian de guanxi” 文字與圖像, 中國詩書畫之間的關係 [l'texte et l'image, le rapport entre le poème, la calligraphie et la peinture dans la peinture classique chinoise], *Zhongguo shuhua* 中

國書畫, no. 4, 2014.

- Fang Xuanling 房玄齡 (n. d., dynastie Tang), *Jinshu* 晉書 [L'Histoire des Jin], Beijing, Zhonghua shuju, 1974.
- Guoli gugong bowuyuan 國立故宮博物院 éd., *Yuanming yizhi tezhan tulu* 淵明逸致特展圖錄 [Exposition particulier de Yuanming], Guoli gugong bowuyuan bianji weiyuanhui 國立故宮博物院編輯委員會, Taibei, Guoli gugong bowuyuan, 1988.
- Hu Yanbin 胡建斌, *Zhongguo minghua beihou de mimi : « Mo zhu tu » biao xian le Zheng Banqiao shenmeyang de pinde he xingge ?* 中國名畫背後的秘密:《墨竹圖》表現了鄭板橋什麼樣的品德和性格? [Les secrètes des chefs d'œuvre de la peinture chinoise : quelle vertu et caractère de Zheng Banqiao dépeignent dans la peinture « Mo Zhu tu »], Beijing, Zhongban jituan, 2015.
- Huang Hui 黃暉 (1909-1974), *Lunheng Jiaoshi* 論衡校釋 [Relecteur et commentaire de Lunheng], Beijing, Zhonghua shuju, 2011.
- Huang Huiqing 黃惠菁, “Lun Zhang Dai Xibaishan shiqi hetaoshi de yimin xinxi” 論張岱西白山時期和陶詩的遺民心緒, *Pingdong jiaoyudaxue xuebao*, vol. 43, sept. 2013, p. 23-44.
- Jin Liang 金梁, *Shengjing Gugong shuhua lu* 盛京故宮書畫錄 [Catalogue des peintures du Palais impérial à Shengjing (Shenyang)], Shanghai, Shanghai cishu chubanshe, 2012.
- Li Fang 李昉 (925-996), *Taiping yulan* 太平御覽 [Lecture de l'empereur], Shanghai, Shanghai guji chubanshe, 2008.
- Li Hongjuan 李洪娟, “Chen Hongshou wei Zhou Lianggong zuohua zhi xintai tanxi” 陳洪綬為周亮工作畫之心態探析 [Analyse de l'état d'esprit de Chen Hongshou dans les peintures réalisées pour Zhou Lianggong], *Yishu yanjiu kuaibao* 藝術研究快報, 2013, no. II, p. 28-31.
- Li Yanshou 李延壽 (dynastie des Tang), *Nanshi* 南史 [L'Histoire des dynasties du Sud], Beijing, Zhonghua shuju, 1975, p. 1856-1859.
- Liu Shi-yee 刘晔儀, “San Liang tongxin shuo – Chen Hongshou zeng Zhou Lianggong erhua shixi” 三亮同心說 – 陳洪綬贈周亮工二畫試析 [Le groupe de Trois Liangs – l'analyse thématique de deux peintures de Chen Hongshou à Zhou Lianggong], *Gugong xueshu jikan* 故宮學術季刊, Taibei, Guoli gugong bowuyuan, 2010 automne, no. XXVIII-I.
- Lu Fusheng 卢辅圣, “Chen Hongshou Yanjiu 陈洪綬研究 [Recherche sur Chen

- Hongshou]”, *Duoyun 68* 朵雲 68, Shanghai, Shanghai shuhua chubanshe, 2008.
- Lu Qinli 逯欽立 (1910-1973), *Tao Yuanming ji* 陶淵明集 [Recueil des œuvres de Tao Yuanming], Beijing, Zhonghua shu ju, 1979.
 - Lu Xiao 呂曉, “Chen Hongshou de Tao Yuanming gushitu, jianlun Chen Hongshou yu Zhou Lianggong de jiaowang” 陈洪绶的陶渊明故事图, 兼论陈洪绶与周亮工的交往 [la peinture narrative de Chen Hongshou sur l’histoire de Tao Yuanming peint, à propos de la relation d’amitié entre Chen Hongshou et Zhou Lianggong], *Rongbaozhai zazhi* 榮寶齋雜誌, vol. III, Beijing, 2004.
 - Lun Xun 魯迅 (1881-1936), “Weijin fengdu ji wenzhang yu yao ji jiu zhi guanxi 魏晉風度及文章與藥及酒之關係 [Rapport entre les manières, les écrits, la drogue et le vin à la dynastie des Wei et Jin], *Lu Xun quanji*, j. Romans, essais et proses, Gansu, Gansu minzu chubanshe, 1998.
 - Nanjing bowuyuan 南京博物院, *Ming Qing renwu xiaoxianghua xuan* 明清人物肖像畫選 [Sélection de portraits des dynasties Ming et Qing], Shanghai, Shanghai Renming meishu chubanshe, 1982.
 - Peng Dingqiu 彭定求 (1645-1719) éd., *Quan Tangshi* 全唐詩, Beijing, Zhonghua shuju, 1979.
 - Qi Yishou 齊益壽 (1939-), *Huangju dongle yao gujin: Tao Yuanming qiren qishi sanlun* 黃菊東籬耀古今: 陶淵明其人其詩散論, Taipei, Guoli Taiwan daxue chuban zhongxin, 2016.
 - Qian Zhongshu 錢鐘書 (1919-1998), *Guan zhui bian* 管錐編 [Essais sur les lettres et les idées], Beijing, Zhonghua shuju, 1979.
 - Ren Daobin 任道斌, "Pomo bajiao diyiren – Lun Xu Wei de bajiao tu 潑墨芭蕉第一人 – 論徐渭的芭蕉圖 [le premier peintre du bananier en pomo – Critique la peinture des bananiers de Xu Wei]", Guangzhou, *Xueshu yanjiu* 學術研究 [La recherche académique], vol. VI, 2006, p. 128-133.
 - Ruan Ji 阮籍 (210-263), *Ruan Ji ji* 阮籍集, Shanghai, Shanghai guji chubanshe, 1978.
 - Shen Yue 沈約 (441-513), *Songshu* 宋書 [L’Histoire des Song], Beijing, Zhonghua shuju, 1974.
 - Shanghai bowuguan 上海博物館 éd., *Nan Chen bei Cui : Gugong bowuyuan Shanghai bowuguan cang Chen Hongshou Cui Zizhong huaji* 南陳北崔, 故宮博物院上海博物館藏陳洪綬崔子忠畫集 [Catalogue de l’exposition de Chen au Sud et Cui au Nord], Shanghai, Shanghai shuhua chubanshe, 2008.

- Shi Shouqian 石守謙, *Yidong de Taohuayuan : dongya shijie de Shanshuihua*, 移動的桃花源：東亞世界中的山水畫 [La Source des pêcheurs en mouvement : les peintures des paysages dans le monde de l'Asie orientale], Beijing, Shenhua · dushu · xinzhi sanlian shudian, 2015.
- Sima Qian 司馬遷 (145-86 av. J.-C.), *Shiji* 史記 [Mémoires historique], Hongkong, Zhonghua shuju, 1975.
- Wang Shounan 王壽南, *Zhongguo lidai sixiangjia* 中國歷代思想家 [Les penseurs chinois], Taibei, Taiwan shangwu yinshuguan, 1999.
- Xia Xianchun 夏咸淳 éd., *Zhang Dai shiwei ji* 張岱詩文集, Shanghai, Shanghai guji chubanshe, 1991.
- Yang Bojun 楊伯峻 (1909-1992) éd., *Lunyu yizhu* 論語譯註 [Traduction et commentaire des entretiens de Confucius], Beijing, Zhonghua shuju, réédition 2008.
- You Guoen 游國恩, *Lisao zuanyi* 離騷纂義 [Recueil des commentaires de Lisao], ed. Beijing Zhonghua shu ju, 1980.
- Yuan Xingpei 袁行霈, *Tao Yuanming ji jianzhu* 陶淵明集箋注 [Commentaires sur le recueil de Tao Yuanming], Beijing 北京, Zhonghua shuju, 2005.
- Yuan Xingpei 袁行霈, *Tao Yuanming yanjiu* 陶淵明研究 [Recherche sur Tao Yuanming], Beijing, Beijing daxue chubanshe, 1997.
- Yuan Xingpei 袁行霈, "Gudai huihua zhong de Tao Yuanming 古代繪畫中的陶淵明" [Tao Yuanming dans les peintures classiques], *Beijing daxue xuebao*, Beijing, zhhexue yu shehui kexue, vol.43-6, 2006.
- Yuan Xingpei 袁行霈, "Tao Yuanming yu Jin Song jiaoji de zhengzhi fengyun 陶淵明與晉宋之際的政治風雲", *Zhongguo shehui kexue*, vol. 2, 1990, p. 195-211.
- Xiao Tong 蕭統, *Zhaoming wenxuan* 昭明文選 [l'Anthologie littéraire du prince Zhaoming], Taibei, Wenyou shudian, 1966.
- Xiao Zixian 蕭子顯 (487-537), *Nanqishu* 南齊書 [l'Histoire des Qi du sud], Beijing, Zhonghua shuju, 1972.
- Xu Bo 徐波 et Wang Yongbo 王永波, "Lun gudai wenxue zhong de bajiao yixiang 論古代文學中的芭蕉意象 [La Critique de l'allégorie du bananier dans la littérature classique]", *Nanjing, Yuejiang academie journal* 閱江學刊, no. I, février 2011, p. 120-126.
- Wang Qi 王圻 (1530-1615) et Wang Siyi 王思義, *Sancai tuhui* 三才圖會 [Compendium

illustré des Trois talents], Shanghai, Shanghai guji chubanshe, 1ère édition 1988, 2011.

- Wang Shumin 王叔岷 éd., *Zhuangzi jiaoquan* 莊子校註 [Critique et commentaire de Zhuangzi], Peijing, Zhonghua shuju, 2007.
- Wang, Wenjin 王文錦 éd., *Liji yijie* 禮記譯解 [Commentaire du classique des rites], Beijing, Zhonghua shu ju, 2001.
- Wen Zhenheng 文震亨, *Changwu zhi* 長物誌 [Livret des objets superflues], Beijing, Zhonghua shuju, 2016.
- Weng Wange 翁萬戈, *Chen Hongshou* 陳洪綬, Shanghai, Shanghai renmin chubanshe, 1997.
- Wu Gan 吳敢 éd., *Chen Hongshou ji* 陳洪綬集 [Les écrits et les biographies de Chen Hongshou], Hangzhou, Zhejiang guji chubanshe, 2012.
- Wu Xixin 鄔錫鑫, *Weijin Xuanxue yu meixue* 魏晉玄學與美學 [Néo-taoïsme et esthétique des dynasties des Wei et Jin], Guiyang, Guizhou chubanshe, 2006.
- Xu Yimin 許逸民 ed., *Tao Yuanming nianpu* 陶淵明年譜 [Chronique de Tao Yuanming], Beijing, Zhonghua shuju, 2006.
- Zou Ping 鄒平, Zhou Xiaolin 周曉琳, "Tao Yuanming jujue Tan Daoji kuizeng bianxi – jianji Tao Yuanming de zibeixinli 陶淵明拒絕檀道濟饋贈辨析 – 兼及陶淵明的自卑心理", Yibin, *Journal of Yibin university* 宜賓大學報, no. IV, 2008.
- Zu Liangzhi 朱良志, "Wushengfaren yu Chen Hongshou de gaogu huajing 无生法忍与陈洪綬的高古画境 [L'a-nutpattika-dharma-kṣānti et la conception archaïque dans la peinture de Chen Hongshou]", *Xuehai* 學海, vol. IV, 2011.
- Zhu Xi 朱熹 (1130-1200), *Chuci jizhu* 楚辭集注, Hongkong, Zhonghua shuju, 1972.

Livres & Articles en langues occidentales :

- BÉNÉZIT Emmanuel (1854-1920) éd., *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays*, Paris Gründ, 1976, p. 889.
- BENTLEY Tamara Heimarck, "Authenticity and the Expanding Market in Chen Hongshou's Seventeenth-century Printed Playing Cards", *Artibus Asiae*, 2009, vol. 69, n°1, p. 147-188.
- BENTLEY Tamara Heimarck, *The Figurative Works of Chen Hongshou (1599-*

1652), *Authentic Voices / Expanding Markets*. Surrey in England and Burlington in USA, Ashgate, 2012.

- BERKOWITZ Alan J. (1950-2015), “*Patterns of Disengagement*”, *The Practice and Portrayal of Reclusion Inearly Medieval China*, Etats-Unis d'Amérique, Stanford, California, Stanford University Press, 2000.
- BILLETTER Jean François, *L'art chinois de l'écriture*, Genève, SKIRA, 1989.
- BROOK Timothy, *Sous l'œil des dragons : La Chine des dynasties Yuan et Ming*, Paris, Payot, 2012.
- BROTHERTON Elizabeth, “Beyond the Written Word: Li Gonglin's Illustrations to Tao Yuanming's Returning Home”, *Artibus Asiae*, 2000, p. 225-263.
- CAHILL James (1926-2014), *Chinese Painting*, Geneva, SKIRA, 1960.
- CAHILL James, *The Compelling Image, Nature and Style in Seventeenth-Century Chinese Painting*, Cambridge, MA, and London: Harvard University Press, 1982.
- CHENG Anne, *Histoire de la pensée chinoise*, Paris, Seuil, 1997.
- CONCHE Marcel trad. et éd., *Lao tseu, Tao te king*, Paris, Puf, 2016.
- COUVREUR Séraphin trad., *Liji 禮記, mémoires sur les bienséances et les cérémonies*, Paris, Édition You Feng Libraire et Éditeur, 2015.
- DARROBERS Roger, *Le Théâtre chinois*, Paris, Presses universitaires de France, 1995.
- DARROBERS Roger, *Zhu Xi et la synthèse confucéenne*, Paris, Points, 2016.
- DE BARY William Theodore, “Individualism and Humanitarianism in Late Ming Thought”, *Self and Society in Ming Thought*, New York: Columbia University Press, 1970, p.145-248.
- EICHMAN Jennifer, *A Late Sixteenth-Century Chinese Buddhist Fellowship, Spiritual Ambitions, Intellectual Debates, and Epistolary Connections*, Leiden, Boston, Brill, 2016.
- ELISSEEFF Danielle, *Histoire de l'art, la Chine des Song (960) à la fin de l'Empire (1912)*, Manuels de l'Ecole du Louvre, Paris, Réunion des musées nationaux, 2010.
- GARNIER François, *Le langage de l'image au Moyen Âge, Signification et Symbolique*, Paris, Le Léopard d'Or, 1995.
- GARY Julie, *Esthétique de la musique en Chine médiévale : idéologies, débats et pratiques chez Ruan Ji et Ji Kang, Musique, musicologie et arts de la scène*, Thèse, Ecole normale supérieure de Lyon - ENS LYON, 2015.

- GERNET Jacques (1921-2018), *Le Monde chinois, T. 2 : L'époque moderne Xe – XIXe siècles*, Paris, Armand Colin, coll. Pocket, 2006.
- HOLZMAN Donald (1926-2019), «Poésie Et Philosophie Chez T'ao Yuan-Ming», *Revue de Métaphysique et de Morale*, vol. 66, no. 3, 1961, p. 286–305.
- HUCKER Charles O., *A Dictionary of official titles in imperial China*, Stanford, California, Stanford University Press, 1985.
- JACOB Paul, *Œuvres complètes de Tao Yuan-ming*, Paris, Gallimard, 1990.
- KALINOWSKI Marc trad., Wang Chong 王充, *Balance des discours 論衡*, Paris, Les Belles Lettres, 2011.
- KAMENAROVIC Ivan P., *Arts et Lettrés dans la tradition chinoise, Essai sur les implications artistiques de la pensée de Lettrés*, Paris, CERF, 1999.
- KERLAN-STEPHENS Anne, « Peinture et mémoire : la dynamique de l'image et de ses inscriptions dans une peinture de Fang Xun (1737-1799) », *Du Visible au lisible, image et écriture en Chine et au Japon*, Paris, Philippe Picquier, 2006, p. 33-46.
- KIM Hongnam, “The life of a Patron”, *Zhou Liangong (1612-1672) and the Painters of Seventeen-Century China*, New York, China Institute in America, 1996.
- KOHARA Hironobu 古原宏伸, “An Introductory Study of Chen Hongshou, part I”, *Oriental Art*, hiver 1986-1987, vol.32, n°4, p. 398-410.
- KOHARA Hironobu 古原宏伸, “An Introductory Study of Chen Hongshou, part II”, *Oriental Art*, printemps 1987, vol.33, n°1, p. 67-83.
- LAMOTTE Étienne, *Le Traité de la grande vertu de sagesse*, Louvain, Bureaux du Muséon, 1944.
- LAURENT Cédric, « Citations littéraires et interprétations philosophiques dans les peintures narratives du Récit de la Source aux fleurs de pêcher », *Extrême-Orient Extrême-Occident*, 2008, p. 15-43.
- LAURENT Cédric, « Poésie en peinture : esthétique de l'illustration sous les Ming. Place du texte et rapport au texte de référence dans quatre rouleaux horizontaux », *Du Visible au lisible, image et écriture en Chine et au Japon*, Paris, Philippe Picquier, 2006, p. 17-32.
- LAURENT Cédric, *Voyages Immobiles dans la prose ancienne, La peinture narrative sous la dynastie Ming (1368-1644)*, Paris, Les Belles Lettres, 2017.
- LESBRE Emmanuelle, LIU Jianlong, *La peinture chinoise*, Paris, Hazan, 2004.
- LÉVY André éd., *Dictionnaire de la littérature chinoise*, Dictionnaire universel des

littératures publié sous la direction de Béatrice Didier, Paris, PUF, 2000.

- LI Zhihua, ALÉZAÏS Jacqueline, et D'HORMON André trad., CAO, Xueqin 曹雪芹 [1715-1763], *Le rêve dans le pavillon rouge*, Vol. I, Récit XXXVIII, Paris, Gallimard, 1981, p. 869-871.
- LIU Shi-yee, "The World's a Stage: The Theatricality of Chen Hongshou's Figure Painting", Freer Gallery of Art, The Smithsonian Institution and Department of the History of Art, University of Michigan, *Ars Orientalis*, Vol. 35, 2008, p. 155-191.
- LIOU Kia-hway, trad., *Tchouang-tseu, Œuvre complète*, Paris, Gallimard, 1969.
- MATHIEU Rémi, trad., *Lao tseu, Le Daode jing*, "Classique de la voie et de son efficience", Paris, Médicis Entrelacs, 2008.
- MATHIEU Rémi, trad., *Élégies de Chu*, France, Gallimard, 2004,
- MCCAUSLAND Shane, "Chen Hongshou and His Workshop", *Bridges to Heaven: Essays on East Asian Art in Honor of Professor Wen C. Fong*, Princeton, Princeton University Press, 2011, p. 165-184.
- MCCAUSLAND Shane éd., *Gu Kaizhi and the Admonitions scroll*, Londres, The British Museum Press, 2003.
- MCCAUSLAND Shane et YIN Hwang, "On telling images of China: essays in narrative painting and visual culture" Hong Kong, Hong Kong University Press, 2014.
- MURRAY Julia K., "What is 'Chinese Narrative Illustration'?", *The Art Bulletin*, 1998, p. 602-615.
- NELSON Susan E., "Revisiting the Eastern Fence: Tao Qian's Chrysanthemums", *The Art Bulletin*, vol. 83, no. 3, College Art Association, 2001, p. 437-460
- NELSON Susan E., "Tao Yuanming's Sashes: Or, The Gendering of Immortality", *ARS Orientalis*, Vol XXIX, Freer Gallery of Art, The Department of the History of Art, University of Michigan, 1999, p. 1-27.
- NELSON Susan E., "The Bridge at Tiger Brook, Tao Qian and The Three Teachings in Chinese Art", *Monumenta Serica Journal of Oriental Studies*, vol. L, Sankt Augustin, 2002.
- NELSON Susan E., "The Thing in the Cup: Pictures and Tales of a Drunken Poet", *Oriental Art*, vol. XLVI, no. 4, 2000, p. 49-61.
- NELSON Susan E., "What I Do Today Is Right: Picturing Tao Yuanming's Return", *Journal of Sung-Yuan Studies*, no 28, 1998, p. 61-90.

- PAN An-yi, *Painting Faith, Li Gonglin and Northern Song Buddhist Culture*, Leiden, Brill, 2007.
- PETRUCCI Raphaël trad., *Encyclopédie de la peinture chinoise, Les enseignement de la peinture du jardin grand comme un grain de moutarde 芥子園畫傳*, Paris, Librairie You Feng, 2000.
- PIMPANEAU Jacques, *Biographie des regrets éternels, Biographies de Chinois illustres*, Arles, Philippe Picquier, 1997.
- RYCKMANS Pierre, *Les entretiens de Confucius*, Paris, Gallimard, 1987.
- RYCKMANS Pierre, *Shi Tao, Les propos sur la peinture du Moine Citrouille-Amère*, Paris, Hermann, 1984.
- SHAN Guolin 单国霖, “Three Iconoclastic Painters of the Late Ming”, *Orientalism*, 1991, vol.22, n°2, p. 60-65.
- SIMON-OIKAWA Marianne, « Du texte à l’image : l’écriture en Chine et au Japon », *Acta fabula*, vol. 10, n° 3, Ouvrages collectifs, Mars 2009.
- SUZUKI Kei éd., *Comprehensive Illustrated Catalog of Chinese Paintings 中國繪畫總合圖錄*, Tokyo, University of Tokyo Press, les trois versions de 1982 à 2013.
- SMITH Judith G., “The Emergence and Ideology of the Three Laughters and Its Derivative, the Two Laughters”, Canada, Friesens, 2005, p. 112-129.
- SWARTZ Wendy, “Rewriting a Recluse: The Early Biographers' Construction of Tao Yuanming”, *Chinese Literature: Essays, Articles, Reviews (CLEAR)*, Vol. 26, 2004, p. 77-97.
- SWARTZ Wendy et OWEN Stephen éd., TIAN Xiaofei et WARNER Ding Xiang trad., *The Poetry of Ruan Ji and Xi Kang*, Berlin, De Gruyter, 2017.
- YANG Xin, BARNHART Richard, CAHILL James, LANG Shaojun, WU Hung, *Trois mille ans de peinture chinoise*, Arles, édition Philippe Picquier, 1997.
- YUAN Xingpei et Berkowitz Alan, “Tao Yuanming: A Symbol of Chinese culture”, *Journal of Chinese Literature and Culture*, Vol.1, Issues 1-2, nov. 2014, p. 216-240.
- WANG Tch'ang-tche 王昌祉, *La philosophie morale de Wang Yang-ming*, Thèse de doctorat, Lettres français, chinois, 1936 à Paris. Publie en 2005
- WHITE Julia, “Repentant Monk, Illusion and Disillusion in the Art of Chen Hongshou”, [catalogue de l’exposition actuelle de Chen Hongshou au Berkeley Art Museum and Pacific Film Archive], University of California Press, 2017.

Table des illustrations

<i>Planche 1 : Chen Hongshou, Chant du Retour - Épisodes de la vie de Tao Yuanming, encre et couleurs sur papier, 30,3 x 308 cm, Honolulu Museum of Art.</i>	7
<i>Planche 2 : Portrait de Tao Yuanming, Xylogravure du XVIIe siècle (Sancai tuhui, éd. Wang Qi, op. cit., 1641).</i>	35
<i>Planche 3 : Zhao Mengxu, Portrait de Tao Yuanming, Musée provincial du Liaoning</i>	35
<i>Planche 4 : Liang Kai, Le Maître de la Clôture Orientale, encre et couleur sur soie, 71,5 x 36,7 cm, Musée du Palais à Taibei.</i>	39
<i>Planche 5 : Lu Zhi, Pengze gaozong tu, encre sur papier, 34,2 x 23,8 cm, Musée du Palais à Taibei.</i>	39
<i>Planche 6 : Zhang Feng, Yuanming xiuju tu, encre sur papier, 34 x 27,1 cm, Musée du Palais à Pékin.</i>	40
<i>Planche 7 : Li Xiang, Dongli qiuse tu, encre sur soie, 169.1x107.7 cm, Musée du Palais à Taibei.</i>	40
<i>Planche 8 : Section 1, Cuellette des chrysanthèmes.</i>	47
<i>Planche 9 : Illustration de Ruan Ji et Rong Qiqi en position assise, Estampage du relief mural (en briques) des Sept Sages de la forêt de bambous avec Rong Qiqi, 80 x 240 cm, Musée de Nanjing.</i>	50
<i>Planche 10 : Illustration de la position assise du Lotus, Xylogravure du XVIIe siècle (Sancai tuhui, éd. Wang Qi, op. cit., 1641).</i>	51
<i>Planche 11 : Illustration de l'expression « jouer la cithare », Xylogravure du XVIIe siècle (Sancai tuhui, éd. Wang Qi, op. cit., 1641).</i>	51
<i>Planche 12 : Section 2, Au serviteur</i>	52
<i>Planche 13 : Section 3, Plantation du sorgho.</i>	54
<i>Planche 14 : La section 3 de Chen Hongshou à gauche, et la section 10 de Gu Kaizhi à droite</i>	55
<i>Planche 15 : Section 4, Retour au foyer</i>	57
<i>Planche 16 : Li Gonglin, Le Chant du retour, encre sur papier, 34 x 898,8 cm, Musée du Palais à Taibei.</i>	58
<i>Planche 17 : Xian Yushu d'après Qian Xuan, Le Chant du Retour, encre et couleurs sur papier, 26 x 106,7 cm, The Metropolitan Museum of Art.</i>	58
<i>Planche 18 : Section 5, Sans vin.</i>	61
<i>Planche 19 : Li Chongyuan, « Les notes de la peinture de la Société du Lotus », calligraphie d'estampage coll., Tingyun guan fatie, j. VI, Musée du Palais à Taibei.</i>	62
<i>Planche 20 : D'après Li Gonglin, La société du Lotus, encre sur papier, 28 x 459,5 cm, Musée de Shanghai.</i>	63
<i>Planche 21 : D'après Li Gonglin, La société du Lotus, encre et couleurs sur soie, 92 x 53,8 cm, Musée de Nanjing.</i>	63
<i>Planche 22 : Chen Hongshou, Yang Sheng'an porte une fleur, encre et couleurs sur soie, 143,5 x 61,5 cm, Musée du Palais à Pékin.</i>	67

<i>Planche 23 : « Chant en ivresse », Chen Hongshou, Les Quatre joies de Nan Shenglu, encre et couleurs sur soie, 30.8 x 289.5 cm, musée Rietberg à Zurich.....</i>	<i>67</i>
<i>Planche 24 : Chen Hongshou, Ruan Xiu et le vin acheté, encre et couleurs sur soie, 78,3 x 27,1 cm, Musée de Shanghai.....</i>	<i>67</i>
<i>Planche 25 : Section 6, Abandon du sceau.....</i>	<i>69</i>
<i>Planche 26 : Section 7, Crédit du vin.....</i>	<i>71</i>
<i>Planche 27 : Tang Yin, Cueillette des chrysanthèmes, encre sur papier, 76,6 x 29,4, Musée du Palais à Taibei.....</i>	<i>72</i>
<i>Planche 28 : Section 8, Éloge des éventails.....</i>	<i>75</i>
<i>Planche 29 : Chen Hongshou, Shouxing et Guanyin, encre et couleurs sur soie, 97,8 x 44,5 cm, Musée du Palais à Taibei.....</i>	<i>76</i>
<i>Planche 30 : Chen Hongshou, Les Quatre joies de Nan Shenglu, encre et couleurs sur soie, 30.8 x 289.5 cm, musée Rietberg à Zurich.....</i>	<i>76</i>
<i>Planche 31 : Qiu Ying, le Matin du printemps au palais Han, 34,2 x 474,5 cm, encre et couleur sur soie, Musée du Palais à Taibei.....</i>	<i>77</i>
<i>Planche 32 : Li Zhaodao, l'empereur Ming-huang vers Shu, 55,9 x 81 cm, encre et couleurs sur soie, Musée du Palais à Taibei.....</i>	<i>77</i>
<i>Planche 33 : Chen Hongshou, Les Quatre joies de Nan Shenglu, encre et couleurs sur soie, 30.8 x 289.5 cm, musée Rietberg à Zurich.....</i>	<i>78</i>
<i>Planche 34 : Chen Hongshou, La Dégustation du vin dans les bananiers, 156.2 x 107 cm, encre et couleurs sur soie, Musée de Tianjin.....</i>	<i>78</i>
<i>Planche 35 : Chen Hongshou, La Dégustation du vin dans les bananiers, 156.2 x 107 cm, encre et couleurs sur soie, Musée de Tianjin.....</i>	<i>78</i>
<i>Planche 36 : Shen Zhou, Les bananiers et les rochers, encre et couleurs sur papier, 76 x 45 cm, Musée de Qingdao.....</i>	<i>80</i>
<i>Planche 37 : Wen Zhengming, Les bananiers avec le pot archaïque, encre et couleurs sur papier, 114,8 x 28,6 cm, Musée du Palais à Taibei.....</i>	<i>80</i>
<i>Planche 38 : Xu Wei, Les Bananiers et les rochers, encre sur papier, 166 x 91 cm, Musée des antiquités de l'Extrême-Orient à Stockholm.....</i>	<i>81</i>
<i>Planche 39 : Section 9, Refus des aumônes.....</i>	<i>85</i>
<i>Planche 40 : Section 10, Mendicité.....</i>	<i>88</i>
<i>Planche 41 : Section 11, Filtrage du vin.....</i>	<i>92</i>
<i>Planche 42 : Chen Hongshou, Les feuilles de jeu, Au bord de l'eau, 1616, collection privée.....</i>	<i>96</i>
<i>Planche 43 : Chen Hongshou, Les feuillets de Bogu, Collection de Weng Wange.....</i>	<i>96</i>
<i>Planche 44 : Illustrations des Mudras. Dictionary of Buddhist Iconography.....</i>	<i>97</i>
<i>Planche 45 : Gu Hongzhong, Le Banquet nocturne de Han Xizai, encre et couleurs sur soie, 28,7 x 335,5 cm, Musée du palais à Pékin.....</i>	<i>102</i>
<i>Planche 46 : Anonyme, Le Nymphé de la rivière Luo (Luoshen fu) attribuée au style de Gu Kaizhi, encre et couleurs sur soie, 26 x 646 cm, Musée provincial du Liaoning à Shenyang.....</i>	<i>105</i>

<i>Planche 47 : Lu Tanwei, Le Chant du retour, encre et couleurs sur soie, 43 x 142 cm, Musée du Palais à Taibei.....</i>	<i>107</i>
<i>Planche 48 : Xian Yushu d'après Qian Xuan, Le Chant du retour, encre et couleurs sur papier, 26 x 106,7 cm, The Metropolitan Museum of Art.....</i>	<i>107</i>
<i>Planche 49 : Li Gonglin, Yuanming part en retrait (Yuanming guiyin tu), encre et couleurs légères sur soie, 37 x 518,5 cm, Freer Gallery of Art, Washington.....</i>	<i>108</i>
<i>Planche 50 : Gu Kaizhi, Les Admonitions de la préceptrice de la cour aux dames du palais, encre et couleurs sur soie, 24,37 x 343,75 cm, British Museum à Londres.</i>	<i>110</i>
<i>Planche 51 : Section 12, la préceptrice avec deux dames du palais.....</i>	<i>112</i>
<i>Planche 52 : Peinture murale funéraire de la dynastie des Han à Dongpin 東平, province du Shandong.</i>	<i>113</i>
<i>Planche 53 : La section 1 dans les Épisodes de la vie de Tao Yuanming attribuée à Chen Hongshou (à gauche) et la section 10 dans les Admonition de la préceptrice de la cour aux dame du palais (à droite)</i>	<i>114</i>
<i>Planche 54 : Li Gonglin, Les Épisodes de la vie de Tao Yuanming (vers 1582), fragment, Musée du Palais à Taibei.....</i>	<i>116</i>
<i>Planche 55 : Zhao Mengfu, Les Épisodes de la vie de Tao Yuanming, encre sur soie, 35,2 x 626,5 cm, Palais du musée à Taibei.....</i>	<i>117</i>
<i>Planche 56 : Zhu Derun, Les Épisodes de la vie de Tao Yuanming, The Freer Gallery of Art.....</i>	<i>118</i>
<i>Planche 57 : Li Zongmo, Les Épisodes de la vie de Tao Yuanming, Musée d'art japonais Yamato Bunkakan.....</i>	<i>119</i>
<i>Planche 58 : Li Cuilan, Épisodes de la vie de Tao Yuanming, collection de Youwei shuzhai.....</i>	<i>120</i>
<i>Planche 59 : Les Épisode de la vie de Tao Yuanming d'Anonyme, University Art Museum University of California Berkeley.....</i>	<i>121</i>
<i>Planche 60 : Chen Hongshou, Wuji changsheng tu, encre et couleurs sur soie, 52,2 x 22,6 cm, Musée de Shanghai.....</i>	<i>134</i>
<i>Planche 61 : Deng Erya, Préface du Chant du retour – Épisodes de la vie de Tao Yuanming,.....</i>	<i>142</i>
<i>Planche 62 : le sceau à la section 1, Wo yong wo fa.....</i>	<i>143</i>
<i>Planche 63 : Chen Hongshou, Colophon du chant du retour – Épisodes de la vie de Tao Yuanming.</i>	<i>144</i>