

Citations littéraires et interprétations  
philosophiques dans les peintures narratives du  
*Récit de la Source aux fleurs de pêcher*

*Literary Quotations and Philosophical Interpretations in the Narrative Paintings  
of the Story of the Peach Flower Spring*

Cédric Laurent

---



**Édition électronique**

URL : <http://journals.openedition.org/extremeorient/98>

DOI : [10.4000/extremeorient.98](https://doi.org/10.4000/extremeorient.98)

ISSN : 2108-7105

**Éditeur**

Presses universitaires de Vincennes

**Édition imprimée**

Date de publication : 30 octobre 2008

Pagination : 15-43

ISBN : 978-2-84292-220-7

ISSN : 0754-5010

**Référence électronique**

Cédric Laurent, « Citations littéraires et interprétations philosophiques dans les peintures narratives du *Récit de la Source aux fleurs de pêcher* », *Extrême-Orient Extrême-Occident* [En ligne], 30 | 2008, mis en ligne le 01 octobre 2011, consulté le 10 décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/extremeorient/98> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/extremeorient.98>

---

## Citations littéraires et interprétations philosophiques dans les peintures narratives du *Récit de la Source aux fleurs de pêcher*

*Cédric Laurent*

*Le Récit de la Source aux fleurs de pêcher (Taohua yuan ji)* a été composé au début du v<sup>e</sup> siècle en Chine par Tao Yuanming (ou Qian, de son nom personnel, 372-427). Ce poète est l'une des personnalités les plus marquantes de la littérature chinoise, restant toutes époques confondues l'archétype du lettré dont les talents ne furent jamais bien employés par l'administration. La vie de Tao Yuanming inspira de nombreuses œuvres littéraires et fut souvent illustrée. Susan E. Nelson a consacré plusieurs articles au sujet des représentations de Tao Yuanming dans la peinture chinoise<sup>1</sup>. Parmi les textes que Tao Yuanming composa, le *Récit de la Source aux fleurs de pêcher* est certainement le plus célèbre. Devenu un incontournable de la prose classique chinoise, il a inspiré maints poèmes dans tout l'Extrême-Orient.

Les peintures narratives sont des illustrations en longs formats. Les rouleaux horizontaux dont il est question ici font souvent près de dix mètres de long et consistent en une *succession de scènes* qui représentent *différentes actions d'un même récit*. Le principal protagoniste revient régulièrement dans un paysage continu. Pour raconter l'histoire, le peintre recourt à la juxtaposition de scènes qui se déroulent dans le temps et dans l'espace ; l'espace est celui du rouleau et le temps, celui du mouvement du regard qui parcourt le rouleau de droite à gauche. Il faut également noter qu'en Chine, les textes illustrés sont généralement très descriptifs, ce qui pourrait expliquer la prédominance du paysage. Bien souvent, si l'on ignore l'histoire, les rouleaux ne semblent représenter qu'un paysage sans intrigue particulière, le protagoniste n'étant généralement pas spécialement mis au premier plan.

Il existe aussi des illustrations non narratives du *Récit de la Source aux fleurs de pêcher*, qui font allusion à un passage du récit de Tao Yuanming sans le décrire en entier. Le plus souvent, celles-ci reprennent la première scène des peintures narratives : le pêcheur qui abandonne son embarcation amarrée à un rivage planté de pêcheurs en fleur. Mais les illustrations narratives sont

fondatrices de toute l'iconographie du thème ; elles sont aussi les œuvres les plus marquantes tant par leur format que par la complexité de leur iconographie, et leur analyse est particulièrement intéressante du fait de leur rapport étroit au texte de référence.

Or, aussi simple qu'elle paraisse, la lecture comparative scène par scène des peintures avec le texte de référence constitue une approche nouvelle dans le domaine de l'histoire de l'art chinois. Jusqu'à présent, en effet, les spécialistes admettaient unanimement que les peintres, les lettrés en particulier, parfaitement libres dans leur création, fissent allusion à des textes littéraires, mais cette référence ne pouvait être que très vague, toute illustration étant considérée comme une pratique servile. De façon générale pourtant, dans les peintures narratives, les peintres représentent un grand nombre de détails du texte de référence, allant parfois jusqu'à une transposition littérale des motifs. Une lecture rapprochée des rouleaux narratifs illustrant le *Récit de la Source aux fleurs de pêcher* montre que les peintres jouent sur l'interprétation des motifs pour enrichir leur représentation. Les motifs qui font directement référence à des passages du récit, comme ceux plus librement ajoutés et, parfois, certains clichés, introduisent des références littéraires qui permettent de réinterpréter le texte référent. Nombre de ces motifs sont en fait des citations de textes classiques et de leur combinaison naît un sens nouveau.

## **La Source aux pêcheurs dans l'histoire de la peinture narrative chinoise**

Avant de commencer l'analyse du thème et des peintures, il est important de resituer les peintures narratives de la Source aux pêcheurs dans l'histoire de la peinture chinoise.

Si l'on souligne le plus souvent la relation entre la peinture narrative et l'illustration de sujets bouddhiques à partir du IV<sup>e</sup> siècle de notre ère<sup>2</sup>, de nombreuses œuvres traditionnellement attribuées à des peintres des périodes médiévales, des Six dynasties (265-589) aux Tang (618-907), montrent cependant que certains rouleaux narratifs illustraient aussi des thèmes profanes. Malheureusement les originaux ont souvent disparu, à la différence des peintures bouddhiques de Dunhuang. On en conserve néanmoins des traces grâce à la littérature ou à des copies tardives qui permettent de réévaluer la parenté entre peinture narrative et bouddhisme. Il est ainsi impossible de savoir lequel des domaines religieux ou profane est apparu le premier (la pertinence de la question n'est d'ailleurs pas évidente). Les deux traditions, religieuse et profane, semblent avoir coexisté dans des styles très différents dès la période des Six dynasties. Force est pourtant de constater que, dans la tradition picturale chinoise telle

qu'elle a été transmise jusqu'à aujourd'hui, les œuvres narratives de Dunhuang ne semblent pas avoir eu de fortune posthume, la peinture narrative chinoise sur rouleaux s'étant détachée des sujets religieux.

Dans le domaine des peintures profanes, *L'Ode à la nymphe de la rivière Luo* (*Luoshen fu tu*) est certainement le rouleau narratif chinois le plus connu. Son auteur présumé, Gu Kaizhi (v. 345-v. 406), est le premier à laisser une forte empreinte sur la peinture narrative des siècles postérieurs<sup>3</sup>. Il en a définitivement fixé les modalités, avec notamment des arbres et des collines qui séparent les scènes se succédant de droite à gauche, conformément au sens de la lecture<sup>4</sup>. De plus, la transcription des vers de référence qui accompagne chacune des sept scènes composées dans un paysage continu souligne le caractère littéraire du rouleau. Ce sont là les principales caractéristiques des peintures narratives chinoises.

D'après certaines notes d'amateurs de peinture, le *Récit de la Source aux pêcheurs* aurait été illustré dès la période Tang<sup>5</sup> dans des peintures qui décrivaient vraisemblablement un monde merveilleux peuplé de phénix et autres animaux fantastiques. C'est le nom de Li Zhaodao (v. 670-730) qui reste attaché à ces œuvres perdues<sup>6</sup>, réalisées dans le « genre paysager bleu et vert » (*qinglü shanshui*) qui devait marquer définitivement la peinture narrative. Li Zhaodao, le grand maître de ce style, était coutumier de la représentation de sujets littéraires et historiques. Une peinture conservée au musée du Palais de Taïpei représentant le *Voyage de l'empereur Minghuang vers Shu* (*Minghuang xin shu tu*)<sup>7</sup> pourrait être une copie d'une section d'un rouleau narratif de Li Zhaodao. L'œuvre rend en tout cas compte du style dans lequel les Sources aux pêcheurs ont pu être réalisées au VIII<sup>e</sup> siècle.

Si l'on ne peut qu'émettre des suppositions pour la période Tang, les réalisations de la période Song (960-1279) sont connues par des textes plus précis et surtout par des copies qui précisent l'iconographie contemporaine de la Source aux pêcheurs. Les grands modèles de la peinture narrative furent réalisés à cette époque et les copies conservées attestent l'importance et la pérennité des œuvres narratives dans la tradition picturale chinoise<sup>8</sup>. La cour des Song du Sud (1127-1279) chercha à marquer une continuité culturelle avec les périodes précédentes, et c'est dans ce but que des copies des peintures narratives des Six dynasties et des Tang furent réalisées: les plus anciennes versions des peintures narratives datent de fait des Song du Sud, comme *La Nymphe de la rivière Luo* et *Le Banquet nocturne de Han Xizai* (*Han Xizai yeyan tu*)<sup>9</sup>.

Les deux peintres qui font incontestablement référence en matière de peinture narrative, Zhao Boju († v. 1162) et son frère Bosu (dates inconnues), traitèrent également la Source aux pêcheurs. Deux de leurs peintures étaient

encore conservées à Suzhou au xvi<sup>e</sup> siècle<sup>10</sup>. Elles devaient être réalisées dans un style directement issu de l'art des Tang en «bleu et vert»; nous n'en connaissons plus que des copies tardives qui constituent une part du corpus ici présenté. Si les compositions des frères Zhao restent de grands rouleaux narratifs dans le style «bleu et vert», ce n'est toutefois plus le fantastique qui y est montré, mais la vie simple des villageois de la Source aux pêcheurs.

La dynastie Yuan (1279-1368) n'ayant quasiment pas laissé de peintures narratives, le xiv<sup>e</sup> siècle constitue le point de rupture de la tradition narrative en peinture.

La peinture narrative a, en revanche, beaucoup intéressé les peintres lettrés de la période Ming (1368-1644), car ce type de composition permettait non seulement d'affirmer clairement le caractère littéraire de la peinture, grâce à une référence précise, mais aussi de jouer d'un certain archaïsme par référence aux peintures Song. C'est dans le deuxième quart du xvi<sup>e</sup> siècle que réapparaissent certains rouleaux narratifs, sous l'impulsion de deux maîtres de Suzhou: Wen Zhengming (1470-1559) et Qiu Ying (actif au début du xvi<sup>e</sup> siècle). En plus de copies d'œuvres Song, plusieurs peintres de Suzhou réalisèrent des représentations narratives de sujets qui n'avaient pas été exploités par le passé, comme *La montagne est calme et les jours s'allongent* (*Shanjing richang*) – un texte de Luo Dajing (act. déb. xiii<sup>e</sup> siècle) qui évoque la vie quotidienne d'un lettré retiré du monde – ou *Le Kiosque du vieillard ivre* (*Zuiwengting ji*) – un texte de Ouyang Xiu (1007-1072) qui décrit une promenade de l'auteur accompagné de sa suite. Au milieu du xvii<sup>e</sup> siècle, la production narrative croît considérablement avec le développement du goût des collectionneurs pour ce genre.

Dans cette renaissance du genre narratif, les représentations de la Source aux pêcheurs jouèrent un rôle important. Qiu Ying fut le premier à réaliser une copie de la peinture de Zhao Boju, alors conservée à Suzhou. Peu de temps après, l'original devait disparaître, ce qui ne fit qu'accroître l'importance de la copie de Qiu Ying comme dernier témoignage de la composition Song. Il est d'ailleurs possible que Qiu Ying ait peint plusieurs versions narratives de la Source aux pêcheurs. Au milieu du xvii<sup>e</sup> siècle, les illustrations narratives du *Récit de la Source aux fleurs de pêcher*, selon Zhao Boju ou selon Qiu Ying, étaient couramment réalisées dans les ateliers de Suzhou. Aujourd'hui, la composition de Qiu Ying ne nous est plus connue elle-même que par les copies du xvii<sup>e</sup> siècle conservées dans les musées de Boston<sup>11</sup> (fig. 2, p. 23), Washington<sup>12</sup>, Chicago<sup>13</sup> (pl. 1, p. 97) et Stockholm<sup>14</sup>. Des illustrations narratives plus librement inspirées de la composition de Zhao Boju témoignent aussi de l'influence qu'exerça l'œuvre Song aux xvi<sup>e</sup> et xvii<sup>e</sup> siècles. On citera les réalisations de Wen Zhengming<sup>15</sup> (pl. 2, p. 97), Shen Zhou (1427-1509)<sup>16</sup>, Li Shida (reçu au grade de *jinshi* en 1574)<sup>17</sup> (pl. 3- à 7, p. 98-

100), Shen Shichong (act. 1607-1640)<sup>18</sup> (fig. 1, 3 et 4, p. 23, 25), Song Xu (1525-ap. 1606)<sup>19</sup>, Wang Biao (xvi<sup>e</sup> siècle)<sup>20</sup> et Wen Yuanxian (début xvii<sup>e</sup> siècle)<sup>21</sup>. Pas moins de dix peintures narratives Ming de la *Source aux pêcheurs* sont donc aujourd'hui conservées. Par ailleurs, les compositions non narratives extraites de ce corpus se comptent, quant à elles, par dizaines.

Le thème créé par Tao Yuanming intéressait une large part de la population cultivée du Jiangnan (région méridionale autour de trois centres : Suzhou, Nanjing et Hangzhou), qui comptait des commerçants et des lettrés-fonctionnaires. Tao Yuanming était devenu un exemple pour ceux qui préféraient démissionner plutôt que de se plier aux exigences d'une administration corrompue ou de se risquer à la cour dans les conflits entre eunuques et lettrés. L'idéal de la Source aux pêcheurs faisait écho à celui de la retraite. La renaissance des peintures narratives du récit de Tao Yuanming doit ainsi être mise en relation avec des mouvements contestataires au sein des élites, exprimés tant au niveau littéraire que philosophique. Le texte auquel nous nous intéressons, comme la plupart de ceux illustrés de manière narrative, fait partie du genre *guwen* (prose classique) qui fut revalorisé au xvi<sup>e</sup> siècle en réaction contre le *shiwen* (prose moderne) et le *gongti* (style du palais), en vigueur à la cour et dans l'administration<sup>22</sup>. Les lettrés qui désapprouvaient la politique impériale, et même certaines personnalités ouvertement contestataires, se réunissaient dans des académies librement fondées autour des idées novatrices de Chen Xianzhang (1428-1500) ou de Wang Yangming (1472-1529). Ces tendances philosophiques, et en particulier la conception du temps et de la condition humaine qui les accompagnent, transparaissent dans l'analyse de certains motifs peints.

## **Le récit et ses interprétations**

*Le récit de la Source aux fleurs de pêcher* est un texte très court qui ne laisse paradoxalement que fort peu de place au développement narratif.

Il s'agit d'un pêcheur perdu dans un bois de pêcheurs qui aurait laissé dériver sa barque jusqu'à l'entrée d'une grotte. Cette grotte est en fait l'entrée d'une vallée cachée où des hommes vivent de l'agriculture. Lorsque le pêcheur rencontre les villageois, ceux-ci lui expliquent que leurs ancêtres avaient fui la tyrannie de l'empire Qin (221-207 avant J.-C.) quelques siècles plus tôt et s'étaient réfugiés dans ce lieu resté secret. Ils l'invitent ensuite à manger et le pêcheur reste quelques jours avant de s'en retourner. Sur le chemin du retour, il prend soin de noter son chemin et, à son arrivée, il en rend compte au gouverneur. Les autorités ne manquent pas d'envoyer une délégation à la rencontre des mystérieux villageois, mais jamais ils ne

retrouvent l'endroit. Longtemps après, un lettré appelé Liu Ziji retourne à la recherche de la vallée cachée, mais meurt en chemin<sup>23</sup>.

La charge symbolique du conte est immense et participa certainement à la pérennité de l'histoire. Dans *Les Annales (Shujing)*, qui présente le récit du retour du roi Wen des Zhou (Zhou Chang, XII<sup>e</sup> siècle avant J.-C.) après qu'il a conquis la capitale des Shang, un bois de pêcheurs (*taolin*) est mentionné comme pâturage pour les bêtes de trait. Le lieu est associé à l'idée de paix : « laisser les armes pour développer la culture<sup>24</sup> » (*yan wu xiu wen*). Le *Classique des monts et des mers (Shanhai jing)*, composé entre les époques des Royaumes combattants et des Han, décrit également un bois de pêcheurs parmi les autres terres légendaires mentionnées dans l'ouvrage, dont celle de la Reine-mère de l'Occident (Xiwangmu), divinité capable de conférer l'immortalité<sup>25</sup>. Stephen Bokenkamp a montré que le récit de Tao Yuanming a été construit sur la base d'un texte aujourd'hui conservé dans le compendium des textes canoniques taoïstes (*Canon taoïste, Daozang*), « Les Notes sur les immortels des Trois cavernes » (*Sandong qunxian lu*)<sup>26</sup>. L'influence taoïste sur le *Récit de la source aux fleurs de pêcher* se révèle aussi par sa parenté avec un passage du *Livre de la voie et de la vertu (Daodejing)* qui décrit également une communauté paysanne vivant en parfaite autarcie<sup>27</sup>.

Ce sont là autant d'éléments qui ont souvent conduit les commentateurs du texte de Tao Yuanming à voir en la Source aux pêcheurs un paradis d'immortalité. La question fut d'ailleurs clairement traitée au VIII<sup>e</sup> siècle dans un poème de Wang Wei (699-759). Pour cet auteur, les habitants de la Source aux pêcheurs ne sont pas les descendants des réfugiés du III<sup>e</sup> siècle avant notre ère, mais bien les réfugiés eux-mêmes, restés immortels. Dans la Chine médiévale, le caractère merveilleux du récit ne fait pas de doute : le pêcheur a découvert un paradis et aurait, le temps d'une visite, accédé à l'immortalité. Cette interprétation du texte explique les représentations Tang de la Source aux pêcheurs vue comme un paradis d'immortalité peuplé d'animaux fantastiques.

Dans la Chine moderne et contemporaine, on a souvent préféré une interprétation plus simple, faisant de la Source aux pêcheurs un havre de paix. À la fin du XI<sup>e</sup> siècle, Su Shi (dit Dongpo, 1036-1101) rejetait déjà la possibilité que les habitants de la vallée fussent des immortels (*xian*) pour le simple fait que, dans le texte, ils tuent un poulet : comment des immortels, respectueux de la vie, pourraient-ils tuer un poulet ?

L'interprétation moderne du texte tient surtout à son contenu confucéen, bien moins connu. En effet, quand la dernière phrase du texte dit : « Par la suite plus personne ne s'enquit du gué », on comprend que personne ne tenta à nouveau de chercher la Source aux pêcheurs, mais l'expression « s'enquérir

du gué» est tirée des *Entretiens (Lunyu)* de Confucius<sup>28</sup>. Elle fait référence au moment où ce dernier cherche à passer à gué. Les deux paysans auprès desquels il se renseigne n'hésitent pas à lui reprocher le fait que son enseignement n'a pas fait changer le cours désastreux de l'univers, et que par conséquent il vaudrait mieux qu'il se retirât des affaires humaines. Ce à quoi il répond qu'« on ne peut tout de même pas s'en tenir à la compagnie des bêtes et des oiseaux [...] »<sup>29</sup>. Confucius garde foi en l'homme, là où le taoïste se réfugie dans la nature. Comme l'a montré Donald Holzman<sup>30</sup>, la présence de cette conversation dans les *Entretiens* laisse entendre un doute chez Confucius, et c'est ce que reprend Tao Yuanming : a-t-on le droit de quitter le monde ? En renonçant à ses fonctions administratives pour se retirer loin des affaires humaines, Tao Yuanming était-il lui-même en accord avec les préceptes confucéens ? Le poète semble tenter une conciliation entre l'éthique confucéenne et sa retraite. Nombre de lettrés ont trouvé dans ce texte la justification de leur démission et de leur retrait de la vie publique.

Aussi les interprétations du *Récit de la Source aux fleurs de pêcher* oscillent-elles toujours entre immortalité et retraite.

Après cette rapide présentation des thématiques abordées dans le texte, comparons le texte et les peintures à travers une lecture des images au premier degré.

### **Découpage du texte en scènes : l'illustration stricte**

Le *Récit de la Source aux fleurs de pêcher* peut se découper en onze passages qui correspondent à des actions représentables sur le plan pictural : l'égarement du pêcheur dans un bois de pêcheurs ; l'entrée dans la grotte ; la découverte des champs et des villageois ; la rencontre avec les villageois ; le repas chez les villageois ; les adieux et le départ ; le repérage du chemin sur la route du retour ; le rapport au gouverneur ; l'envoi d'hommes à la recherche de la vallée ; l'égarement des envoyés ; et enfin, l'échec de Liu Ziji.

Le meilleur repère de définition des scènes dans les peintures narratives est la présence du personnage principal, qui ne peut se trouver en deux endroits à la fois. Chaque section ainsi déterminée correspond à un moment particulier de l'histoire. Or, dans les peintures de la Source aux pêcheurs, les peintres ont l'habitude de distinguer le héros par un attribut, en l'espèce sa rame, qu'il porte en toute circonstance. Ainsi, du point de vue de la succession des scènes, deux ensembles de peintures se distinguent : les œuvres directement inspirées de la peinture de Zhao Boju ou de la copie de Qiu Ying, d'une part, et celles, souvent plus tardives, qui suivent le même modèle mais de façon nettement plus libre, d'autre part.

Les peintures suivant la composition de Zhao Boju, réalisées dans le style «bleu et vert» à sa manière – soit les œuvres anonymes conservées à Chicago, Boston, Washington, Stockholm, ou réalisées par Wen Zhengming, Wang Biao et Shen Shichong –, comptent en tout cinq scènes :

- 1) entrée du pêcheur dans la grotte, son bateau restant amarré au rivage planté de pêcheurs (pl. 1, p. 97) ;
- 2) découverte du paysage rizicole avec les paysans (scène absente de la version de Washington) (fig. 1, p. 23) ;
- 3) rencontre avec les villageois (scène absente de la version de Washington) (fig. 2, p. 23) ;
- 4) repas chez les villageois (fig. 3, p. 23) ;
- 5) un homme seul au-dessus d'une cascade (pl. 2, p. 97)<sup>31</sup>.

Le second groupe d'œuvres, attribuées à Shen Zhou, Li Shida et Wen Yuanxian, compte également cinq scènes, parmi lesquelles la scène de la cascade est généralement remplacée par une description des activités paysannes (voir p. 98-100) ;

- 1) entrée du pêcheur dans la grotte, son bateau restant amarré au rivage ; planté de pêcheurs (pl. 3, p. 98) ;
- 2) rencontre avec les villageois (pl. 4, p. 98) ;
- 3) arrivée au village (pl. 5, p. 99) ;
- 4) repas chez les villageois (pl. 6, p. 99) ;
- 5) activités paysannes (pl. 7, p. 100) ;

On constate donc que, dans les peintures, certaines des actions du texte ne sont pas représentées, les peintres se concentrant seulement sur cinq épisodes : la fin du récit, à partir du départ du pêcher, n'est en particulier jamais représentée ni dans un groupe ni dans l'autre.

## Les citations et allusions littéraires dans l'illustration

C'est le cas des poules et du chien qui figurent dans chacune des versions (fig. 3, p. 23), représentés conformément au texte de Tao Yuanming : «Il y avait de bons champs, de beaux étangs, et différentes espèces de bambous et de mûriers. Les sentiers se croisaient, les poules et les chiens se répondaient. Là les gens allaient et venaient, plantaient et travaillaient ; tous étaient heureux.» Ce détail permet d'introduire une anecdote divertissante dans la composition picturale, mais sa présence s'explique aussi et surtout par l'importance de la citation du *Livre de la Voie et de la vertu* dans le *Récit de la Source aux fleurs de pêcher* : «De ce pays à son voisin s'étend le cri des poules comme l'aboi du chien, mais tous mourront de vieillesse sans avoir eu affaire ensemble<sup>32</sup>.» Le motif rappelle que la Source aux pêcheurs est le lieu de vie d'une société idéale où



**Figure 1.** Shen Shichong, *Taoyuan tu*, peinture sur soie, 29,5 x 805,2 cm, détail. Musée du Palais, Beijing. D'après Ho Wai-kam (ed.), *The Century of Tung Ch'i-ch'ang*, Washington, The Nelson-Atkins Museum of Art, 1992, vol. I, pl. 85.

**Figure 2.** Qiu Ying att., *The Peach Blossom Spring*, peinture sur soie, 33 x 468,2 cm, détail. Museum of Fine Arts, Boston. D'après Tomita K. and H.-C. Tseng (eds), *Portfolio of Chinese Paintings in the Museum*, Boston, 1961, vol. II, pl. 58-60.



**Figure 3.** Shen Shichong, *Taoyuan tu*, peinture sur soie, 29,5 x 805,2 cm, détail. Musée du Palais, Beijing. D'après Ho Wai-kam (ed.), *op. cit.*, vol. I, pl. 85.



les gens n'ont pas besoin de commercer pour se satisfaire, conformément à l'idéal taoïste.

L'image du chien et des poules constitue aussi une allusion à l'immortalité. Dans les *Discussions critiques (Lunheng)* de Wang Chong (27-97), on raconte que, dans l'Antiquité, le roi de Huainan faisait venir à sa cour tout genre de maîtres de techniques pour lui apporter l'immortalité. Les techniques de longévité étaient si répandues dans cette région, dit-on, que même les chiens et les poules devenaient immortels, ils chantaient et aboyaient parmi les nuages. L'image des poules et du chien renvoie donc à la fois au *Livre de la voie et de la vertu* et au *Lunheng*, montrant que la Source aux pêcheurs est un monde idéal peuplé d'immortels. Toutefois, si l'on suit le commentaire de Wang Chong sur cette légende du roi de Huainan connue de tous les lettrés, aucune technique ne peut conduire l'homme à l'immortalité, et Wang Chong n'aurait cité la légende que pour tourner en dérision les pratiques de longue vie en faveur en son temps<sup>34</sup>. Ce motif des chiens et des poules est donc moins anecdotique et plus complexe qu'il n'y paraît, et permet d'entrevoir différents niveaux d'interprétation iconographique dans les peintures.

Les peintres réalisant des représentations narratives de la Source aux pêcheurs respectent un vocabulaire pictural, c'est-à-dire qu'ils emploient certains motifs afin de créer des rapprochements d'idées ou d'alimenter leur propos au sujet du texte de Tao Yuanming. Certains motifs absents du texte de référence sont ainsi systématiquement ajoutés dans toutes les versions de l'illustration. Par exemple, chaque peinture présente scrupuleusement – détail apparemment insignifiant – des habitations entourées de palissades de branchages (pl. 5, p. 99). Plus que le signe d'une habitation modeste, c'est un motif étroitement lié au nom de Tao Yuanming lui-même, connu pour aimer cultiver les chrysanthèmes au pied de sa palissade, comme il l'évoque dans l'un de ses plus fameux poèmes<sup>35</sup>. Ainsi, lorsqu'il est représenté près de sa demeure, celle-ci est associée à une palissade tressée.

Parfois, ces apports pourraient être qualifiés de clichés, c'est-à-dire qu'ils se retrouvent dans de nombreuses peintures sur des sujets différents. Ces motifs n'attirent généralement pas l'attention des historiens de l'art qui y voient simplement la déclinaison d'un répertoire pictural destiné à agrémenter la représentation. Toutefois, nombre d'entre eux sont loin d'être dénués de sens. Ils sont destinés à enrichir le récit par un jeu d'allusions ou de citations empruntées à d'autres sources littéraires, et l'on peut y voir la marque d'une certaine autonomie du récit peint par rapport à sa référence textuelle.

C'est le cas d'une peinture de Shen Zhou qui s'est défaite de toute atmosphère merveilleuse : plus d'utilisation des coloris bleus et verts, plus de bêtes fantastiques. Une peinture qui pourrait sembler très classique. Le peintre

ne représente toutefois pas le pêcheur entrant dans la grotte ; c'est un cerf qui y pénètre. Ici l'allusion est limpide : le cerf est un symbole de longévité. Le *Baopuzi* dit : « [Le cerf] vit mille ans ; quand il atteint cinq cents ans, sa couleur est d'un blanc pur<sup>36</sup>. »

Or, en Chine, longévité et immortalité sont deux notions confondues, les immortels étant en fait des hommes qui vivent particulièrement longtemps. Ainsi, clairement, en entrant dans la grotte, le pêcheur devient un immortel.

Certaines peintures se terminent sur un paysage agricole ; il semble que, par là, les peintres aient voulu insister sur la tranquillité de la vie des habitants de la Source aux pêcheurs, mais cette section des rouleaux peut aussi être un lieu privilégié d'expression libre pour le peintre, l'endroit où il lui est permis de sortir des limites de l'illustration stricte du texte. Dans la peinture de Shen Shidong, un pêcheur dans sa barque fait partie des motifs « hors texte » à la fin du rouleau (fig. 4)<sup>37</sup>. Au moment où ce motif apparaît, ce pêcheur ne peut pas être le héros du récit de Tao Yuanming qui a, lui, déjà quitté la vallée mystérieuse. Le peintre – la tradition, devrait-on dire – a donc librement ajouté cette figure à la trame du récit.

De plus, l'image du pêcheur à la ligne est bien connue dans les expressions de vœux de l'imagerie populaire et des art décoratifs (porcelaine, laques, etc.). Il s'agit d'un jeu de mots fondé sur la quasi-homophonie (selon les prononciations régionales) des expressions « le pêcheur a pris des poissons » (*yuweng de yu*) et « le pêcheur est satisfait » (*yuweng deyi*) ou « le pêcheur obtient du profit » (*yuweng de li*).



**Figure 4.** Shen Shichong, *Taoyuan tu*, peinture sur soie, 29,5 x 805,2 cm, détail. Musée du Palais, Beijing. D'après Ho Wai-kam (ed.), *op. cit.*, vol. I, pl. 85.

Le motif est ainsi compris soit comme un signe de bon augure susceptible d'apporter la prospérité, soit comme un éloge de la vie simple et paisible des pêcheurs, à l'écart des affaires politiques et mondaines. Cette dernière lecture s'accorde parfaitement au texte de Tao Yuanming tout en satisfaisant les collectionneurs marchands et autres amateurs d'art à la recherche de « profit ». Très facilement accessibles, ces interprétations constituent un premier niveau de lecture du motif du pêcheur, mais celui-ci révèle au moins un autre niveau d'interprétation plus élaboré, plus littéraire, dès lors qu'on le compare à d'autres images.

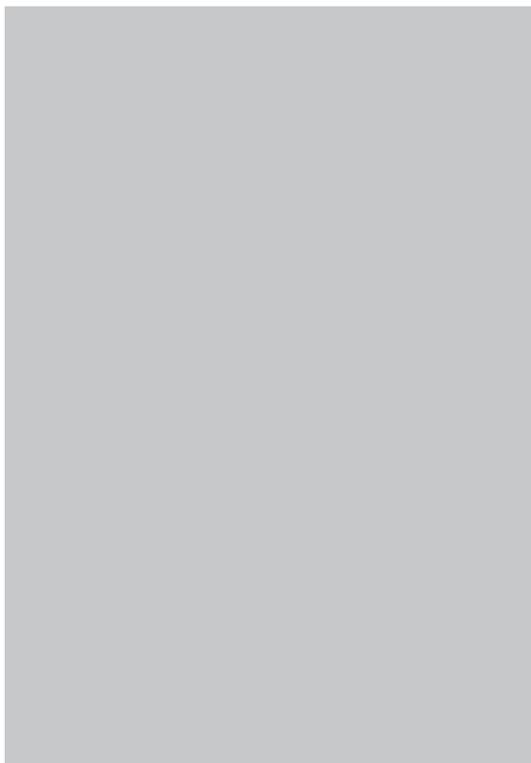
Une planche du *Tang shi huapu*, un recueil d'illustrations de poèmes de l'époque Tang publié au xvii<sup>e</sup> siècle, illustre un poème sur la Source aux pêcheurs : un homme assis sur le bord de son bateau, les pieds trempant dans l'eau, fait avancer son embarcation dans une grotte entourée d'arbres en fleurs (fig. 5). L'image du pêcheur dans la Source aux pêcheurs est ainsi formée de la combinaison de deux clichés qui se retrouvent séparément dans un autre ouvrage



**Figure 5.** Huang Fengchi, *Tang shi huapu*, xylogravure, xvii<sup>e</sup> siècle. D'après Huang Fengchi, *Tang shi huapu*, dans Xu Xiaoman (ed.), *Zhongguo gudai banhua congkan er bian*, Shanghai, Shanghai guji chubanshe, 1994, vol. VII, p. 212.

illustré du XVII<sup>e</sup> siècle, le *Sancai tuhui* : la grotte entourée de pêcheurs qui est en fait le passage par lequel on accède au pays mystérieux selon le texte de Tao Yuanming, et la figure du pêcheur qui trempe ses pieds dans l'eau (fig. 6). La légende des images (*zhuo zu*) indique leur origine et leur signification. Pour ce qui est de la grotte, nous en connaissons déjà la source. Le personnage qui trempe ses pieds, quant à lui, renvoie à l'expression «se rincer les pieds», citation tirée du *Pêcheur (Yufu)* : «Lorsque l'eau de la rivière Canglang est claire, j'y rince les rubans de mon chapeau; lorsque l'eau de la rivière Canglang est trouble, j'y rince mes pieds<sup>38</sup>.» Le pêcheur qui prononce cette phrase veut expliquer à Qu Yuan, le poète désabusé, qu'il faut prendre son parti de toutes situations et savoir se retirer des fonctions officielles dans les périodes de trouble politique. D'un côté, le chapeau symbolise les fonctions officielles, et de l'autre, les pieds sales renvoient aux activités agricoles.

Ainsi, on peut considérer que, dans les rouleaux peints comme dans la gravure du *Tang shi huapu*, la figure du pêcheur, explicitée ou non par le



**Figure 6.** Wang Qi, *San cai tuhui*, xylogravure, XVII<sup>e</sup> siècle. D'après Wang Qi, *San cai tuhui*, Shanghai, Shanghai guji chubanshe, 1985 [fac-similé d'une édition de 1607], p. 1643.

motif du personnage qui se rince les pieds, sert de lien entre la Source aux pêcheurs et l'image de l'homme qui abandonne ses fonctions politiques lors de périodes difficiles. Cette dernière idée de refuge politique renvoie directement au texte de Tao Yuanming, puisque les habitants de la Source aux pêcheurs ont fui le gouvernement despotique des Qin, mais elle permet d'aller plus loin dans le questionnement confucéen et de revenir à la possibilité de justifier la retraite tout en restant en accord avec l'éthique confucéenne. En effet, l'expression « se rincer les pieds » se trouve aussi dans le *Mencius (Mengzi)*<sup>39</sup>. Dans le passage concerné, Confucius lui-même intervient pour approuver l'adaptation à toutes les situations et donc le fait de se retirer de ses fonctions en cas de nécessité :

« Les paroles que chante [mon] serviteur disent : “Lorsque l'eau de la rivière Canglang est claire, j'y rince les rubans de mon chapeau ; lorsque l'eau de la rivière Canglang est trouble, j'y rince mes pieds” ; puis-je me rincer les pieds ? » Confucius dit : « Disciple, écoute-le, lorsque c'est clair rince tes rubans, lorsque c'est trouble rince tes pieds ; à toi de savoir choisir. »

Avec cette dernière référence, le questionnement de Tao Yuanming trouve une réponse satisfaisante puisque proprement confucéenne. Ainsi l'apport de motifs qui ne sont pas directement issus du texte de référence permet parfois aux peintres de prolonger la réflexion du poète en convoquant d'autres auteurs.

### **Nouvelles interprétations de la notion d'immortalité : l'illustration libre**

Le groupe de peintures de la Source aux pêcheurs selon le modèle de Zhao Boju se termine sur une scène encore plus éloignée du texte de Tao Yuanming. On est étonné d'y trouver toujours une cascade et parfois un homme la surplombant (pl. 2, p. 97). Il ne s'agit pas du pêcheur puisque le personnage ne tient pas une rame, mais plutôt d'un lettré, son bâton de marche à la main<sup>40</sup>, cette scène faisant clairement référence à la fin du récit de la Source aux pêcheurs : le personnage serait Liu Ziji égaré durant sa recherche de la vallée mystérieuse<sup>41</sup>. Mais pourquoi le représenter devant une cascade à laquelle le texte ne fait pas allusion ? Quelle est l'importance de cette cascade qui apparaît même dans la version de Shen Shichong sans personnage ?

Sur le plan formel, la cascade est une solution intéressante pour clore une composition en format horizontal, mais cette réponse n'est pas satisfaisante. Le sujet ici traité suffit à montrer qu'en matière de peinture chinoise, l'iconographie est très tributaire des thématiques littéraires. Or, en poésie,

l'image du cours d'eau est une métaphore courante de la fuite du temps. Des expressions comme « Les fleurs tombées sont emportées par le courant, verra-t-on jamais le courant les rapporter<sup>42</sup>? » sont extrêmement répandues dans la littérature chinoise pour exprimer le sentiment de désolation face aux ravages du temps. La scène serait ici une sorte d'allégorie de l'homme face au temps qui passe et qu'il ne maîtrise pas. Liu Ziji n'a pas réussi à atteindre la vallée des immortels et se trouverait confronté à la finitude du monde.

La représentation de cette dernière scène s'explique lorsqu'on prend connaissance des différents recueils littéraires où se trouve le *Récit de la Source aux fleurs de pêcher*. Si l'on trouve le plus souvent le récit dans le recueil de l'œuvre de Tao Yuanming, le texte est également conservé dans les deux autres compilations que sont le *Canon taoïste* et la *Suite aux récits de recherche des esprits (Soushen houji)*. Dans la présentation de ces deux ouvrages, le *Récit de la Source aux pêcheurs* ne contient pas la recherche de Liu Ziji. Plus que la version communément utilisée aujourd'hui, on pourrait penser que ces versions du texte sont à l'origine des illustrations étudiées.

Il faut toutefois constater que, dans ces recueils, la quête de Liu Ziji est contenue dans une autre histoire qui suit immédiatement le *Récit de la Source aux pêcheurs*. Dans le *Canon taoïste*, le texte qui correspondrait à la fin de notre *Récit de la Source aux fleurs de pêcheurs* se présente comme suit :

Au nord se trouve la rivière Liuqian [...]. On dit que cette eau est en fait un écoulement de poussière de jade ; son ingestion permet de se débarrasser des trois vers du ventre<sup>43</sup>.

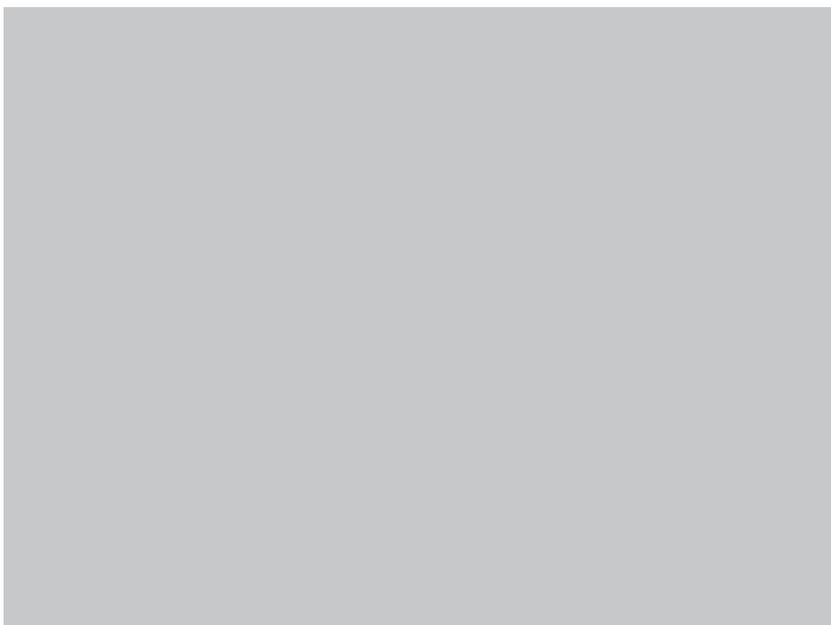
Le cours d'eau magique devait être rattaché au *Récit de la Source aux fleurs de pêcher* à l'époque où la tradition iconographique a été établie. Dans la *Suite aux récits de recherche des esprits*, recueil d'histoires étranges en partie attribuées à Tao Yuanming, le lien entre le *Récit de la Source aux fleurs de pêcher* et le cours d'eau est encore plus explicite, car Liu Ziji est aussi le protagoniste de l'histoire :

Une fois Liu Ziji partit cueillir des simples au mont Heng. Il était allé bien trop loin. Il vit alors une cascade et au sud du cours d'eau, deux greniers. L'eau était si profonde qu'il ne put trouver un passage. Il demanda son chemin, mais n'obtint que de rentrer chez lui. On dit que dans les greniers il y avait des préparations d'immortalité ; quand Liu Ziji voulut les retrouver, il ne se souvenait plus de l'endroit<sup>44</sup>.

Ici comme dans les peintures, le motif de la cascade est une image de l'impossible accès à l'immortalité. Par proximité de sens, on a rapproché cette histoire de la première. Par là, on affirme encore que la Source aux

pêcheurs est une vallée habitée par des immortels qui ont pour occupation favorite de préparer des élixirs. On peut penser que ces textes étaient connus des peintres Song qui initièrent la composition, et qu'ils l'étaient encore lorsque les peintres Ming copièrent cette dernière scène puisque celle-ci n'a de sens qu'interprétée par les textes cités. En effet, la version du *Récit de la Source aux fleurs de pêcher* du *Soushen houji* était contenue dans les multiples éditions d'un recueil de « contes de l'étrange » (*chuanqi*) et de biographies non-officielles (*waizhuan*), le *Shuofu*<sup>45</sup>, ce qui lui valut une très large diffusion ; en particulier un exemplaire était conservé dans la très riche bibliothèque de Wen Zhengming, celui-là même qui revalorisa la peinture narrative.

Cependant, la question de la représentation d'une cascade dans les peintures de la Source aux pêcheurs ne repose certainement pas que sur une approche philologique du thème. De nombreuses peintures contemporaines, de Shen Zhou, Wen Zhengming et Qiu Ying en particulier, ont pour titre « Regardant une cascade » (*Guan pu tu*) ou « Regardant l'eau » (*Guan shui*)



**Figure 7.** Wen Zhengming, *Jue he gao xian tu*, encre et couleurs sur papier, 148,9 x 177,9 cm. Musée du Palais, Taïpei. D'après Qin Xiaoyi (ed.), *Gugong shuhua tulu*, Taïpei, Guoli Gugong chubanshe, 1991, vol. VII, p. 57.

tu), et représentent un lettré devant un cours d'eau (fig. 7). C'est un thème récurrent de la peinture de Suzhou au XVI<sup>e</sup> siècle, qui s'enracine profondément dans la culture lettrée.

En effet, l'eau est en premier lieu un modèle moral tant pour les confucéens<sup>46</sup> que pour les taoïstes. Le chapitre VII du *Livre de la Voie et de la Vertu* montre bien ce que représente l'eau dans le fonds commun de la pensée chinoise :

Le Bien suprême est comme l'eau.  
L'eau profite à toute chose sans entrer en rivalité.  
Elle séjourne aux endroits que les hommes n'aiment pas.  
C'est pourquoi elle est proche de la Voie.  
La demeure est meilleure sur un [bon] sol ;  
Le cœur est meilleur en son fond ;  
La compagnie meilleure dans la bonté ;  
La parole meilleure dans la loyauté ;  
Les règles meilleures dans l'ordre ;  
Les affaires meilleures dans [la limite des] capacités ;  
L'action meilleure au [bon] moment.  
Voici l'unique moyen de ne point rivaliser ;  
C'est ainsi qu'il n'y a point d'erreur<sup>47</sup>.

À un premier niveau d'interprétation, le motif de l'homme devant une cascade constitue une image de la prise de conscience des vertus de l'eau : souplesse et persévérance. Dans la référence littéraire d'une peinture narrative également réalisée à Suzhou au début du XVI<sup>e</sup> siècle<sup>48</sup>, l'eau est encore présentée comme image de l'impermanence, la lune étant celle d'un monde immuable. Dans *Les Deux Odes à la falaise rouge* (*Qianhou Chibi fu*), le lettré Su Shi, introduit ainsi ces images :

As-tu regardé l'eau et la lune ? L'une passe, mais jamais ne s'en va, l'autre croît et décroît, mais est toujours la même. Si l'on estime que tout est éphémère, le ciel et la terre ne durent que le temps d'un clin d'œil. Si l'on estime que tout est permanent, nous sommes éternels, comme tout autour de nous<sup>49</sup>.

La question de la place de l'homme dans un univers en changement permanent et des possibilités qui nous sont offertes pour accéder à la permanence rejoint indéniablement celle de l'immortalité. C'est d'ailleurs sur la recherche d'un immortel que s'achève le texte de Su Shi.

Une peinture narrative de Qian Gu (1508-*ca* 1578), disciple de Wen Zhengming, s'achève sur une scène comparable à celle de la Source aux

pêcheurs. Or, dans son texte de référence, *La montagne est calme et les jours s'allongent*, l'idée de prolonger la vie humaine par la méditation *jingzuo* est introduite par une citation de Su Shi<sup>50</sup> :

Sans affaire, assis en quiétude (*jingzuo*),  
Un jour en vaut deux,  
Et pour une vie de soixante-dix ans,  
C'en est alors cent quarante<sup>51</sup>.

Dans les illustrations du texte de Luo Dajing, l'image de l'homme qui regarde fixement un cours d'eau en mouvement doit être au moins comprise comme celle de l'homme qui appréhende la fuite du temps, si ce n'est comme celle d'un homme qui médite sur l'eau cherchant ainsi à maîtriser sa propre temporalité.

Ainsi la contemplation de l'eau doit être perçue comme un motif emblématique, partagé par de nombreuses peintures, qui permet dans le *Récit de la Source aux fleurs de pêcher* de rendre l'esprit du texte de façon moins littérale, c'est-à-dire d'introduire la quête de l'immortalité sans se référer au monde des immortels. C'est une conception plus simple, et certainement plus accessible, de l'immortalité qui est proposée au travers de ce motif. Mais qu'entendaient les intellectuels de Suzhou au début du XVI<sup>e</sup> siècle par «quête d'immortalité»? Le néoconfucianisme Song, pensée syncrétique issue du confucianisme, du taoïsme et du bouddhisme, incluait des pratiques de méditation<sup>52</sup>, largement reprises dans le développement d'un néoconfucianisme Ming par Chen Xianzhang et Wang Yangming. Ces pratiques souvent appelées «assis en quiétude» (*jingzuo* ou *zuojing*), comprises dans les recommandations pour «entretenir la vie» (*yangsheng*) ont été très suivies par les intellectuels de Suzhou, dont Wen Zhengming<sup>53</sup>.

Le *jingzuo* a parfois donné lieu à des représentations peintes. Comme l'a montré Kathlyn Liscomb<sup>54</sup>, une peinture de Shen Zhou représente un homme en méditation et l'inscription sur la peinture mentionne même un lien direct entre Shen Zhou et Chen Xianzhang, explicitant la conception philosophique qui sous-tend la méditation.

Le lien très concret ainsi établi entre la représentation d'une cascade et le contexte spirituel du début du XVI<sup>e</sup> siècle permet peut-être de modérer la part d'emprunt aux modèles Song dans les rouleaux narratifs étudiés ici. Les peintres Ming ont pu apporter ce nouveau motif afin d'introduire une nouvelle dimension plus contemporaine à l'immortalité telle qu'elle est présentée par Tao Yuanming. Ainsi, les deux traditions picturales décrites précédemment (peintures se terminant sur les champs ou sur la cascade) pourraient correspondre à deux pratiques différentes : d'une part, des œuvres d'atelier qui suivent un modèle

iconographique assez simple, directement issu de la tradition Song, qui se terminent sur une vue de champs, et d'autre part des peintures plus novatrices, dont l'iconographie, en particulier dans la scène finale de la cascade, laisse apparaître les préoccupations des lettrés (les œuvres étant réalisées par eux-même ou commandées par leurs soins à des artisans). Dans ce dernier cas, on voit clairement une volonté de réactualiser l'iconographie des peintures anciennes en proposant de nouvelles interprétations littéraires et philosophiques.

Une lecture rapprochée des images, scène par scène, motif par motif, se révèle essentielle pour la compréhension des peintures narratives du *Récit de la Source aux fleurs de pêcher*: les peintres et les lettrés à qui ces peintures étaient destinées accordaient une grande importance à l'iconographie et à la signification des motifs. N'ont été présentées ici que les allusions à des textes bien connus qui n'ont pu échapper aux lettrés, mais nombre d'entre elles restent certainement à découvrir, tant dans le corpus présenté que dans des images non narratives. L'idée d'une peinture appréciée uniquement sur des critères stylistiques semble en effet anachronique jusqu'au milieu du XVII<sup>e</sup> siècle; elle ne peut s'accorder avec les peintures narratives et leurs multiples interprétations littéraires. Ces œuvres étaient très prisées parmi les lettrés de Suzhou à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle: Qiu Ying fut payé cinquante lingots d'or pour la copie qu'il réalisa d'après l'original de Zhao Bosu<sup>55</sup> et, de façon plus générale, les grandes peintures narratives de Qiu Ying étaient les plus coûteuses des peintures de la célèbre collection de Xiang Yuanbian<sup>56</sup> (1525-1590).

On doit encore se poser la question de la réception des rouleaux narratifs dans le milieu lettré. Sous les Six dynasties, on sait que certains rouleaux étaient utilisés pour faire des commentaires magistraux à la cour dans un but d'exhortation morale<sup>57</sup>. Sous les Tang, c'était probablement aussi l'usage que l'on faisait du rouleau illustrant les *Admonitions de la préceptrice du palais* (*Nüshi zhen tu*)<sup>58</sup>. Pour sa part, Julia K. Murray a proposé de voir dans les illustrations des textes classiques réalisées par Ma Hezhi sous les Song le support de l'enseignement littéraire des jeunes empereurs<sup>59</sup>. Sous les Ming, en revanche, les rouleaux illustrés ne peuvent être considérés comme des réalisations à portée pédagogique, puisque dans ces œuvres l'histoire ne peut être suivie que lorsque l'on connaît préalablement le texte. De plus, nous savons que certaines de ces peintures narratives ont été commandées par de grands lettrés qui connaissaient par cœur les textes illustrés. Les lettrés n'ont pas écrit sur l'usage des rouleaux narratifs, mais on peut envisager que ces œuvres faisaient l'objet de commentaires oraux et d'interprétations dans les sociétés savantes qui se réunissaient fréquemment à cette époque. Elles pouvaient servir de support à des conversations littéraires, les citations introduites par la peinture se prolongeant dans des récitations.

Si les lettrés chinois étaient libres de multiplier les niveaux d'interprétation dans leur lecture des images et d'inscrire des commentaires dans les rouleaux, l'historien de l'art ne bénéficie certainement pas d'une même liberté herméneutique. Il lui est toutefois difficile de déterminer quelles limites il doit s'imposer dans l'interprétation des peintures. Dans le domaine de l'art occidental, l'historien a coutume de s'en tenir aux frontières de ce que le peintre lui-même a voulu exprimer, mais dans le contexte chinois où l'amateur d'art participe d'une œuvre en devenant, quand atteint-on la sur-interprétation ?

### **Nouvelle traduction du *Récit de la Source aux fleurs de pêcheurs***

Durant l'ère Taiyuan des Jin (376-396), un homme de Wuling<sup>60</sup> faisait de la pêche son métier. [Un jour] qu'il suivait une rivière, il perdit la notion des distances [et], par hasard, il arriva soudain à une forêt de pêcheurs en fleurs. Sur les deux rives, et sur des centaines de pas, il n'y avait aucune autre espèce d'arbre, [mais] de l'herbe parfumée, fraîche et belle, et une multitude de fleurs tombées. Le pêcheur en fut émerveillé, [tant et si bien] qu'il continua plus avant, désireux d'aller jusqu'au bout de la forêt. Là où celle-ci s'arrêtait, la rivière prenait sa source, et se trouvait une montagne. La montagne présentait une petite ouverture, où il semblait y avoir de la lumière. Alors [le pêcheur] abandonna son bateau et entra par l'ouverture.

Au début, [le passage] était si étroit qu'un homme pouvait tout juste y passer, [mais] en continuant quelques dizaines de pas plus loin il s'élargissait et s'éclaircissait soudainement. Le terrain était vaste et plat, les habitations bien ordonnées. Il y avait de bons champs, de beaux étangs, et [différentes] espèces de bambous et de mûriers. Les sentiers<sup>61</sup> se croisaient, les poules et les chiens se répondaient. Là, [les gens] allaient et venaient, plantaient et travaillaient. Les costumes des hommes et des femmes étaient comme ceux d'étrangers. [Les vieillards] aux cheveux blancs<sup>62</sup> et [les enfants] aux tresses pendantes<sup>63</sup> étaient satisfaits et réjouis<sup>64</sup>.

La vue du pêcheur [suscita] une grande surprise ; on lui demanda d'où il venait, et il raconta tout. Alors, ils l'invitèrent à venir chez eux, préparèrent du vin et tuèrent des poulets pour le repas. Quand au village on sut qu'il y avait cet homme, tous vinrent s'informer. [Les habitants] racontèrent que leurs ancêtres, fuyant les troubles de l'époque Qin, avaient emmené leurs femmes, leurs enfants et [les autres] villageois dans ce lieu à l'écart. Ils n'en étaient plus jamais sortis et s'étaient coupés du monde extérieur. Ils demandèrent quelle dynastie régnait actuellement, ne sachant pas qu'il y avait eu les Han, sans parler des Wei et des Jin<sup>65</sup>. L'homme relata en détail

tout ce qu'il avait entendu dire et tous soupiraient de regret. Chacun renouvela son invitation à se rendre chez lui, et sortit du vin et de la nourriture. [Le pêcheur] resta quelques jours et prit congé. Les gens de l'intérieur [lui] dirent : « Ce n'est pas la peine de le raconter aux gens de l'extérieur ! »

Il sortit alors [de la grotte], trouva son bateau et suivit le chemin [qu'il avait déjà parcouru] en essayant de se le remémorer en tout lieu. Arrivé au chef-lieu de la commanderie, auprès du gouverneur, il relata cette [histoire]. Le gouverneur envoya aussitôt des gens pour suivre [le pêcheur] et rechercher [la vallée mystérieuse] grâce à ses notes. Ils se perdirent et ne trouvèrent jamais le chemin.

Liu Ziji de Nanyang, qui était un lettré distingué, eut vent de cette [histoire] et, s'en réjouissant, se mit lui-même en quête. [Mais] celle-ci fut infructueuse et en chemin [il] tomba malade et mourut. Par la suite plus personne ne s'enquit du gué.

### 桃花源記

晉太元中武陵人捕魚為業緣溪行忘路之遠近忽逢桃花林夾岸數百步中無雜樹芳草鮮美落英繽紛漁人甚異之復前行欲窮其林林盡水源便得一山山有小口髣佛若有光便舍船從口入初極狹纔通人復行數十步豁然開朗土地平曠屋舍儼然有良田美池桑竹之屬阡陌交通雞犬相聞其中往來種作男女衣著悉如外人黃髮垂髫並怡然自樂見漁人乃大驚問所從來具答之便要還家設酒殺雞作食村中聞有此人咸來問訊自云先世避秦時亂率妻子邑人來此絕境不復出焉遂與外人間隔問今是何世乃不知有漢無論魏晉此人一一為具言所聞皆嘆惋餘人各復延至其家皆出酒食停數日辭去此中人語云不足為外人道也既出得其船便扶向路處處志之及郡下詣太守說如此太守即遣人隨其往尋向所志遂迷不復得路南陽劉子驥高尚士也聞之欣然規往未果尋病終后遂無問津者

### NOTES

1. Le lecteur aura bénéficié à consulter en particulier quatre des articles de cet auteur : « Catching Sight of South Mountain : Tao Yuanming, Mount Lu, and the Iconographies of Escape », *Archives of Asian Art*, vol. LII, 2000-2001, p. 11-43 ; « Revisiting the Eastern Fence : Tao Qian's Chrysanthemums », *Art Bulletin*, vol. LXXXIII, n° 3, sept. 2001, p. 437-460 ; « The Bridge at Tiger Brook : Tao Qian and the Three Teachings in Chinese Art », *Monumenta Serica*, vol. 50, 2002, p. 257-294 ; « The Thing in the Cup : Pictures and Tales of a Drunken poet », *Oriental Art*, vol. XLVI, n° 4, 2000, p. 49-61.
2. Voir Chen Pao-chen, « Time and Space in Chinese Narrative Paintings of Han and the Six Dynasties », dans Huang Chun-chieh et Erik Zürcher (eds), *Time and*

*Space in Chinese Culture*, Leiden, Brill, 1995, p. 247. Pour un exemple de peinture narrative bouddhique, voir notamment le rouleau *Sariputra et les six maîtres d'erreur* retrouvé à Dunhuang et conservé à la Bibliothèque nationale de France (ms chinois Pelliot 4524). Une édition fac-similé en a été proposée par Nicole Vandier-Nicolas, *Sariputra et les six maîtres d'erreur*, Paris, Imprimerie nationale, 1954. Voir aussi Nathalie Monnet, *Chine : l'empire du trait*, Paris, BnF, 2004, p. 86-88 et 122-127.

3. Pour avoir une idée du style de Gu Kaizhi, le lecteur pourra se rapporter à la version la plus ancienne conservée des *Admonitions de la préceptrice du palais* (*Nüshi zhen tu*, peinture sur soie, 24,8 x 348,2 cm, British Museum, Londres). À la suite du colloque tenu au sujet de cette œuvre au British Museum en juin 2001, les spécialistes s'entendent pour dater l'œuvre de la dynastie Tang (618-907). Voir Shane McCausland (éd.), *Gu Kaizhi and the Admonitions Scroll*, London, British Museum Press, 2003.
4. Les originaux ont disparu, mais deux copies permettent de connaître la composition originale. La première copie est une peinture sur soie (27,1 x 572,8 cm) conservée au musée du Palais de Beijing. Voir Wu Hung, *The Double Screen, Medium and Representation in Chinese Painting*, London, Reaktion Book, 1996, p. 96-97. Pour des reproductions, voir *Liu chao yishu*, Nanjing, Jiangsu meishu chubanshe, 1994, p. 17-29, et le fascicule de reproduction intégrale. Conservée au musée provincial du Liaoning, la deuxième de ces copies (peinture sur soie, 26 x 648 cm) y est aussi reproduite.
5. Nelson, « On through to the Beyond: the Peach Blossom Spring as a Paradise », *Archives of Asian Art*, vol. XXXIX, 1986, p. 30.
6. Tao Liang, cité par Nelson, *ibid.*
7. Peinture sur soie, 55,9 x 81 cm, conservée au musée du Palais de Taïpei. Voir Qin Xiaoyi (éd.), *Qinglü shanshuihua tezhan tulu*, Taïpei, Guoli Gugong bowuyuan, 1995, p. 12-13, ou le détail publié dans James Cahill, *La Peinture chinoise*, Genève, Skira, 1977, p. 57. La peinture dans son état actuel semble comprendre deux scènes, l'empereur apparaissant dans chacune d'elles. Il est probable que cette peinture représente une section d'un ancien rouleau horizontal où le récit était plus développé. La hauteur de la peinture correspond bien en effet à celle d'un grand rouleau de commande impériale.
8. Ma Hezhi (1130-1180) réalisa aussi des œuvres illustratives de première importance, mais n'eut que peu d'influence sur les peintres lettrés après le XII<sup>e</sup> siècle. Voir Julia K. Murray, *Ma Hezhi and the Illustration of the Book of Odes*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993. Ces peintures sont généralement d'un genre plus illustratif que narratif. Ce sont des suites de scènes qui représentent des passages des classiques, sans continuité ni par les actions ni par les personnages (voir notamment le *Livre des Odes* ou *Shijing*, dont deux

- versions postérieures sont conservées au British Museum de Londres et au musée de Shanghai).
9. Copie d'après Gu Hongzhong, peinture sur soie, 28,7 x 335,5 cm, musée du Palais, Beijing. Voir Wu, *op. cit.*, p. 31 sq.
  10. Wen Jia (1502-1583), *Qianshan tang shuhua ji*, dans Yan Lingfeng (éd.), *Shumu leibian*, Taibei, Chengwen chubanshe, 1978, p. 37685.
  11. *The Peach Blossom Spring (Taohua yuan tu)*, peinture sur soie, 33 x 468,2 cm, Museum of Fine Arts, Boston.
  12. *The Peach Blossom Spring (Taohua yuan tu)*, peinture sur soie, 29,7 x 155,4 cm, Freer Gallery of Art, Washington.
  13. *The Peach Blossom Spring (Taohua yuan tu)*, peinture sur soie, 32,4 x 394,4 cm, Art Institute, Chicago.
  14. *La Source aux pêcheurs (Taoyuan tu)*, peinture sur soie, 27,7 x 420 cm, Östasiatiska Museet, Stockholm.
  15. *S'enquérir du gué à la Source aux pêcheurs (Taoyuan wenjin tu)*, peinture sur papier, 23 x 578,3 cm, musée provincial du Liaoning, Shenyang.
  16. *Peach Blossom Spring*, peinture sur papier, 39,4 x 365,7 cm, localisation actuelle inconnue (vente Christie's, Hong-Kong, 1<sup>er</sup> nov. 1999).
  17. *La Source aux fleurs de pêcher (Taohua yuan tu)*, peinture sur soie, 43,6 x 364,2 cm, musée de Nanjing.
  18. *La Source aux pêcheurs (Taoyuan tu)*, peinture sur soie, 29,5 x 805,2 cm, musée du Palais, Beijing.
  19. *La Source aux fleurs de pêcher (Taohua yuan tu)*, peinture sur soie, 26,3 x 384 cm, musée de Chongqing.
  20. *Paradis d'immortalité à la Source aux pêcheurs (Taoyuan xianjing tu)*, peinture sur soie, 30,8 x 449,5 cm, musée du Palais, Beijing.
  21. *La Source aux pêcheurs (Taoyuan tu)*, peinture sur soie, 30,5 x 524,6 cm, musée du Palais, Beijing.
  22. Voir Cédric Laurent, *La Peinture narrative à sujet littéraire en prose sous les Ming* [Thèse de doctorat], Paris, INALCO, 2004.
  23. Le texte de Tao Yuanming a notamment été traduit en anglais par James Robert Hightower, *The Poetry of T'ao Ch'ien*, Oxford, Clarendon Press, 1970, p. 268-270. Il ne faisait jusqu'à présent l'objet que d'une traduction française par Paul Jacob, Tao Yuanming, *Œuvres complètes*, Paris Gallimard, 1990, p. 245-247. Une nouvelle traduction du texte de Tao Yuanming est proposée en fin d'article.
  24. *Shujing*, « Wucheng ». Séraphin Couvreur (1835-1919) (trad.), *Les Annales de la Chine*, Paris, You-Feng [1<sup>ère</sup> éd. Paris, E. Guilmoto, n.d.], 1999, p. 191.
  25. *Shanghai jing*, « taolin ».
  26. Stephen R. Bokenkamp, « The Peach Flower Font and the Grotto Passage », *Journal of the American Oriental Society*, vol. CVI, n° 1, 1986, p. 65-77.

27. *Daodejing*, LXXX. François-Xavier Houang et Pierre Leyris (trad.), *La Voie et sa vertu : Tao-tê-king*, Paris, Seuil, 1979, p. 179. Rolf A. Stein montre que ce thème est à rapprocher de celui du vase, de la gourde ou encore de la caverne (*Le monde en petit*, Paris, Flammarion, 2001 [1<sup>e</sup> éd. 1987], p. 61-66). Le *Daodejing* est un ouvrage composite traditionnellement attribué à Laozi, fondateur légendaire du taoïsme.
28. *Lunyu*, XVIII, 6.
29. Anne Cheng (trad.), *Entretiens de Confucius*, Paris, Seuil, 1981, p. 142.
30. Donald Holzman, « Tao Qian interrogation of Confucius », dans Scott Pearce, Audrey Spiro and Patricia B. Ebray (eds), *Culture and Power in the Reconstitution of Chinese Realm*, Cambridge, Harvard University Press, 2001, p. 75-98.
31. Dans la peinture de Boston, la scène est un peu différente : c'est un pêcheur qui surplombe la cascade. La version de Shen Shichong présente, quant à elle, une cascade sans personnage.
32. Houang et Leyris (trad.), *op. cit.*, p. 179.
33. *Lunheng*, « Daoxu », dans *Zhuji jicheng*, *op. cit.*, vol. 7, p. 68.
34. Comme le précise la traduction française du titre de l'ouvrage, l'auteur critique dans le *Lunheng* nombre d'habitudes et de croyances de son temps. Le propos de Wang Chong était certainement connu de Tao Yuanming. Stephen Bokenkamp a montré comment l'auteur du *Récit de La Source aux fleurs de pêcher* avait utilisé la référence au *Daodejing* pour critiquer les pratiques des adeptes de l'école Huang-Lao, et en particulier la famille Liu de Nanyang (Bokenkamp, *op. cit.*, p. 69 et note 23). Il faut préciser que le roi de Huainan était un membre du clan Liu, comme le prince de Huainan, Liu An († 122 avant J.-C.) à qui l'un des textes les plus représentatifs du courant Huang-Lao, le *Huainanzi*, est traditionnellement attribué. Ces différents éléments permettent de comprendre pourquoi Tao Yuanming a choisi de terminer son récit sur le nom de Liu Ziji, et le présente incapable de trouver l'immortalité.
35. « *Cai ju dong li xia, Youran xian Nanshan* », Tao Qian, « Yinjiu shi zhi yi », dans Guo Weisen (éd.), *TaoYuanming ji*, Taibei, Taiwan guji chubanshe, 1996, p. 164-193.
36. Le *Baopuzi neipian*, ouvrage achevé vers 326, rassemble des textes sur l'immortalité et ses techniques. Ge Hong, *Baopuzi*, dans Yves Hervouet (trad.), *Le Chapitre 117 du Che-ki : biographie de Sseu-ma Siang-jou*, Paris, PUF, 1972, p. 118, note 6.
37. C'est aussi le cas dans une peinture conservée à Dublin : *The Peach Blossom Village*, d'après Qiu Ying (xvii<sup>e</sup> siècle), couleurs sur soie, Chester Beatty Library (CBL C 1154).
38. Texte attribué à Qu Yuan (340-278 avant J.-C.) dans le recueil de ses œuvres poétiques, les *Elégies de Chu* (*Chu ci*). Yang Bingzheng (éd.), *Chuci jinzhu*, Shanghai, Shanghai guji chubanshe, 1997, p. 199.
39. Le *Mencius*, ouvrage qui porte le nom de son auteur (c. 380-289 avant J.-C.),

- est l'un des quatre Livres du corpus confucéen orthodoxe. *Mengzi*, dans *Zhuzi jicheng*, *op. cit.*, vol. 1, p. 293.
40. Il existe une exception : dans la peinture conservée à Chicago, c'est bien le pêcheur qui surplombe la cascade, sa rame à la main. On s'accorde cependant à penser qu'il s'agit là d'une erreur de copiste dans une œuvre d'atelier tardivement réalisée.
  41. Nelson, « On Through to the Beyond », p. 35.
  42. Poème anonyme, compilé par Xu Ling (507-583) dans le *Yutai xinyong*. Xu Ling, *Yutai xinyong*, Beijing, Huaxia Chubanshe, 1999, p. 547.
  43. « Qin bi Taoyuan Tian ju Liugu », dans *Daozang jiyao*, chap. « San dong qunxian lu », *tao* XXVII, p. 60 a-b.
  44. *Soushen houji*, in Tao Zongyi, *Shuofu san zhong*, Shanghai, Shanghai guji chubanshe, 1988, vol. VIII, p. 5380-5381.
  45. Ce recueil de Tao Zongyi (ap. 1320-v. 1401) fut maintes fois remanié à partir de la fin du xv<sup>e</sup> siècle.
  46. Voir *Lunyu*, VI, 21 : « À l'homme d'intelligence plaît l'eau, à l'homme de *ren* [homme de Bien] la montagne ; à l'un le mouvement, à l'autre le repos. L'homme d'intelligence vit heureux, l'homme de *ren* vit longtemps ». Cheng (trad.), *op. cit.*, p. 59.
  47. *Laozi benyi*, in *Zhuzi jicheng*, *op. cit.*, vol. III, p. 6-7.
  48. Il s'agit d'une peinture de Wen Zhengming intitulée *Fang Zhao Bosu Hou Chibi fu tu* (Copie de la Seconde ode à la Falaise rouge de Zhao Bosu), couleurs sur soie, 31,5 x 541,6 cm, conservée au musée du Palais, Taïpei.
  49. Martine Vallette-Hémery (trad.), *Les Formes du vent, paysages chinois en prose*, Paris, le Nyctalope, 1987, p. 48.
  50. L'influence de la pensée de l'école de l'esprit (*xinxue*) sur l'œuvre de Su Shi est bien connue. Pour une traduction française du texte de Luo Dajing et une reproduction de la peinture de Qian Gu, voir Laurent, « La Rosée de jade dans le bois aux grues, un récit peint par Qian Gu », *Arts asiatiques*, tome 57, 2002, p. 102-113.
  51. Luo Dajing, *He lin yu lu*, dans Wang Ruilai (éd.), Beijing, Zhonghua shuju, 1997, p. 304.
  52. Une méditation sur l'eau, appelée *shuiguan* (caractères que l'on retrouve dans les titres de peintures), fut aussi pratiquée par les bouddhistes de l'école Chan dans le but de maîtriser l'élément eau et percevoir le monde comme fait d'eau. Elle trouve son origine dans le chapitre V du *Sârangama sâtra* (ch. *Lengyanjing*), texte apocryphe chinois du viii<sup>e</sup> siècle. Voir Ding Fubao, *Foxue da cidian*, Shanghai, Shanghai yixue shuju, 1928, p. 692.
  53. Zhu Qianru, *Mingren de jujia shenghuo*, Yilan, Mingshi yanjiu xiaozu yinhang, p. 238-239. À la fin du xvi<sup>e</sup> siècle encore, Feng Mengzhen (1548-1605)

- préconise la pratique quotidienne du *jingzuo*. Cf. Feng Mengzhen, *Zhenshizhai changke ji*, cité par Wai-kam Ho, «Late Ming Literati», dans James Watt (éd.), *The Chinese Scholars' Studio*, London, Thames and Hudson, 1987, p. 28.
54. Kathlyn Liscomb, «The Power of Quiet Sitting at Night: Shen Zhou's Night Vigil», in *Monumenta serica*, n° 43, 1995, p. 381-403.
  55. Wen Jia, *op. cit.*, p. 37685.
  56. Zheng Yinshu, *Xiang Yuanbian zhi shuhua shoucang yu yishu*, Taibei, Wen shi zhe chubanshe, 1984, p. 212-213.
  57. *Song shi*, chap. 50, section «Zongshi», «Yuan Can zhuan».
  58. La peinture aujourd'hui conservée à Londres (Cf. note 3 *supra*) illustre un texte de Zhang Hua (232-300) qui présente les instructions de bienséance adressées à l'impératrice Jia (256-300), ainsi que les qualités morales qu'elle devait avoir.
  59. Murray, *op. cit.*
  60. Wuling correspond à l'actuelle Changde, dans la province du Hunan.
  61. L'expression chinoise *qianmo* désigne les chemins qui séparent les champs du nord au sud (*qian*) et d'est en ouest (*mo*). Ces deux types de chemins forment un nom générique que nous avons simplement traduit par «sentiers».
  62. «Les cheveux jaunis» (*huangfa*), expression que nous avons préféré traduire par «cheveux blancs», désigne les personnes âgées.
  63. «Les tresses pendantes» (*chuitiao*), coiffure des enfants, désignent ceux qui la portent.
  64. L'expression chinoise que nous avons traduite par «réjouis», *zile*, signifie littéralement «se réjouir soi-même». Cette nuance a son importance, car l'expression, souvent citée, introduit l'idée de satisfaction en toute situation, ce qu'on pourrait traduire par «se satisfaire de peu».
  65. Han : 206 avant J.-C.-220 ap. J.-C., Wei : 220-265, Jin orientaux : 317-419.

## GLOSSAIRE

*Baopuzi* 抱朴子

Canglang (rivière) 滄浪

Chan (école) 禪

Chen Xianzhang (1428-1500) 陳獻章

*Chu ci* 楚辭

*chuanqi* 傳奇

*chuitiao* 垂髻

*Daodejing* 道德經

*Daozang* 道藏

Dunhuang 敦煌

*Fang Zhao Bosu Hou Chibi fu tu* 仿趙伯驩後赤壁賦圖

*Récit de la Source aux fleurs de pêcher*: citations et interprétations

Feng Mengzhen (1548-1605) 馮夢禎  
Ge Hong (283-343) 葛洪  
*gongti* 宮體  
Gu Hongzhong (937-975) 顧闳中  
Gu Kaizhi (v. 345-v. 406) 顧愷之  
*Guan pu tu* 觀瀑圖  
*Guan shui tu* 觀水圖  
*guwen* 古文  
Han (dynastie) 漢  
*Han Xizai yeyan tu* 韓熙載夜宴圖  
Hangzhou 杭州  
*He lin yu lu* 鶴林玉露  
Heng (mont) 衡山  
*Huainan* 淮南  
*Huainanzi* 淮南子  
Huang Fengchi (c. 1573-1644) 黃鳳池  
*huangfa* 黃髮  
Huang-Lao (école) 黃老  
Jia (256-300) 賈  
Jiangnan 江南  
Jin (dynastie) 晉  
*jingzuo* 靜坐  
*jinshi* 進士  
*Jue he gao xian tu* 壑高閑圖  
Laozi (VI<sup>e</sup> s. av. J.-C.) 老子  
*Lengyanjing* 楞嚴經  
Li Shida (reçu au grade de *jinshi* en 1574) 李士達  
Li Zhaodao (v. 670-730) 李昭道  
Liu (famille) 劉  
Liu An († 122 av. J.-C.) 劉安  
Liu Ziji 劉子驥  
Liuqian (rivière) 柳汧  
*Lunheng* 論衡  
*Lunyu* 論語  
Luo Dajing (act. déb. XIII<sup>e</sup> s.) 羅大經  
*Luoshen fu tu* 洛神賦圖  
Ma Hezhi (1130-1180) 馬和之  
*Mencius / Mengzi* (c. 380-289 av. J.-C.) 孟子  
Ming (dynastie) 明  
*Minghuang xin shu tu* 明皇幸蜀圖

Nanjing 南京  
Nanyang 南陽  
*Nüshi zhen tu* 女史箴圖  
Ouyang Xiu (1007-1072) 歐陽修  
Qian Gu (1508-c.1578) 錢穀  
*Qianhou Chibi fu* 前後赤壁賦  
*qianmo* 阡陌  
*Qianshan tang shuhua ji* 鈐山堂書畫記  
Qin (dynastie) 秦  
*qinglü shanshui* 青綠山水  
Qiu Ying (actif au début du xvr<sup>e</sup> siècle) 仇英  
Qu Yuan (340-278 av. J.-C.) 屈原  
*Sancai tuhui* 三才圖繪  
*Sandong qunxian lu* 三洞群仙錄  
Shang (dynastie) 商  
*Shanghai jing* 山海經  
*Shanjing richang* 山靜日長  
Shen Shichong (act. 1607-1640) 沈士充  
Shen Zhou (1427-1509) 沈周  
*Shijing* 詩經  
*shuwen* 時文  
*shuiguan* 水觀  
*Shujing* 書經  
*Shuofu* 說郭  
Six dynasties 六朝  
Song (dynastie) 宋  
Song du Sud (dynastie) 南宋  
*Song shi* 宋史  
Song Xu (1525-ap. 1606) 宋旭  
*Soushen houji* 搜神後記  
Su Shi (1036-1101) 蘇軾 (dit Dongpo 東坡)  
Suzhou 蘇州  
Taiyuan (ère) 太元  
Tang (dynastie) 唐  
*Tang shi huapu* 唐詩畫譜  
Tao Yuanming (372-427) 陶淵明 (ou Qian 潛)  
Tao Zongyi (ap. 1320-v. 1401) 陶宗儀  
*Taohua yuan ji* 桃花源記  
*Taohua yuan tu* 桃花源圖  
*taolin* 桃林

*Taoyuan tu* 桃源圖  
*Taoyuan wenjin tu* 桃源問津圖  
*Taoyuan xianjing tu* 桃源仙境圖  
*waizhuan* 外傳  
Wang Biao (xvi<sup>e</sup> s.) 王彪  
Wang Chong (27-97) 王充  
Wang Qi (c. 1531-1918) 王圻  
Wang Wei (699-759) 王維  
Wang Yangming (1472-1529) 王陽明  
Wei (dynastie) 魏  
Wen (roi) (XII<sup>e</sup> s. av. J.-C.) 文  
Wen Jia (1502-1583) 文嘉  
Wen Yuanxian (déb. XVII<sup>e</sup> s.) 文元獻  
Wen Zhengming (1470-1559) 文徵明  
Wuling 武陵  
*xian* 仙  
Xiang Yuanbian (1525-1590) 項元汴  
*xinxue* (école) 心學  
Xiwangmu 西王母  
Xu Ling (507-583) 徐陵  
*yan wu xiu wen* 偃武修文  
*yangsheng* 養生  
Yuan (dynastie) 元  
*Yufu* 漁父  
*Yutai xinyong* 玉臺新詠  
*yuweng de li* 漁翁得利  
*yuweng de yu* 漁翁得魚  
*yuweng deyi* 漁翁得意  
Zhang Hua (232-300) 張華  
Zhao Boju († v. 1162) 趙伯駒  
Zhao Bosu ( ?- ?) 趙伯驩  
Zhou Chang (xii<sup>e</sup> s. av. J.-C.) 周昌  
*zhuo zu* 濯足  
*zile* 自樂  
*Zuiwengting ji* 醉翁亭記  
*zuoqing* 坐靜

