



**HAL**  
open science

# Mendiants et personnages de rue dans la peinture chinoise : un ensemble de quatre rouleaux des Ming et des Qing

Alice Bianchi

► **To cite this version:**

Alice Bianchi. Mendiants et personnages de rue dans la peinture chinoise : un ensemble de quatre rouleaux des Ming et des Qing. *Arts Asiatiques*, 2014, 69, pp.51-74. hal-01644959

**HAL Id: hal-01644959**

**<https://hal.science/hal-01644959>**

Submitted on 1 Jul 2022

**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 4.0 International License

# Mendiants et personnages de rue dans la peinture chinoise : un ensemble de quatre rouleaux des Ming et des Qing

Alice Bianchi

---

**Citer ce document / Cite this document :**

Bianchi Alice. Mendiants et personnages de rue dans la peinture chinoise : un ensemble de quatre rouleaux des Ming et des Qing. In: Arts asiatiques, tome 69, 2014. pp. 51-74;

doi : <https://doi.org/10.3406/arasi.2014.1864>

[https://www.persee.fr/doc/arasi\\_0004-3958\\_2014\\_num\\_69\\_1\\_1864](https://www.persee.fr/doc/arasi_0004-3958_2014_num_69_1_1864)

---

Fichier pdf généré le 02/06/2022

## Abstract

From the Ming dynasty onwards, we see paintings associated with the genre known as Liumin tu (Wandering People) representing beggars and street characters in constituted groups. The different existing pictorial presentations of these characters, offer contrasting images of them. Some paintings aim at criticizing the government's ineffectiveness in providing for people's needs. Other works portray these lower class figures not in a disturbing or very moving way, but in comic or picaresque situations which show them as more funny than pitiable. This paper examines precisely this latter type of paintings through the analysis of a family of four handscrolls of the same subject, produced in all likelihood during the Ming and Qing dynasties. After proposing an iconographic interpretation of this ensemble by comparing it to works of the same period, we argue that according to the analysis of a colophon appended to one of the scrolls, images of this kind could have been intended as social satire targeting the educated elite, in particular those literati who came to terms with Confucian values to improve their wealth and position.

## Résumé

À partir de l'époque Ming, des peintures se rattachant au genre des Liumin tu (Les Errants), présentent des mendiants et autres personnages de rue en groupes constitués. Certaines se présentent comme des critiques d'un gouvernement incapable de pourvoir aux besoins fondamentaux du peuple. D'autres mettent en scène des chemineaux hauts en couleur, souvent dépeints dans des situations comiques et grotesques qui semblent vouloir susciter plus le rire que la pitié. C'est précisément à ce dernier type que nous nous intéressons dans cet article, en étudiant un ensemble de quatre rouleaux réalisés selon toute vraisemblance aux époques Ming et Qing et déclinant le même thème. Après en avoir proposé une première interprétation iconographique grâce à la comparaison avec d'autres œuvres produites aux mêmes époques, la lecture et l'analyse d'une postface accompagnant l'une des peintures nous permettent d'envisager ces rouleaux comme des parodies de lettrés qui s'arrangent avec la morale confucéenne pour acquérir richesse et honneurs.

# Mendiants et personnages de rue dans la peinture chinoise : un ensemble de quatre rouleaux des Ming et des Qing

## Résumé

À partir de l'époque Ming, des peintures se rattachant au genre des *Liumin tu* 流民圖 (*Les Errants*), présentent des mendiants et autres personnages de rue en groupes constitués. Certaines se présentent comme des critiques d'un gouvernement incapable de pourvoir aux besoins fondamentaux du peuple. D'autres mettent en scène des chemineaux hauts en couleur, souvent dépeints dans des situations comiques et grotesques qui semblent vouloir susciter plus le rire que la pitié. C'est précisément à ce dernier type que nous nous intéressons dans cet article, en étudiant un ensemble de quatre rouleaux réalisés selon toute vraisemblance aux époques Ming et Qing et déclinant le même thème. Après en avoir proposé une première interprétation iconographique grâce à la comparaison avec d'autres œuvres produites aux mêmes époques, la lecture et l'analyse d'une postface accompagnant l'une des peintures nous permettent d'envisager ces rouleaux comme des parodies de lettrés qui s'arrangent avec la morale confucéenne pour acquérir richesse et honneurs.

## 概要

從明代開始，被稱為「流民圖」的繪畫表現了有組織的乞丐和其它街頭人群。一些流民圖是對沒有能力滿足人民基本需要的政府的批評。另一些用鮮明的色彩，常常滑稽和怪誕的場景表現了流浪漢，與其說是引起人的同情還不如說是讓人莞爾。本文借助四幅被鑑定為明清時代的流民圖，對第二種圖像進行完整詳細的研究。在與同時期繪畫對比，對圖像進行解釋說明之後，分析和解讀其中一幅的後記。作者把「流民圖」看作是一種對那些道貌岸然想要升官發財文人的諷刺作品。

\* Mes plus vifs remerciements vont au Pr. James Cahill, malheureusement disparu avant la parution de cet article, pour m'avoir signalé l'existence du rouleau conservé à l'Institut des hautes études chinoises (IHEC) à Paris et pour nos discussions sur les quatre peintures. Je suis de même reconnaissant à M. Jonathan Hay pour ses suggestions concernant le rouleau de Paris. Je tiens également à remercier Mme Clarissa von Spee, pour m'avoir donné accès aux deux peintures conservées au British Museum et permis de les analyser et de les photographier, ainsi que Mme Delphine Spicq, pour sa disponibilité et le

## Abstract

From the Ming dynasty onwards, we see paintings associated with the genre known as *Liumin tu* 流民圖 (*Wandering People*) representing beggars and street characters in constituted groups. The different existing pictorial presentations of these characters, offer contrasting images of them. Some paintings aim at criticizing the government's ineffectiveness in providing for people's needs. Other works portray these lower class figures not in a disturbing or very moving way, but in comic or picaresque situations which show them as more funny than pitiable. This paper examines precisely this latter type of paintings through the analysis of a family of four handscrolls of the same subject, produced in all likelihood during the Ming and Qing dynasties. After proposing an iconographic interpretation of this ensemble by comparing it to works of the same period, we argue that according to the analysis of a colophon appended to one of the scrolls, images of this kind could have been intended as social satire targeting the educated elite, in particular those literati who came to terms with Confucian values to improve their wealth and position.

## 要約

明朝以降、中国の「流民図」を主題にした絵画は、乞食やそれに類した街頭の人々を一群として描いている。その中のあるものは、民衆の最低限の必要を満たすことができない政府への批判を表現する。しかしその他に、コミカルでグロテスクな状況の中で、生彩に富んだ流民たちが描かれる作品もあり、これらは哀れみを促すよりも、笑いを誘うものである。本論でわれわれが対象とするのは、そうした種類に属するもので、ほぼ確実に明朝から清朝にかけて制作された四つの巻物である。これらは、同じ主題のヴァリエーションを表わしている。まず、同時代に制作された他の作品との比較によって、その図像的解釈を試み、次にひとつの作品の最後に付された跋を分析する。これによって、これらの巻物が、儒教の倫理を巧みに利用して富と名誉を得ようとする文人たちを揶揄するものであることを明らかにする。

temps qu'elle a bien voulu m'accorder lors de l'étude du rouleau conservé à l'IHEC. Mes remerciements s'adressent également à Mme Michèle Pirazzoli-l'Serstevens pour avoir pris le temps d'examiner avec moi le rouleau de Paris, et pour ses nombreux conseils et suggestions. Je tiens également à remercier M. Cédric Laurent, dont les relectures attentives ont permis d'améliorer ce travail. Je suis enfin très reconnaissant envers les relecteurs anonymes pour leur participation à la qualité de cet article.

La tradition picturale des mendiants et des personnages de rue apparaît sous les Song (960-1279), et se rattache à l'œuvre de Zheng Xia 鄭俠 (1041-1119), lequel soumit à l'empereur en 1074 une peinture intitulée *Liumin tu* 流民圖 (*Les Errants*)<sup>1</sup>. Cette réalisation, malheureusement perdue, fonde un genre pictural qui en prit le nom et s'applique aux portraits d'errants, de réfugiés, de mendiants, selon le contexte<sup>2</sup>. Ainsi, à partir de l'époque Ming (1368-1644), plusieurs fonctionnaires adressent au trône des mémoires accompagnés de *Liumin tu*. Les œuvres qu'ils produisent sont souvent liées à des événements contingents comme d'importantes famines, des sécheresses, ou des guerres. Elles sont utilisées comme des preuves venant à l'appui d'une argumentation<sup>3</sup>.

Parallèlement, à la même époque, des peintres professionnels réalisent des œuvres qui accordent une place privilégiée à la représentation des mendiants et des gens de rue<sup>4</sup>. Certaines de leurs peintures renouent avec la tradition inaugurée par Zheng Xia : il s'agit des dénonciations des misères du peuple soumis à un mauvais gouvernement. À partir des

1. En 1074, ce fonctionnaire, alors inspecteur à la porte Anshang de la capitale (Kaifeng), vit de ses propres yeux des gens qui, par milliers, avaient fui les régions septentrionales frappées par une sécheresse prolongée et par la famine. Ils affluaient en masse dans la ville pour y trouver secours. Profondément inquiet des conditions dans lesquelles se trouvait la population, exténuée par ces événements dont les effets néfastes avaient été amplifiés par les réformes mises en place par Wang Anshi 王安石 (1019-1086), il adressa au trône un mémoire, accompagné d'une peinture, intitulé *Adresse à l'Empereur de la peinture Les Errants au sujet de la nouvelle politique* (*Shang Huangdi lun xinfa jin Liumin tu* 上皇帝論新法進流民圖). Cf. *Xitang ji*, p. 369-371. Dans son mémoire, Zheng Xia soutenait que si les causes prétendues des migrations massives de la population étaient la sécheresse et la famine, la véritable origine de tous les malheurs du pays était la colère du Ciel face aux mesures adoptées par le gouvernement. La dénonciation de la misère de la population allait ainsi de pair avec la condamnation de l'accaparement et de la spéculation opérés par les instances gouvernementales, tant en milieu rural qu'en milieu urbain. Pour venir en secours à la population et rétablir l'ordre normal des choses, Zheng Xia suggérait de faire ouvrir les greniers publics, d'arrêter les réformes et de renvoyer Wang Anshi. Son mémoire illustré suscita, dans un premier temps, une réponse positive de la part de l'empereur, qui ordonna l'ouverture des greniers et la révision ou la suspension de dix-huit taxes et nouvelles réformes. Cf. *Xitang ji*, p. 371. À ce propos, voir également la biographie de Zheng Xia du *Songshi*, j. 321, p. 10436.

2. Le terme *liumin* s'applique aux nombreux réfugiés dont l'apparition, souvent subite ou inopinée, fait généralement suite à des catastrophes naturelles ou à des guerres. Il se rapporte par extension également aux mendiants et aux vagabonds. À ce propos, voir par exemple JIANG 2001, p. 1-3.

3. Le cas de Yang Dongming 楊東明 (1548-1624) est probablement le plus célèbre et le mieux documenté. En 1594, ce fonctionnaire originaire du Henan, adressa à l'empereur Wanli (r. 1573-1620) un *Jimin tushuo* 饑民圖說 (*Les Gens affamés*, illustré et commenté), décrivant les conditions des sinistrés de la grande famine qui frappa sa région entre 1592 et 1594. Voir *Shenzong shilu*, p. 5015. Dans son mémoire, Yang Dongming critiquait de manière assez directe la passivité de Wanli, il sollicitait la mise en place de secours, l'envoi d'aides financières et une remise d'impôt pour la population touchée par la crise. Il suggérait également à la cour d'envoyer une personne de valeur tel Zhong Huamin 鍾化民 (1537-1597), remettre de l'ordre dans la région, complètement désorganisée par une disette catastrophique et menacée par de possibles soulèvements. Nous possédons à la fois le texte de son mémoire (Cf. *Yucheng xianzhi*, p. 650-660), et une copie des illustrations qu'il soumit à l'empereur. Les treize xylogravures, conservées au musée provincial du Henan, sont reproduites dans DES FORGES 2003, p. 38-51.

4. Le cas le plus célèbre est sans doute celui du peintre Zhou Chen 周臣 (ca. 1455-après 1536), qui exécuta une série de peintures intitulées *Liumin tu* en 1516. De nos jours, la série est montée en deux rouleaux horizontaux partagés entre la Honolulu Academy of Arts et le Cleveland Museum of Art. La première moitié du rouleau figure in ECKE 1965, vol. 2, pl. XXXVI ; la deuxième est publiée in Ho 1980, p. 196.

Ming, apparaissent également des scènes de rue illustrant des mendiants et des personnages de rue aux traits grotesques, aux crânes irréguliers, aux nez longs, busqués ou épatés, souvent représentés dans des situations qui semblent vouloir susciter davantage le rire que la pitié ou l'horreur, et qui ne trouveraient pas leur raison d'être dans des œuvres supposées dénoncer la misère du peuple. Pour ces peintures – bien que le *Liumin tu* de Zheng Xia ait, semble-t-il, joué un rôle d'incitation et de modèle – plusieurs niveaux de lecture semblent possibles.

Relevant de ce dernier type (grotesque), produit aux époques Ming et Qing (1644-1911), au moins quatre peintures déclinent exactement le même sujet<sup>5</sup> : deux font partie des collections du British Museum de Londres (ici appelées B1<sup>6</sup> et B2<sup>7</sup>), une peinture est conservée à l'Institut des hautes études chinoises (IHEC) à Paris<sup>8</sup>, et un rouleau horizontal appartient actuellement à une collection particulière, *Les Cent Mendiants* (*Baigai tu* 百丐圖)<sup>9</sup>. La composition des deux premières est quasiment identique, et il en va de même de la quatrième, tandis que celle de Paris, qui s'inspire directement des trois précédentes, a été réalisée d'une façon plus libre. Les inscriptions qui accompagnent les deux rouleaux de Londres n'apportent aucun détail pouvant indiquer soit le contexte propre à la réalisation de ces œuvres soit leur signification. De même, pour celui de Paris, aucune inscription ne vient nous éclairer sur les desseins du peintre. En revanche, la longue postface datée de 1662 qui suit le *Baigai tu* apporte des éléments importants, répondant partiellement à des questions telles que la signification de ces œuvres, la lecture qu'en faisaient alors les amateurs d'art, et la perception qu'ils avaient de ces peintures.

Les quatre peintures ont été produites à des époques différentes, et leur qualité d'exécution est très variable. Seules celles de Londres sont signées par Wu Wei 吳偉 (1459-1508).

5. Une cinquième version est conservée au musée d'histoire du Shaanxi, à Xi'an. La peinture (38,7 × 634 cm), à l'encre sur papier, est intitulée *Liumin tu*. Datée de 1588, l'œuvre est signée Yanshan Shiting 鴈山石磴 (surnom d'un peintre non identifié), et suivie d'une postface de 1641. Il s'agirait de la version la plus développée, étant donné qu'elle met en scène soixante-douze personnages. Bien qu'il nous ait été impossible de la voir lors de nos visites au musée, il existe une entrée intitulée « *Liumin tu* » figurant dans une monographie de la province du Shaanxi qui, quoique dépourvue d'illustrations, fournit une description de l'œuvre qui ne laisse pas de doutes quant à son appartenance à l'ensemble de peintures analysé ici. Cf. SHAANXI 1995, p. 492. Je tiens à remercier le professeur Lu Hanchao, pour m'avoir signalé ce rouleau qu'il vit lors d'une exposition temporaire au musée de Xi'an en 1997.

6. Rouleau horizontal, composé d'une peinture (37,7 × 546,5 cm) signée et accompagnée des sceaux de Wu Wei et d'une postface (1965,0724,0.8). La peinture est reproduite partiellement in BARNHART 1993, p. 237, et en entier dans SUZUKI 1982-1983, vol. 2, p. 206-207.

7. Rouleau horizontal, à l'encre et couleurs sur soie, dimensions inconnues (1929,1106,0.2). Non publié.

8. Peinture en couleurs et à l'encre sur papier, 36 × 1075 cm (54844). Non publiée.

9. Peinture en couleurs et à l'encre sur papier, 29,9 × 322 cm, conservée dans une collection particulière (vente Sotheby's, New York, 3 juin 1985). L'œuvre est partiellement reproduite dans le catalogue de vente de Sotheby's du 3 juin 1985. Cf. SOTHEBY'S 1985, lot n° 23 (*Scenes of Beggars*), non paginé.

## Les peintures : présentation et description

### Les rouleaux de Londres

Le rouleau B1, réalisé en couleurs et à l'encre sur papier, porte le titre de *Liumin tu*, apposé par Pu Ru 溥儒 (1896-1963), peintre et cousin du dernier empereur des Qing, Pu Yi 溥儀 (1906-1967)<sup>10</sup>. La signature de Wu Wei est calligraphiée dans la section finale de la peinture : « Œuvre de Wu Wei de la Garde aux uniformes de brocart<sup>11</sup>, en poste au palais de l'Excellence littéraire<sup>12</sup> » (直文華殿錦衣吳偉筆). Elle est en outre complétée par deux sceaux du peintre<sup>13</sup>. Une postface en écriture sigillaire y figure également : il s'agit d'une biographie de Wu Wei, sans rapport direct avec la peinture<sup>14</sup>.

L'œuvre, tenant à la fois du paysage et de la peinture de genre, s'ouvre sur un groupe de trois personnages. Un enfant indique à la femme qui le précède une scène se déroulant en dehors de l'espace pictural. La femme, vue de dos, marche en s'aidant d'un bâton, et semble rappeler l'enfant à elle, tandis qu'un homme s'avance en regardant derrière lui. Il porte sur son dos un panier de bambou, duquel sortent des drapeaux. Un singe est accroupi sur le panier. Dans la main gauche, il tient un tambour, et la baguette qu'il empoigne de la main droite lui sert à le frapper pour signaler sa présence dans les rues qu'il parcourt. Il s'agit sans doute d'un dresseur de singes (*shuahou'er* 耍猴兒), tel que nous le voyons dans d'autres peintures de même sujet<sup>15</sup>. La scène qui suit (fig. 1) dépeint une femme et deux enfants vers lesquels s'avancent quatre personnages, dont deux aveugles. L'un d'entre eux est un musicien coiffé d'un bonnet noir, tenant dans une main un luth (*pipa* 琵琶) et dans l'autre une canne. Sa posture, ses vêtements et l'instrument qu'il porte sont à rapprocher avec d'autres figurations d'aveugles<sup>16</sup>. L'autre, vêtu d'une robe taoïste,



Figure 1. — Wu Wei 吳偉 (1459-1508) (attribué à), *Les Errants* (*Liumin tu* 流民圖) (B1), scène 2, fin de l'époque Ming (1366-1644) (?). Encre et couleurs sur papier, H. 37,7 cm ; L. 546, 5 cm. British Museum, inv. 1965,0724,0.8. © The Trustees of the British Museum.

semble vouloir montrer la tablette qu'il tient dans la main. Les deux personnages à l'arrière regardent en direction de l'enfant, et l'un d'entre eux se moque de ce dernier en faisant des grimaces, semble-t-il. À leur gauche, une femme tenant un bébé dans ses bras est accompagnée par un enfant jouant du tambour. Plus loin, un bossu vêtu d'un chapeau noir tient un bol à aumônes dans la main et croise le regard d'un homme qui s'avance menant un chien en laisse. Notre regard se porte ensuite sur un groupe de trois mendiants (fig. 2). Le premier est un charmeur de serpents (*nongshe'er* 弄蛇兒)<sup>17</sup> ; à ses côtés se tiennent les deux autres, qui portent des bols à aumônes. Devant eux se trouvent trois hommes : l'un d'eux regarde en arrière en direction du charmeur de serpents. Il est vu de profil, et se tient debout sur une seule jambe à l'aide d'une béquille, alors que l'autre jambe est levée. À côté de lui, un aveugle chenu tient une canne dans une main et s'accroche au troisième personnage : un musicien aveugle jouant

10. Le titre, calligraphié par Pu Ru, est inscrit sur une bande de titre (*qian* 籤) collée sur la couverture du rouleau (*baoshou* 包首). Nous y lisons : « *Liumin tu* de Wu Xiaoxian [Wu Wei] des Ming. Chef-d'œuvre. Inscription sur la bande de titre apposée par Pu Ru » (明吳小僊流民圖。逸品。溥儒題籤)。

11. La Garde aux uniformes de brocart (*Jinyi wei* 錦衣衛), sorte de police secrète, était aussi chargée, à partir du règne de Xuande (1426-1435), des nominations des peintres de cour.

12. Le palais de l'Excellence littéraire (Wenhua dian 文華殿) était l'endroit où l'empereur et son héritier recevaient régulièrement leurs cours sur les Classiques. Il se trouvait dans l'enceinte de la Cité interdite, à la porte Donghua. Voir Wu P. 2004, p. 134.

13. Dans le premier sceau, nous lisons « Lufu » (魯夫), l'un des surnoms de Wu Wei ; dans le deuxième « Sceau de Wu Wei, en poste au palais de l'Excellence littéraire, déclaré par l'empereur premier peintre [de la cour] » (欽賜畫狀元直文華殿吳偉印). Les deux sceaux sont considérés comme authentiques par Richard Barnhart. Voir BARNHART 1993, p. 237.

14. La calligraphie figurant en postface peut être rapprochée de celle du titre inscrit par Pu Ru dans la bande de titre. Ainsi, la postface non signée aurait été calligraphiée par Pu Ru. Pour une reproduction de ce texte, voir SUZUKI 1982-1983, vol. 2, p. 207.

15. L'iconographie de ce personnage s'apparente par exemple à celle du dresseur de singes de la peinture de Zhou Chen. Sur les mendiants dresseurs de singes voir CEN 1992, p. 215.

16. Nombreuses sont les peintures qui mettent en scène des mendiants le plus souvent aveugles, jouant ou portant un *pipa*. Voir par exemple la feuille n° 10 d'un album de Huang Shen 黃慎 (1687-ca. 1772) daté de 1730, illustrant mendiants et artistes itinérants, figurant un couple d'aveugles au *pipa*. Pour des reproductions de l'album, conservé au Berkeley Art Museum, voir SUZUKI 1982-1983, vol. 1, p. 347.

17. Depuis l'Antiquité, le métier de charmeur de serpents était associé aux mendiants (Cf. Qu 1995, p. 164), qui capturaient également ces reptiles pour les vendre à des clients qui les mangeaient ou les utilisaient pour leurs propriétés thérapeutiques. À ce propos, voir également *Le chasseur de serpents* (*Bushezhe shuo* 捕蛇者說) de Liu Zongyuan 柳宗元 (773-819), histoire d'un homme qui préfère risquer la mort en chassant des serpents destinés à la cour plutôt que d'être soumis à l'impôt normal. Cf. *Zengguang zhushi yinbian Liu xiansheng ji*, j. 16, p. 3-4. Les serpents étaient aussi vendus aux pèlerins à l'occasion de festivités bouddhiques, pour la pratique du *fangsheng* 放生. Ils apparaissent ainsi souvent dans les représentations de mendiants, comme symbole de leur condition.



Figure 2. — Les Errants (B1) (cf. fig. 1), scène 3. British Museum. © The Trustees of the British Museum.

du luth *sanxian* 三弦. Apparaissent ensuite deux personnages en robe taoïste, aux postures se faisant écho (fig. 3) : l'un vu de dos, la tête tournée vers la droite, porte sur les épaules une planche à laquelle sont suspendus un bateau miniature<sup>18</sup> et un ballot ; l'autre, de profil, est aveugle et tient un gong dans la main. La scène qui suit constitue le point culminant de l'œuvre : il s'agit d'une dispute entre trois mendiants. L'un d'entre eux, tombé par terre, essaie d'éloigner son agresseur en s'aidant des mains et des pieds. L'autre homme, debout, lui tire les cheveux et s'apprête à lui asséner un coup. Un troisième personnage est sur le point de frapper les deux bagarreurs avec un *sanxian*. Dans le feu de l'action, il a même perdu l'une de ses chaussures. Par terre, à côté des deux lutteurs, se trouve un abaque à boules (*suanzhu* 算珠), probablement l'objet même de la querelle<sup>19</sup>.

Les protagonistes du passage suivant sont quatre hommes assis par terre, se reposant et discutant tout en buvant de l'alcool au bord d'une rivière (fig. 4). À côté d'eux, un homme torse nu et bras levés semble se réjouir de quelque chose, ou peut-être

essaie-t-il de retenir l'attention de ces gens. Il attire le regard d'un individu vu de dos avec un panier rempli d'herbes ou de bois, alors qu'un mendiant aveugle s'avance à l'aide d'un bâton, en marchant dans le sens inverse du déroulement de la peinture.

Les personnages (vingt-neuf au total), font tous à peu près la même taille, et la hauteur du point de vue est quasiment identique dans chaque section. Les hommes portent souvent la barbe ; ils sont coiffés de bonnets, vêtus de tuniques, de manteaux courts et de larges pantalons. Leurs habits sont généralement déchirés ou rapiécés. Certains vont pieds nus, d'autres portent des chaussures. Les femmes (moins représentées) sont habillées comme eux et ne se distinguent que par leur physionomie (traits du visage, coiffure, absence de pilosité). Les individus sont caractérisés par leurs attitudes et leurs expressions, et par leurs gestes et postures, parfois insolites ou non-conventionnelles. Cette individualisation des personnages est un héritage de la peinture académique de la période Song.

L'œuvre est construite sur un jeu de contraste entre un premier plan où les personnages et des éléments du paysage sont vigoureusement dessinés (traits rudes et anguleux, chargés d'encre sombre), et un arrière-plan où arbres et rochers sont évoqués à l'aide de lavis gris dégradés. Ces derniers, qui délimitent l'espace, sont peints au moyen de jeux d'encre élaborés et évoquent le style des peintres de l'académie des Song du Sud. Les rides employées pour décrire le modelé des rochers sont du type dit « taillé à la hache » (*fupi cun* 斧劈皴), associé à Ma Yuan 馬遠 (1190-1235) et à Xia Gui 夏珪 (1180-ca. 1230) et imité par la

18. La fonction de ce bateau nous demeure obscure pour le moment. Pourrait-il y avoir un lien avec la coutume de l'« expulsion des démons de la peste en bateau », dont traite Paul Katz (Cf. KATZ 1995, p. 153-159) ?

19. La présence d'objets éparpillés sur le sol est typique de ce genre de scènes, et comme le remarque Michela Bussotti, témoigne de la violence de la bagarre. Cf. BUSSOTTI 2001, p. 214. La présence d'un abaque parmi ces objets pourrait s'expliquer par une volonté du peintre d'évoquer les luttes pour obtenir argent et pouvoir, et tout comme les scènes de dispute, pourrait avoir une valeur symbolique. Un abaque est ainsi brandi par un aveugle dans une peinture de Huang Shen figurant une rixe entre aveugles, dont il sera question plus loin (fig. 15).



Figure 3. — *Les Errants* (B1) (cf. fig. 1), scène 5. British Museum. © The Trustees of the British Museum.



Figure 4. — *Les Errants* (B1) (cf. fig. 1), scène 6. British Museum. © The Trustees of the British Museum.

suite par les peintres de l'école de Zhe 浙派. Les personnages sont exécutés avec un « pinceau usé » (*tubi* 秃筆). Les drapés de leurs vêtements sont peints en utilisant tantôt la « manière abrégée » (*jianbi* 減筆, technique qui consiste à employer un nombre réduit de traits pour capter les caractéristiques principales d'un objet ou d'une figure humaine, proche de l'esquisse), tantôt la manière dite du « roseau brisé » (*zhelu miao* 折蘆描), qui se manifeste par des traits longs et effilés présentant des attaques prononcées et des tournants anguleux et brusques. Les traits se courbent sans se casser, ressemblant à la forme des tiges de roseau. Ce type de contour, qui joue sur l'épaisseur variable du trait et change souvent de direction, fut développé et popularisé par Wu Wei<sup>20</sup>. La composition est typique de l'école de Zhe. Elle se caractérise par un traitement assez sommaire des éléments paysagers, que les limites du support viennent couper de manière très nette<sup>21</sup>. La vivacité de la représentation est renforcée par sa réalisation à coups de pinceau hardis, parfois épais.

Ce rouleau exécuté à la manière d'une esquisse, est sans doute à rapprocher des peintures de Wu Wei qui nous ont été transmises. Wu Wei fut aussi influencé par Dai Jin 戴進 (1388-1462), considéré comme le fondateur de l'école de Zhe<sup>22</sup>; il créa à son tour l'école de Jiangxia 江夏派, qui en est issue. Qu'il s'agisse ou non d'une œuvre originale, le rouleau B1 semble refléter les goûts de ce personnage non-conformiste, et traduire une bonne connaissance du monde des divertissements et de la vie des gens du peuple<sup>23</sup>. Les habits y sont esquissés avec quelques rapides et rudes coups de pinceau, comme dans certaines peintures de Wu Wei<sup>24</sup>; en revanche, les parties dénudées du corps et les visages nous paraissent dessinés avec plus de finesse chez ce dernier peintre. Ainsi, en ce qui concerne le modelé des visages des personnages, aucune peinture de personnages de Wu Wei conservée aujourd'hui ne nous semble pouvoir être apparentée sur le plan stylistique au rouleau B1. En particulier, le tracé des yeux chez Wu Wei confère un caractère plus expressif aux visages<sup>25</sup>. De même, les sceaux de la peinture de Londres ainsi que la signature comportant le titre officiel du peintre ne figurent, à notre connaissance, sur aucune autre peinture de Wu

20. Voir CAHILL 1978, p. 104.

21. Voir LAWTON 1973, p. 152.

22. Pour la biographie de Dai Jin, cf. BARNHART 1993, p. 127-194.

23. Pour une biographie de l'artiste, voir par exemple CAHILL 1978, p. 98-100; ROGERS & LEE 1988, p. 118-119.

24. Dans les peintures de personnages Wu Wei s'est illustré dans deux manières : des œuvres monochromes précises et minutieuses, exécutées dans la technique *baimiao* 白描 (dessin au trait), et des œuvres à la manière vigoureuse (qualifiée par les critiques chinois de *cubi* 粗筆, littéralement « pinceau grossier »). Le rouleau B1 procéderait de cette dernière manière.

25. Voir par exemple le traitement des visages des pêcheurs du rouleau horizontal conservé au musée des Arts asiatiques de Stockholm (Cf. SIRÉN 1965-1968, vol. VI, pl. 154), ou des personnages d'un album de huit feuilles conservé au musée de Shanghai (Cf. ZHONGGUO 1995, vol. 2, pl. 1-0442, p. 253-254, notamment les feuilles n° 4 et n° 7). De même, dans d'autres peintures sur soie mettant en scène le petit peuple, telles que *Pêcheur cuisinant [dans un bateau] sur la rivière Songxi* (*Songxi yuchui tu* 松溪漁炊圖) (Cf. SHAN 2007, p. 154-155), et *Se reposer à l'ombre d'un pin* (*Songyin xiaoqi tu* 松陰小憩圖, cf. ZHONGGUO 1995, vol. 2, p. 257), les formes sont plus soignées, et les personnages plus expressifs.

Wei connue de nos jours<sup>26</sup>. Toutefois, comme le dit James Cahill : « *Wu Wei's prowess as a figure painter can be admired in a number of signed pictures. They range through such a diversity of manners, however, that it is difficult to recognize in them a distinctive style or to decide with any confidence which are really from his hand.* »<sup>27</sup>.

Cette peinture aurait pu servir de modèle pour la seconde œuvre conservée au British Museum (B2), à moins que les deux ne procèdent d'une troisième, aujourd'hui perdue<sup>28</sup>. Le rouleau B2 est composé d'une préface, calligraphiée par un certain Jingxiu Daoren 靜修道人<sup>29</sup> en 1863, et d'une peinture portant une signature contrefaite de Wu Wei, Xiaoxian 小僊. Plutôt conventionnel, le contenu de cette préface est purement élogieux et insiste sur les talents du peintre comme illustrateur, pratique courante lorsque l'œuvre était signée par un peintre de renom. La composition, quant à elle, s'avère identique à celle du rouleau B1, les personnages sont exactement les mêmes et apparaissent dans le même ordre. De facture plus minutieuse que le rouleau B1, elle se distingue par son support, la soie, par l'emploi de la couleur, et par des descriptions plus détaillées des personnages. La ligne, peu fluide, est moins rude et moins nerveuse que dans le rouleau B1. La profusion de détails anecdotiques semble ici nuire à la composition; les individus figurés n'ont rien de naturel dans leurs attitudes et dans les expressions de leurs visages.

Si le fait que les deux peintures sont signées Wu Wei laisse présumer l'existence d'une peinture originale de sa main<sup>30</sup>, aucun élément ne vient confirmer que le rouleau B1 est l'original qui a servi de modèle aux versions suivantes. Le rouleau B1 semble être le plus proche, sur le plan stylistique et thématique, des œuvres produites par Wu Wei et par d'autres peintres de l'école de Zhe, ses disciples<sup>31</sup>.

26. Pour un tableau récapitulatif des sceaux et signatures de ce peintre, voir SHANGHAI 1987, p. 431-433. La plupart de ses peintures aujourd'hui conservées sont signées « Wu Wei », ou « Xiaoxian », l'un de ses surnoms.

27. CAHILL 1978, p. 103.

28. Le fait que les deux peintures se trouvent à présent dans la même collection n'est pas un détail anodin. Elles étaient à l'origine la propriété de Valentine Chirol, diplomate anglais, éditeur du *Times* de Londres et correspondant du journal pour le Moyen et l'Extrême-Orient, qui se rendit en Chine à maintes reprises de 1894 à 1929, année de son décès. Malheureusement, le seul ouvrage monographique consacré à Valentine Chirol ne fournit aucun renseignement au sujet de ces deux peintures (FRITZINGER 2006).

29. Ce personnage demeure, en l'état actuel des recherches, inconnu.

30. Le seul indice que nous possédons se trouve dans le catalogue de la collection du bibliophile Zhao Qimei 趙琦美 (1563-1624), le *Maiwang guan shumu* 脈望館書目, où il mentionne un rouleau de Wu Wei ayant pour titre *Liumin tu* : « Une peinture du *Liumin tu* de Wu Xiaoxian [Wu Wei] » (吳小仙流民圖一幅). Cf. *Maiwang guan shumu*, p. 491. Elle fut vraisemblablement acquise avant 1624, date de la mort de Zhao Qimei. Cela montre que Wu Wei était associé à ce type de peintures.

31. Certains des motifs qui apparaissent sur le rouleau B1, devaient faire partie du répertoire des peintres de l'école de Zhe. Un rouleau de petit format (30,5 × 117,5 cm), conservé au musée du Palais de Pékin, réalisé à l'encre et couleurs sur papier, illustre certains des personnages présents sur les rouleaux de Londres. Bien que la peinture, intitulée *Plaisirs villageois* (*Shenping cunle tu* 昇平村樂圖), soit signée Jing'an 靜庵, l'un des surnoms du peintre Dai Jin, il s'agirait de l'œuvre d'un peintre tardif de l'école de Zhe. Voir SHAN 2007, p. 221. L'enfant-musicien jouant du tambour qui est représenté sur cette peinture, trouve un précédent iconographique dans le rouleau B1. De même, le joueur de *pipa* aveugle dans la section finale de la peinture est figuré dans une tenue et une posture tout à fait similaires à celles de son homologue du rouleau B1.



Figure 5. — Anonyme, *Mendiants et personnages de rue*, détail, époque Qing, XVIII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècle (?). Encre et couleurs sur papier, H. 36 cm ; L. 1075 cm. Bibliothèque de l'Institut des hautes études chinoises, inv. 54844. Photo IHEC/Collège de France © 2014.



Figure 6. — *Mendiants et personnages de rue* (cf. fig. 5), détail. IHEC. Photo IHEC/Collège de France © 2014.

### Le rouleau de Paris

L'Institut des hautes études chinoises de Paris possède, dans sa collection de peintures et de calligraphies, un rouleau horizontal anonyme représentant des mendiants et des personnages de rue. Réalisée en couleurs et à l'encre sur papier, cette œuvre n'a fait l'objet d'aucune étude, elle n'a jamais été publiée ni exposée. Les circonstances mêmes de son acquisition par la bibliothèque restent inconnues<sup>32</sup>. Le support pictural ne présente ni sceaux ni inscriptions qui permettraient de la dater. Toutefois, comme nous le verrons plus loin, l'analyse stylistique nous amène à penser qu'il s'agirait d'une œuvre d'époque Qing (1644-1911).

La peinture présente une succession continue de scènes, nullement liées les unes aux autres par des motifs paysagers, comme c'était le cas pour les rouleaux B1 et B2. Plusieurs scènes semblent constituer des variations à l'initiative de l'auteur, ne trouvant pas leur équivalent sur les autres œuvres du corpus. Aussi, la première image, à la valeur sans doute introductive,

figurant trois personnages, est propre à cette version (fig. 5). Un enfant joue en tirant sur une sacoche accrochée à la taille d'une vieille femme aveugle. Devant lui, un mendiant s'est arrêté pour jouer du tambour et des claquettes de bambou (*zhuban* 竹板). Les regards de ces gens se tournent vers un garçon qui pointe du doigt le groupe tout en regardant en arrière la scène suivante, ce qui correspond à la section d'ouverture des rouleaux B1 et B2<sup>33</sup>. Plus loin, deux aveugles se disputent (fig. 6). Dans les versions B1 et B2, cette même scène incluait un troisième personnage, sur le point de frapper les deux bagarreurs avec un *sanxian* (fig. 3), détail omis ici. À côté d'eux, nous apercevons les trois aveugles qui figuraient également dans les rouleaux de Londres (fig. 2). Il en est de même pour les deux hommes en robe taoïste qui précèdent ce groupe (fig. 3). Les protagonistes du passage suivant sont en revanche propres à cette version : des musiciens aveugles en sont venus aux mains, tandis qu'un homme et un enfant, par leurs gestes, veulent les calmer (fig. 7). Plus

32. Le numéro d'inventaire n'a été attribué au rouleau que très récemment.

33. Il est possible que le rouleau B1 ait inclus à l'origine cette même scène, à présent perdue.



Figure 7. — Mendiants et personnages de rue (cf. fig. 5), détail. IHEC. Photo IHEC/Collège de France © 2014.



Figure 8. — Mendiants et personnages de rue (cf. fig. 5), détail. IHEC. Photo IHEC/Collège de France © 2014.

loin, nous apercevons un homme vu de profil, une vieille dame portant un bébé dans les bras et un vieil indigent marchant à l'aide d'une canne et tenant un petit tambour dans la main gauche (fig. 8). Les trois personnages sont aveugles. Ils sont précédés par un enfant jouant des claquettes qui suit trois individus (fig. 9). Une femme agite un petit tambour pour amuser un marmot porté sur les épaules d'un homme. La scène semble plus divertir l'adulte que le bambin, qui regarde dans la direction opposée. Deux gamins, dont l'un porte un lapin sur les épaules, observent la scène. Devant eux, se tiennent trois hommes : un charmeur de serpents et deux mendiants portant des bols à aumônes. Ce trio figurait déjà dans les rouleaux de Londres (fig. 2). La scène qui suit dépeint une femme et deux enfants vers lesquels s'avancent deux aveugles (fig. 10). Ces personnages trouvent leurs homologues dans les rouleaux B1 (fig. 1) et B2, bien que le

peintre du rouleau de Paris ait choisi d'éliminer deux des quatre personnages qui formaient le groupe de droite. Viennent ensuite, exactement comme dans les rouleaux de Londres, un bossu vêtu d'un châle noir et un homme tenant un chien en laisse (fig. 11). L'aveugle qui les précède en leur tournant le dos est, quant à lui, propre à cette version. Plus loin, un vieillard et un enfant ne paraissent pas se soucier de la scène à laquelle ils assistent (fig. 12). Deux hommes, aveugles semble-t-il, sont en effet en train de se disputer une canne, en la tirant par les deux bouts. L'un des deux a perdu une chaussure, détail repris des mises en scène précédentes. Ils constituent un groupe qui ne se retrouve sur aucune des autres peintures. Mais le thème de la rixe entre musiciens aveugles apparaît déjà dans une peinture d'époque Song, probablement le modèle de la scène du rouleau de Paris. Cette peinture Song, anonyme, connue sous le titre d'*Aveugles*



Figure 9. —  
Mendiants  
et personnages  
de rue (cf. fig. 5),  
détail. IHEC.  
Photo IHEC/  
Collège de  
france © 2014.



Figure 10. — Mendiants  
et personnages de rue  
(cf. fig. 5), détail. IHEC.  
Photo IHEC/Collège  
de france © 2014.



Figure 11. — Mendiants  
et personnages de rue  
(cf. fig. 5), détail. IHEC.  
Photo IHEC/Collège  
de france © 2014.



Figure 12. — Mendians et personnages de rue (cf. fig. 5), détail. IHEC. Photo IHEC/Collège de France © 2014.



Figure 13. — Mendians et personnages de rue (cf. fig. 5), détail. IHEC. Photo IHEC/Collège de France © 2014.

se disputant à l'ombre d'un saule (*Liuyin qunmang tu* 柳蔭群盲圖), est conservée au musée du Palais de Pékin<sup>34</sup> (fig. 14). Les deux aveugles tirant une canne par les deux bouts sont placés au centre de la composition. Leurs postures sont quasiment identiques à celles de leurs compères du rouleau de Paris ; le bâton qui les relie est également à l'horizontale<sup>35</sup>. Au premier plan, à droite, un troisième aveugle s'apprêtant à rejoindre la bagarre, est retenu par un enfant et deux adultes. À gauche, un homme âgé accompagné par son domestique, s'est arrêté devant

34. Rouleau vertical à l'encre et couleurs sur soie, 82 × 78,6 cm. Pour une reproduction, voir ZHONGGUO 1995, vol. 19, p. 200 ; ou CAHILL 1994, p. 120. James Cahill pense que l'œuvre pourrait dater du XIII<sup>e</sup> siècle.

35. Dans la peinture Song, le bâton a transpercé le tambour que l'aveugle de gauche porte en bandoulière, détail qui est omis dans le rouleau de Paris.

le kiosque d'un devin. Comme pour les images de dispute ou de rixe dans nos peintures, ces personnages paraissent ignorer ce qui se passe derrière eux, ajoutant ainsi une touche d'humour à la scène. Aussi, dans le rouleau de Paris, un enfant vu de dos ne prête aucune attention à la scène de dispute et, les bras levés, semble se divertir d'un autre spectacle (fig. 13). À ses côtés apparaît le groupe de quatre hommes assis par terre qui figure également dans les versions de Londres (fig. 4). Le rouleau se termine sur une scène représentant un individu, les bras croisés, qui regarde en arrière.

Force est de constater que les expressions et les attitudes des personnages sont différentes d'une œuvre à l'autre : l'humour et l'ironie qui les caractérisaient dans le rouleau B1 semblent céder la place au grotesque, voire à la caricature dans celui de Paris.



Figure 14. — Anonyme, *Aveugles se disputant à l'ombre d'un saule* (*Liuyin qunmang tu* 柳蔭群盲圖), détail, XIII<sup>e</sup> siècle. Encre et couleurs sur soie, H. 82 cm ; L. 78,6 cm. Musée du Palais, Pékin. Photo musée du Palais, Pékin.

L'aspect caricatural est accentué notamment par des expressions grimaçantes et un plus grand nombre de scènes de dispute. La palette de couleurs utilisée pour peindre les visages aux lèvres rouges, aux bouches grandes ouvertes qui exhibent leurs dents, met en relief leurs traits grotesques. Les personnages sont peints selon deux techniques, l'une utilisant des traits fins, légers et précis pour les visages et les parties visibles du corps, l'autre employant des traits d'encre épais rapidement brossés, pour marquer le mouvement simplifié des drapés, au lavis pour les surfaces des robes. L'encre est utilisée pour tracer les contours des visages mais aussi en dégradé pour faire ressortir les traits ou les rides des personnages. Des ombres légères, sur les vêtements et les chairs, renforcent l'effet de volume. Une attention particulière est portée aux corps, notamment pour souligner la tension musculaire de certains individus (le charmeur de serpent, ici torse nu, les bagarreurs). En dépit du traitement, parfois exacerbé, des traits des visages, le rendu des personnages témoigne d'un sens de l'observation qui accentue le réalisme de la représentation.

Sur les plans stylistique et thématique, le rouleau de Paris serait à rapprocher des œuvres de Huang Shen 黃慎 (1687-*ca.* 1772), peintre actif à Yangzhou<sup>36</sup>. Quoique moins nerveux et moins sinueux, les traits cursifs, abrégés et d'une remarquable expressivité utilisés dans les plis des vêtements du rouleau de

36. Pour une présentation de l'artiste et de son style, voir en particulier Hsü 2001, p. 94-129.



Figure 15. — Huang Shen 黃慎 (1687-*ca.* 1772), *Rixe d'aveugles* (*Qunmang jusong tu* 群盲聚訟圖), 1744. Encre et couleurs sur papier, H. 67,3 cm ; L. 87,2 cm. Musée de la ville de Suzhou. D'après ZHONGGUO 1995, vol. 6, p. 93, pl. 1-372.

Paris, correspondent largement à l'idiome pictural de Huang Shen, dans lequel mendiants, artistes ambulants et aveugles occupent une place particulière<sup>37</sup>. Une de ses peintures, intitulée *Rixe d'aveugles* (*Qunmang jusong tu* 群盲聚訟圖, 1744) met effectivement en scène une rixe entre musiciens aveugles, débarrassée toutefois de tout contexte mendiant (fig. 15). La place centrale de la composition est occupée par un aveugle, âgé, barbu et plus grand que les autres, brandissant sa canne, sans doute dans l'intention de frapper quelqu'un. Il est retenu par un autre aveugle, qui a saisi le bâton par l'autre bout. Les objets éparpillés au sol (des pièces de monnaie, une chaussure ainsi que des instruments de musique), contribuent à exacerber le caractère violent de la scène. Dans le poème pentasyllabique qui accompagne la peinture, Huang Shen indique la nature satirique de ce genre, se voulant une critique voilée du comportement des « lettrés corrompus » (*furu* 腐儒) : « Ventre repu et sang chaud, des yeux comme deux perles ayant perdu tout éclat. Ils discutent sans arriver à se mettre d'accord ni même savoir à quel sujet. Le Ciel et la Terre rient des lettrés corrompus » (一腔熱血，兩顆失明珠。聚訟知何事，乾坤笑腐儒)<sup>38</sup>.

37. Voir en particulier l'album illustrant des personnages de rue (mendiants, aveugles et artistes itinérants) conservé à Berkeley (voir ci-dessus). D'autres peintures de l'artiste, telles que *Vieil aveugle* (*Mangsou tu* 盲叟圖), du musée de Tianjin (Cf. ZHANG 1998, pl. 14), ou *Femme aveugle au pipa* (*Pipa mangfu tu* 琵琶盲婦圖), datée de 1750 (Cf. QIU 2002, p. 667), ont pour thème la cécité.

38. Voir QIU 2002, p. 642.

Huang Shen et Hua Yan 華嶽 (1682-1756), originaires du Fujian, comptaient parmi les peintres les plus appréciés par les collectionneurs cantonnais au XIX<sup>e</sup> siècle, et les plus imités dans la région de Canton à cette même époque<sup>39</sup>. En particulier, Huang Shen aura une grande influence sur le peintre Su Liupeng 蘇六朋 (ca. 1796-ca. 1862)<sup>40</sup>. Le traitement des personnages et le travail du pinceau du rouleau de Paris nous semblent également révéler des similitudes avec les œuvres de Su Liupeng<sup>41</sup>. Dans ses peintures, le tracé vigoureux, nerveux et anguleux des plis des vêtements, qui contraste avec les traits fins et précis employés pour dépeindre les visages et autres parties du corps, ou encore le modelé des visages, et la palette de couleurs utilisée pour en rendre la carnation peuvent être rapprochés du traitement des personnages du rouleau de Paris. Su Liupeng, principalement réputé pour ses peintures de personnages, réalisa également des œuvres inspirées de la vie urbaine, dans lesquelles sont souvent mis en scène des bateleurs, des mendiants ou des aveugles. *Bagarre d'aveugles (Mangren dadou tu 盲人打鬥圖, 1865)* peut être rapprochée, sur le plan thématique, des œuvres de notre corpus<sup>42</sup>. Selon le commentaire du peintre, ce thème serait une métaphore du monde des lettrés, dans lequel discriminations et luttes de pouvoir foisonnaient : « Ce genre de pagaille est inhabituel. Ces deux [aveugles] ne se soucient pas l'un de l'autre et se battent entre eux. À présent, dans quel monde sommes-nous, où les lettrés et les gens de la même classe se calomnient et se font tort ? » (狼藉如他亦異常。兩無調護變參商。進來世事何堪問。同類文人各詆傷)<sup>43</sup>.

L'absence de signature, de sceaux ou d'inscriptions sur le rouleau de Paris ne permet pas, en l'état actuel de nos recherches, d'en déterminer l'auteur. Compte tenu du style, du thème, et du très bon état de conservation comparé aux versions d'époque Ming, il pourrait avoir été exécuté à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle ou au XIX<sup>e</sup> siècle. Les similitudes stylistiques et thématiques qu'il présente avec les œuvres produites par des peintres travaillant dans le style de Huang Shen invitent à penser que le rouleau de Paris aurait été exécuté par l'un des disciples de ce maître, ou par un peintre travaillant dans son style et actif dans une région côtière du sud-est de la Chine (Fujian, Jiangsu ou Guangdong)<sup>44</sup>. Les élèves et

imitateurs du style de Huang Shen furent extrêmement nombreux, à son époque ainsi qu'aux siècles suivants. Ils étaient essentiellement basés dans l'ouest du Fujian, et plus précisément dans le district de Ninghua 寧化, d'où était originaire leur maître. Rares néanmoins furent ceux dont la notoriété franchit les frontières de leur région natale<sup>45</sup>. On observe dans leurs œuvres des similitudes avec les représentations des figures humaines de Huang Shen, en particulier en termes de proportions, modelé des visages, rendu des drapés, positions des personnages et palette de couleurs utilisée. Bien que la critique insiste sur le caractère novateur de la peinture de Huang Shen, la présence d'artistes contemporains travaillant dans un style très proche de celui de ce maître, laisse plutôt penser à l'existence d'une tradition locale de peinture de personnages, qui aurait été inaugurée par Shangguan Zhou 上官周 (1665-1750), considéré comme le maître de Huang Shen<sup>46</sup>.

### Iconographie : première interprétation

Selon Richard Barnhart, le rouleau B1 représenterait une troupe d'artistes itinérants, voyageant de village en village<sup>47</sup>. Le titre même de la peinture, *Liumin tu*, reflète partiellement ce concept de mouvement. L'absence de décor, caractéristique d'autres versions, en modifie sensiblement notre perception, bien que l'idée d'une population errant de village en village reste tout à fait envisageable. Les personnages présents dans le corpus étudié ici pourraient donc figurer des groupes de vagabonds ruraux

shanren [Hua Yan], [illustrant] des gens de toutes catégories de manière merveilleuse. Sa technique exquise et son style vivant nous plongent vraiment dans l'enchantement et la rendent inoubliable. Maintenant que la copie est exécutée, j'ignore si elle est conforme [à l'original] » (昔見新羅山人有此本，九流三教莫不出神入化，筆法之精，意態生動，真令人入勝不忘也。漫撫一過，未知相合否)。Le rouleau horizontal, daté de 1855, est conservé au British Museum (1940,0601,0.24).

Ce thème ne faisait certainement pas uniquement partie du répertoire des peintres Fukiénaïns. Il est vraisemblable que ces artistes s'adaptaient à la demande de leur clientèle de Yangzhou, où ils étaient basés. Des œuvres représentant des aveugles furent en effet produites par des peintres actifs à Yangzhou aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles, tel un rouleau vertical de Cai Jia 蔡嘉 (actif au XVIII<sup>e</sup> siècle), mettant en scène trois musiciens aveugles, et aujourd'hui conservé au Berkeley Art Museum. Pour une reproduction, voir Hsü 2001, p. 117.

45. Ce qui rend difficile l'étude de leur production. Les œuvres conservées ou publiées sont extrêmement rares, voir à ce propos LIANG 2001, p. 244-247.

46. L'un d'entre eux, Shen Yaochi 沈瑤池 (ca. 1810-1880), originaire de Zhao'an 招安 au Fujian, aurait peint des mendiants (LIANG 2001, p. 196). Une peinture signée Gusong shanren 古松山人 – l'un des surnoms du peintre – conservée dans une collection particulière, représente trois musiciens aveugles se disputant, armés de bâtons et d'instruments de musique (Voir Hugo Ruef Kunstauktionen, Auktion 526 - Alte und Moderne Kunst, 8 Octobre 2010, lot n° 608. La peinture est intitulée *Drei Bettler* [Trois mendiants]). Weng Zhengxi 翁正曦 (actif à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle à Zhao'an), met en scène également des mendiants dans un village dans *Spectacle de mendiants [devant] une auberge villageoise (Cundian gaixi tu 村店丐戲圖)*. L'œuvre est reproduite in LIANG 2001, p. 198. Un troisième peintre originaire de Zhao'an, Shen Jinghu 沈鏡湖 (1858-1936), aurait souvent peint des mendiants et des réfugiés. Un rouleau horizontal de sa main, intitulé *Liumin tu* et daté de 1919, est conservé au musée du Fujian, à Fuzhou. Pour une reproduction, voir YANG C. 2007, p. 156-157. Quant à Shangguan Zhou, une de ses peintures, datée de 1736, met en scène un chanteur de ballades aveugle. Pour une discussion sur cette œuvre – aujourd'hui conservée à la National Gallery de Prague – et une traduction de son inscription, voir BOROTOVÁ 1999, p. 49-52.

47. BARNHART 1993, p. 236-237.

39. CROIZIER 1988, p. 10.

40. Voir BROWN 1992, p. 282.

41. Pour la biographie du peintre et une introduction à son art, voir KAO 1990, p. 19-31.

42. Rouleau vertical, encre et couleurs sur soie, 70 × 36 cm, Guangzhou Art Gallery. Voir KAO 1990, p. 96-97.

43. Cité par KAO 1990, p. 16.

44. On serait notamment tenté d'inscrire le thème des aveugles et le sous-thème de la rixe entre aveugles, dans la tradition picturale du Fujian, ce sujet étant associé au travail de Huang Shen et également de Hua Yan, originaires de cette province. Pour ce qui est de Hua Yan, il n'existe à notre connaissance qu'une seule peinture mettant en scène des aveugles qui nous a été transmise : *Conteur aveugle (Guren shuoshu tu 瞽人說書圖)*. L'œuvre, datée de 1714, est conservée au musée de Shanghai. Voir ZHONGGUO 1995, vol. 5, p. 175. Toutefois l'artiste étant souvent considéré comme l'initiateur de ce thème, il est probable que les peintures d'aveugles aient trouvé une place particulière dans sa vaste production. Wang Su 王素 (1794-1877) déclare, dans l'inscription de son *Se disputer les honneurs et le profit (Zhengming duoli 爭名奪利)*, avoir pris pour modèle une œuvre de Hua Yan du même thème : « Autrefois, j'ai vu une peinture de Xinluo





Figure 16. — *Les Errants (B1)* (cf. fig. 1), détail. British Museum. © The Trustees of the British Museum.



Figure 17. — Portrait de Li Tieguai 李鐵拐 in Wang Qi 王圻, *Sancai tuhui* 三才圖會, gravure du XVII<sup>e</sup> siècle. D'après Wang Qi, *Sancai tuhui*, Shanghai, Shanghai guji chubanshe, 1998 [facsimilé d'une édition de 1607], p. 782.

allant de villes en villages, où certains se produisaient dans des pièces de théâtre et des spectacles de rue, alors que d'autres mendiaient simplement. Il ne devait pas être rare à l'époque de rencontrer de tels personnages allant chercher leurs moyens de subsistance dans les centres urbains, surtout à l'occasion des fêtes locales. Les recherches effectuées par Tanaka Issei montrent effectivement que le goût du théâtre – souvent promu par des organisateurs professionnels (*baotou ren* 包頭人), appartenant aux sociétés secrètes – se développe un peu partout aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, y compris dans les plus petites villes. Ces spectacles étaient animés par des troupes d'amateurs ou d'artistes itinérants, plutôt que par des acteurs professionnels inscrits dans les registres des « foyers de musiciens » (*yuehu* 樂戶)<sup>48</sup>. À ces occasions, *liumin*, mendiants (*qiqai* 乞丐), et vagabonds (*youmin* 遊民) s'illustraient dans des représentations licencieuses et potentiellement subversives aux yeux de l'État chinois. Ainsi de nombreuses lois locales furent adoptées pour contrôler, voire interdire, ces spectacles de rue, très populaires aux époques Ming et Qing<sup>49</sup>.

Cependant, il serait faux de voir dans ces peintures le simple reflet d'une réalité sociale de l'époque. Le réalisme sur lequel certains commentateurs insistent, ne saurait être pris au premier degré. Les images de mendiants sont souvent d'abord comprises comme des commentaires politiques ou sociaux, dénonçant la

pauvreté, la mauvaise distribution des récoltes, etc. La misère de la population est en effet considérée en Chine comme un symptôme de mauvais gouvernement et comme un manque de vertu confucéenne de la part du souverain ou des fonctionnaires locaux<sup>50</sup>. Il s'agit là d'un premier niveau de lecture du motif. Mais celui-ci révèle d'autres niveaux d'interprétation plus élaborés. Dans des œuvres comme celles de Zhou Chen, la reproduction de l'indigence et de la maladie pouvait bien être lue comme une critique politique ou sociale et une invitation à des attitudes charitables à l'égard des classes inférieures. Dans d'autres images qui voient le jour à partir de la même époque – telles celles que l'on analyse ici – les artistes portent, en revanche, un regard plus distancié sur le motif, le spectateur n'est ainsi plus seulement confronté à la souffrance et à la misère. La représentation des personnages, plus gais, semble dénuée de tout misérabilisme : ces derniers sont souvent figurés dans des situations comiques ou grotesques et l'ensemble qui en résulte est plutôt pittoresque. Certains motifs sont de toute évidence plus complexes qu'il n'y paraît, permettant d'entrevoir différents niveaux d'interprétation iconographique.

50. Telle est l'interprétation qui est fournie par certains spécialistes, non seulement pour des œuvres comme celle de Zhou Chen, mais également à l'égard du rouleau B1. Ainsi, Marshall Wu estime que la peinture : « *Although less well known than the famous painting of the same title by his contemporary, Chou Ch'en 周臣, provides a vivid record of the deplorable condition of the poor during the fifteenth century [...]. While Wu intended the painting as a serious portrait of the unfortunate, the emperor, in all probability, was impressed only by the lightheartedness of the depiction.* » Cf. Wu M. 2000, vol. 2, p. 16.

48. Cf. ISSEI 1985, p. 143-144.

49. Voir à ce propos WANG 1981, p. 94, 96 et 106.

Les peintres ont souvent recours à des conventions et à des stéréotypes pour dépeindre les personnages, dont les modèles sont bien connus dans la culture visuelle. Ainsi, certains personnages figurant sur ces œuvres sont à associer, par leurs attributs, à des divinités populaires du taoïsme et du bouddhisme : ils présentent notamment des parentés avec les immortels. Richard Barnhart a observé que dans l'ensemble des peintures figuratives de Wu Wei et de son disciple Zhang Lu 張路 (ca. 1490-ca. 1563) qui nous ont été transmises, la plupart des personnages sont des divinités populaires du taoïsme<sup>51</sup>. De nombreuses œuvres produites par des membres de l'école de Zhe, montrent des immortels isolés ou en groupe et des lettrés ivres qui, par leurs attitudes et leurs postures, leurs cheveux ébouriffés et leurs torsos et pieds nus, évoquent les personnages de notre corpus. Ces personnages sont souvent intégrés dans des paysages dont le traitement est comparable à celui du rouleau B1<sup>52</sup>. Certains immortels, Li Tieguai 李鐵拐 (littéralement « Li béquille de fer ») en particulier, sont restitués sous les traits de miséreux ou de vagabonds vêtus de haillons<sup>53</sup>. Ainsi, l'un des mendiants figurant sur l'ensemble des peintures ici analysées, vu de trois quarts dos, se tient debout sur une seule jambe à l'aide d'une béquille, alors que l'autre jambe est levée (fig. 16). Son iconographie est apparentée à celle de Li Tieguai, et lui est probablement empruntée (fig. 17). Ce dernier est en effet souvent représenté muni d'une béquille en fer sur laquelle il appuie sa jambe estropiée pour la soulager, et tenant une gourde (remplacée par le bol à aumône dans le cas du mendiant) dans l'autre main. Lan Caihe 藍采和 est souvent figuré vêtu de guenilles et tenant des claquettes de bambou dans une main. Il rappelle ainsi certains personnages figurant dans notre corpus<sup>54</sup>. Les chiens qui apparaissent sur ces dernières œuvres semblent également faire écho à ceux des peintures d'immortels. Un chien blanc accompagne par exemple Wei Boyang 魏伯陽, l'illustre alchimiste des Han<sup>55</sup>. Les colliers des chiens avec clochette du rouleau B2 et du rouleau de Paris, pourraient faire allusion à ce chien sur lequel Wei Boyang aurait testé l'élixir d'immortalité<sup>56</sup>.

51. Cf. BARNHART 1983, p. 371.

52. Voir en particulier la peinture de Wang Jian 王劍 (dates inconnues) *Joie dans le paradis des immortels* (*Hutian dongle tu* 壺天洞樂圖), aujourd'hui conservée au musée provincial du Zhejiang (Cf. ZHONGGUO 1995, vol. 11, p. 45-46) ; ou encore *Groupe d'ivres* (*Qunzui tu* 群醉圖) de Xing Zhiru 邢志儒 (dates inconnues), daté de 1566 et actuellement conservé au musée d'histoire de Pékin. Pour une reproduction, voir ZHONGGUO 1995, vol. 2, p. 232-233.

53. Un autre immortel, Liu Haichan 劉海蟾, est de même représenté vêtu de guenilles, les jambes exposées et les pieds nus. Les lignes anguleuses et les plissés acérés des vêtements mettent l'accent sur la rusticité du personnage. Voir à ce propos CHO 2002, p. 165-170.

54. Voir par exemple le portrait de Lan Caihe du *Liexian quanzhuan* 列仙全傳 (*Biographies complètes des immortels*). Cf. *Liexian quanzhuan*, 4/7b. Ce portrait peut être comparé à celui de l'enfant tenant des claquettes de bambou qui figure sur le rouleau de Paris (cf. fig. 12).

55. Voir en particulier le portrait de Wei Boyang du *Liexian quanzhuan*, 3/12a. Voir également une peinture d'époque Yuan, conservée au musée des Arts asiatiques de Cologne, qui illustrerait Lan Caihe accompagné d'un chien. Pour une reproduction, cf. VON SPEE 2010, p. 84.

56. Voir *Shenxian zhuan*, p. 11-12.

Ces similitudes s'expliquent certainement par le fait que ces peintures sont apparentées au style de l'école de Zhe, qui accorde une place particulière à ces êtres élus. D'une manière générale, depuis l'Antiquité, les mendiants sont associés aux divinités, principalement aux immortels : leur déguisement en mendiants est un sujet littéraire fréquent depuis l'époque Han (202 av. J.-C. - 220 ap. J.-C.), dans les recueils d'hagiographies et d'anecdotes. Par ce subterfuge, ils testent la compassion et la conscience des humains<sup>57</sup>. Les rouleaux examinés pourraient se faire l'écho de nombreuses descriptions littéraires associant mendiants et immortels.

Leur analyse révèle néanmoins d'autres sources d'inspiration possibles telles les peintures ayant pour thème les « joies des pêcheurs » (*Yule tu* 漁樂圖). Ce genre rassemble dans une même œuvre des hommes, des femmes et des enfants comme sur nos rouleaux. De plus, les scènes de beuverie dans les sections finales des rouleaux de Londres (fig. 18) et de Paris (fig. 13), rappellent celles qui figurent parfois sur les peintures des joies des pêcheurs (fig. 19)<sup>58</sup>. Le *Manuel de peinture du Jardin [grand comme] un grain de moutarde* (*Jiezi yuan huazhuan* 芥子園畫傳) identifie même la beuverie comme étant typique des *Yule tu*<sup>59</sup>. Ces images, très populaires aux époques Ming et Qing, décrivent de manière hautement idéalisée la vie des pêcheurs : nous y trouvons des femmes préparant le repas, leurs enfants, nus, jouant ou aidant leurs parents dans les tâches quotidiennes, alors que les pêcheurs bavardent en buvant du vin ou jouent de divers instruments de musique. Ces dernières activités étant traditionnellement associées aux représentations de lettrés, ces œuvres figureraient des pêcheurs-lettrés<sup>60</sup>, la pêche étant une métaphore de la vie recluse et de la fuite loin des contraintes de la fonction publique<sup>61</sup>. Comme dans les *Yule tu*, les personnages de notre

57. Plusieurs anecdotes de ce genre figurent par exemple dans le *Liexian zhuan* 列仙傳 (*Biographies d'immortels*) et dans le *Shenxian zhuan*. Voir à ce propos HUANG 1993, p. 249-251. Pour une étude de l'image des mendiants dans la littérature, voir SCHAK 1979, p. 109-133.

58. Pour un exemple d'époque Ming, voir la peinture de Li Zhu 李著 (actif ca. 1500) *Les joies des pêcheurs*, aujourd'hui dans la collection Taitsu Hashimoto, qui inclut, outre la scène de beuverie, le thème de la dispute entre deux groupes de personnages. Cf. BARNHART 1993, p. 292-293. Une planche du *Gushi huapu* 顧氏畫譜 (*Album de peinture de M. Gu*), associée à Yan Lide 閻立德 (?-656), présente un groupe de quatre pêcheurs buvant de l'alcool au bord d'une rivière, accompagnés de femmes et d'enfants s'affairant sur un bateau amarré dans le voisinage (fig. 19). Voir *Gushi huapu*, p. 369. Quoique dépourvue de légende et attribuée à un artiste célèbre des Tang, l'image est très proche de celle qui apparaît dans nos peintures, et pourrait ainsi être postérieure aux Tang et avoir été réalisée par Gu Bing 顧炳 (dates inconnues) lui-même. En effet, comme le souligne Craig Clunas, des doutes persistent quant à la validité des modèles proposés par Gu Bing, a fortiori pour les images les plus anciennes (CLUNAS 1997, p. 140-144).

59. Cf. *Jiezi yuan huazhuan*, 4/13b.

60. Les scènes de beuverie qui figurent sur les *Yule tu* ainsi que sur nos peintures, peuvent notamment être mises en parallèle avec les représentations de beuveries de lettrés, dont le thème souligne l'intégrité de ceux qui renoncent à la carrière et se retirent de la vie publique, choisissant une vie libre, à l'écart des soucis du monde des hommes, pour s'adonner aux plaisirs de la nature et de la boisson. Pour une discussion sur ce sujet, voir par exemple PARK 2007, p. 162-171. Ces images puisent souvent leur inspiration dans le thème des *Sept sages de la forêt de bambou* (*Zhulin qixian* 竹林七賢) qui incarnent un modèle de liberté et d'anticonformisme.

61. À ce propos, voir en particulier l'histoire du vieux pêcheur qui figure dans le *Zhuangzi* 莊子, XXXI. Cf. *Les œuvres de Maître Tchouang*, p. 267-273.



Figure 18. — *Les Errants (B1)* (cf. fig. 1), scène 6, détail. British Museum.  
© The Trustees of the British Museum.

corpus pourraient représenter par métaphore des lettrés, tour à tour se disputant, puis se réjouissant<sup>62</sup>. Dans cette hypothèse, les peintures seraient déjà porteuses d'un message politique, celui du refuge dans la nature, à la manière de ces mendiants et artistes itinérants, qui, tels les pêcheurs, étaient libres de vivre dans la nature et de se déplacer d'un lieu à l'autre, échappant ainsi aux pressions et aux contraintes propres à la carrière bureaucratique. Des peintures illustrant la vie des pêcheurs ou des bûcherons, parfois teintées d'une veine humoristique, connurent une vogue particulière sous les Ming, et furent popularisées par Wu Wei. Elles devaient être particulièrement appréciées par les riches lettrés de la région du Jiangnan, où nombre d'artistes de l'école de Zhe étaient actifs à l'époque<sup>63</sup>. Toutefois, si nous admettons l'hypothèse de Richard Barnhart, les scènes produites par Wu Wei et ses successeurs, en suggérant une forme de communautarisme similaire à celle proposée par le *Shuihu zhuan* 水滸傳 (*Au bord de l'eau*)<sup>64</sup>, où hommes et femmes partagent le travail sans aucune forme de hiérarchie ou d'exploitation, pourraient être presque

62. Une paire de rouleaux verticaux de Zheng Wenlin 鄭文林 (nom public Zheng Dianxian 鄭顛仙), peintre tardif de l'école de Zhe travaillant dans le style de Wu Wei, associe des mendiants au pêcheur-musicien. Sur le rouleau de gauche, *Personnages sous un saule* (*Liuyin renwu tu* 柳蔭人物圖), est représenté un homme faisant l'aumône à un mendiant, alors qu'un homme plus âgé observe la scène. Sur le rouleau de droite, *Jeune pêcheur jouant de la flûte* (*Yutong chuidi tu* 漁童吹笛圖), est figuré un jeune pêcheur jouant de la flûte et dansant. À ses côtés se tiennent deux mendiants et un autre pêcheur, lequel, en frappant des mains, donne le rythme au jeune musicien. Le thème exact de l'œuvre demeure à ce jour inconnu. Pour une reproduction, voir SUZUKI 1974, p. 132.

63. Cf. VON SPEE 2010, p. 36.

64. Ce célèbre roman à thème guerrier du XIV<sup>e</sup> siècle, raconte les exploits d'une bande de cent-huit hors-la-loi redresseurs de torts, qui défient l'autorité impériale depuis leur repaire des monts Liang.



Figure 19. — Gu Bing 顧炳, *Gushi huapu* 顧氏畫譜, gravure du XVII<sup>e</sup> siècle. D'après ZHENG Zhenduo 鄭振鐸 (éd.), *Zhongguo gudai banhua congkan* 中國古代版畫叢刊, Shanghai, Shanghai guji chubanshe, 1988, vol. 3 [fac-similé d'une édition de 1603], p. 369.

subversives dans leur conception de la société. Ainsi, par analogie avec les *Yule tu*, le rouleau B1 pourrait être considéré comme subversif de la même manière que les peintures des joies des pêcheurs<sup>65</sup>. Richard Barnhart propose d'ailleurs d'interpréter cette œuvre comme une parodie de la vie lettrée : « *It is even possible that the strolling entertainers were meant as a parody of officialdom and court life in general* »<sup>66</sup>. Cette hypothèse semble être confirmée par la présence de scènes comiques et grotesques dans notre corpus. Elle se précise si l'on considère qu'au moins à partir de la fin des Ming, il devient assez commun d'associer les aveugles (mendiant et musicien en particulier), au concept d'ignorance ou de stupidité des voyants. La cécité des aveugles devenait alors parabole de l'aveuglement intérieur ou spirituel<sup>67</sup>. Le *Propos sur un aveugle* (*Mangzhe shuo* 盲者說) de Dai Mingshi

65. BARNHART 1993, p. 236.

66. BARNHART 1993, p. 237.

67. Le discours sur la supériorité de la cécité physique sur la cécité spirituelle est à rattacher *in primis* à Han Yu 韓愈 (768-824). Voir ci-après.



Figure 20. — Anonyme, *Les Cent Mendiants* (*Baigai tu* 百丐圖), détail, xx<sup>e</sup> siècle (?). Encre et couleurs sur papier, H. 29,9 cm ; L. 322 cm. Collection particulière. Photo James Cahill.

戴名世 (1653-1713), dont il sera question plus loin, est un bon exemple de cette tendance<sup>68</sup>. Ce discours trouve un parallèle iconographique significatif dans des peintures qui apparaissent à cette même époque. Aussi, une peinture de Zhang Chong 張翀 (actif ca. 1628-1651), intitulée *Ignorance* (*Kuikui tu* 瞶瞶圖), datée de 1642 et exécutée dans le style de Wu Wei, met en scène un groupe de personnages dont les attributs iconographiques renvoient à certains détails de nos peintures : sont figurés un aveugle avec une canne, deux garçons et une jeune fille portant un *pipa* sur les épaules<sup>69</sup>. Ces œuvres sont à comprendre comme des commentaires sociaux s'adressant non pas aux « infirmes », mais plutôt à l'élite et à la classe lettrée<sup>70</sup>. Ainsi Huang Jishui 黄

姬水 (1509-1574), auteur du premier colophon du rouleau de Zhou Chen (rédigé en 1564), interprète le thème des mendiants comme une satire des lettrés aussi bien que des gens du commun, suggérant qu'il y a des « mendiants » – des gens convoitant honneurs et richesse – partout dans la société : « À présent [les gens] [sortent] dans la nuit sombre mendier et supplier pour obtenir honneurs et richesses » (今之昏夜乞哀以求富貴者)<sup>71</sup>.

Serait-il légitime d'interpréter de la sorte les images de mendiants et d'aveugles de nos peintures ? S'il demeure difficile de déterminer ce que les peintres ont voulu exprimer, le texte de la postface accompagnant le *Baigai tu* semble confirmer cette hypothèse.

68. Le texte figure dans le célèbre *Nanshan ji* 南山集 (*Recueil de la montagne du Sud*). Cf. *Recueil de la montagne du Sud*, p. 69-71.

69. La peinture, conservée au Staatliches Museum für Völkerkunde de Munich, est publiée in Suzuki 1982-1983, vol. 2, p. 166.

70. Voir à ce propos l'inscription de Wang Dajing pour la peinture anonyme *Ignorance* (*Kuikui tu*), (Cf. *Dushantang wenji*, 7/12a) ; ou encore deux poèmes avec préface pour la peinture de Yu Zhiding 禹之鼎 (1647-après 1709) du même thème, aujourd'hui perdue. Cf. *Youhuai tang shigao*, p. 657-658. D'autres peintures traitant de l'infirmité en termes

allégoriques ou symboliques sont à rapprocher des *Kuikui tu* : une peinture figurant trois bossus (*Santuo tu* 三駝圖), de Li Shida 李士達 (*jinsi* en 1574), serait une représentation de l'absence d'hommes droits à l'époque (世上原來無直人), d'après le commentaire d'un contemporain inscrit sur la peinture. Comme pour d'autres œuvres de Li Shida, qui vécut pendant les années troublées précédant la chute de la dynastie, il pourrait plus précisément s'agir d'une critique s'adressant à la classe dirigeante, qui manquerait de droiture morale. Pour une reproduction, voir ZHONGGUO 1995, vol. 21, p. 82.

71. Pour une traduction et une analyse des trois colophons de ce rouleau, voir CAHILL 1978, p. 91-93, et aussi SIGGSTEDT 1983, p. 109-112.

## Interprétation d'après la postface des *Cents Mendiants* (*Baigai tu*)

Le long texte qui suit *Les Cents mendiants* (*Baigai tu*) (fig. 20)<sup>72</sup> fut rédigé en 1662 par Wang Dajing 王大經 (1621-1692)<sup>73</sup>. Il pourrait s'agir d'une calligraphie originale de l'auteur (il est difficile de le déterminer en l'absence de pièces de comparaison) montée à la suite du rouleau, ou transcrite à une époque plus récente<sup>74</sup>. Dans sa section finale, nous lisons : « Inscription apposée par Yang Dajing<sup>75</sup> de Xingzhu, [dit] Xiushui, pour son frère juré xx<sup>76</sup>, dix jours avant le solstice d'hiver de l'année Renyin [1662] » (星渚楊大經脩水為XX詞盟兄題, 時壬寅冬至前十日) (fig. 21).

Wang Dajing (nom social Lumbiao 倫表, surnom Shipao 石袍, Xiushuizi 脩水子, ou encore Dai'an jushi 待庵居士), était issu d'un milieu modeste, mais reçut tout de même une formation littéraire et aspira à passer les concours. Toutefois, à la chute de la dynastie Ming, il dut abandonner ses ambitions de carrière officielle, et ne se présenta plus aux concours. Après avoir participé à la lutte contre les envahisseurs, il décida, comme tant d'autres à cette époque, de se réfugier dans son pays natal pour se consacrer à l'étude et aux lettres. Animé par des sentiments loyalistes, il se tint à l'écart de toute carrière officielle, préférant se retirer dans une semi-pauvreté plutôt que de servir les Mandchous<sup>77</sup>. Wang

72. L'œuvre, réalisée à l'encre et en couleurs sur papier, présente une succession continue de scènes, les personnages se détachant sur un fond lacunaire. Elle comporte la quasi-totalité des personnages qui figurent sur les rouleaux de Londres, mais dans un ordre d'apparition différent. La peinture anonyme serait une version beaucoup plus récente que celles de Londres, et aurait probablement été produite au xx<sup>e</sup> siècle. Elle porte cinq sceaux de collectionneurs, de toute évidence contrefaits : deux de Wang Wenbo 汪文柏 (ca. 1662-1722) – *Zisun baozhi* 子孫保之 et *Wangshi Guxianglou cang* 汪氏古香樓藏 –, un autre de Luo Ping 羅聘 (1733-1799) – *Liangfeng huaji* 兩峰畫記 – et deux de Li Weiluo 李維洛 (Li Guorong 李國榮, né en 1929) – *Li Weiluo jiancang* 李維洛鑒藏 et *Li Weiluo zhencang* 李維洛珍藏. Cf. SOTHEY'S 1985, lot n° 23. Ces deux derniers sceaux sont probablement les seuls originaux.

73. Dans le catalogue de vente de Sotheby's (SOTHEY'S 1985, lot n° 23), l'auteur de la postface n'a pas été correctement identifié, d'où également une datation erronée. Les auteurs du catalogue se limitent à transcrire le nom du calligraphe, tel qu'il figure dans la signature de la postface (Yang Dajing 楊大經), et indiquent 1602 comme date possible d'exécution de cette dernière.

74. C'est grâce à la transcription de la postface que nous avons pu identifier son auteur et sa date de réalisation. Le texte n'est pas reproduit dans le catalogue de vente de Sotheby's de 1985. Mes plus vifs remerciements vont au Pr. James Cahill, pour me l'avoir transmis dans son intégralité sous forme de diapositives. Ce texte est également consigné dans le seul ouvrage de Wang Dajing qui nous a été transmis. Cf. *Dushantang wenji*, 7/5a-7b. Intitulé *En inscrivant Les Cent mendiants* (*Shu Baigai tu juan* 書百丐圖卷), il comporte une description assez détaillée des personnages qui sont figurés dans la peinture, ce qui permet d'affirmer qu'il fut composé pour accompagner une œuvre, aujourd'hui perdue ou non localisée, qui aurait constitué le modèle du *Baigai tu* à laquelle il est aujourd'hui associé. Pour le texte chinois, voir Annexe.

75. Le nom de Yang Dajing ne correspondant à aucun personnage connu d'époque Ming ou Qing, c'est seulement grâce au déchiffrement de l'un des sceaux du calligraphe, que nous sommes parvenues à identifier ce personnage. Dans ledit sceau, nous lisons « Dai'an 待庵 », ce qui correspond à l'un des surnoms de Wang Dajing. Cf. YANG T. 2002, vol. 2, p. 264. Wang Dajing était originaire de Anfeng au Jiangsu. D'après ses biographies, issu d'une famille pauvre, il fut accueilli, dans sa jeunesse, par la famille Yang 楊, qui pourvut à son éducation, et changea son nom de famille en Yang. Voir par exemple *Guochao qixian leizheng chubian*, 403/11a.

76. Ces deux caractères, correspondant probablement au nom du destinataire de l'œuvre, sont malheureusement effacés.

77. Recommandé par de hauts fonctionnaires et appelé plusieurs fois pendant l'ère Kangxi (1661-1722) pour servir la nouvelle dynastie, il déclina toute charge officielle.

Dajing devait se trouver dans sa région d'origine à l'époque de la composition de la postface du *Baigai tu*, si l'on en croit les témoignages littéraires.

La postface de Wang Dajing est la seule source écrite susceptible de nous fournir une piste d'interprétation pour le corpus de peintures qui nous occupe. Bien qu'il soit à présent difficile de présumer des intentions des auteurs de ces œuvres, en l'absence de toute inscription de leur part, la postface nous offre un témoignage important concernant la lecture et la perception que pouvaient en avoir les contemporains. Ce texte ne fait pas l'éloge de la peinture ou des talents de l'artiste en matière d'illustration, comme c'était le cas des inscriptions des rouleaux B1 et B2. L'auteur se concentre davantage sur la description de l'œuvre, et multiplie les niveaux d'interprétation dans sa lecture des images. Grâce à la description des différents personnages, dont sont évoqués les occupations, les âges, et parfois les infirmités dont ils souffrent, ou qu'ils se sont infligés, nous apprenons que certains d'entre eux sont des saltimbanques et des bateleurs qui se produisent dans des spectacles de rue. D'autres sont des dresseurs d'animaux, ou des vendeurs de médicaments et de mort-aux-rats. Certains sont des devins et des diseurs de bonne aventure, d'autres demandent tout simplement l'aumône. Mais dans ce texte, il est surtout question des mobiles du peintre ayant réalisé cette peinture. Aussi, Wang Dajing met tout de suite l'accent sur un point important : les personnages qui y figurent sont tous des aveugles. Dans un premier temps, il s'interroge sur ce sujet : le peintre a-t-il voulu dire que les gens de ce monde sont tous des aveugles ? Pour répondre à cette question, Wang Dajing cite Han Yu 韓愈 (768-824), qui soutient que les aveugles atteints de cécité physique (*mang yu mu* 盲於目) sont supérieurs aux « aveugles de l'esprit » (*mang yu xin* 盲於心), puisqu'ils sont toujours capables de raisonner et de discerner le vrai du faux, le bien du mal<sup>78</sup> :

Or, en peignant des personnages complètement aveugles, [le peintre] estime-t-il que dans l'immensité des neuf provinces et des quatre mers, les gens, qu'ils soient riches, pauvres, vertueux ou mauvais sujets, sont tous comme ces gens-là ? J'ai également entendu dire que lorsque les yeux ne voient rien, on appelle [cette personne] un aveugle,

Cf. *Guochao qixian leizheng chubian*, 403/ 11a. Sa production littéraire semble également marquée par ses sentiments loyalistes : dans *À propos de Chao Fu et Xu You* (*Chao Fu Xu You lun* 巢父許由論), son traité le plus célèbre, il cite en exemple les histoires de ces deux ermites légendaires et souligne la nécessité, lorsque toute résistance est inutile, de se retirer du monde, puisqu'il n'est d'autre issue que le non-engagement. Cf. *Dushantang wenji*, 4/1a-2b.

78. Dans une lettre intitulée *Écrivant une lettre à la place de Zhang Ji à l'attention de Li Zhedong* (*Dai Zhang Ji yu Li Zhedong shu* 代張籍與李浙東書), que Han Yu écrivit en 810 à la place de son ami Zhang Ji 張籍 (ca. 737-830) – alors affecté d'une maladie des yeux – à l'attention du vice-censeur en chef Li Zhedong 李浙東 (dates inconnues), nous lisons : « À présent tout le monde est aveuglé dans l'esprit, alors que [Zhang] Ji se considère simplement comme un aveugle des yeux, son esprit est toujours capable de discerner le vrai du faux. » Cf. *Dongyutang Changli jizhu*, p. 20-21.

lorsque l'esprit ne discerne rien, on nomme également ce dernier un aveugle. Ce sont tous ceux que Chang Li [Han Yu] appelait des aveugles de l'esprit de son époque. Alors comment puis-je savoir si les gens de cette sorte – des aveugles des yeux – sont également des aveugles de l'esprit ? Ou bien s'ils ne sont pas des aveugles de l'esprit ? S'il s'avère que chez ces gens-là, ceux qui sont aveugles ne le sont que de leurs yeux, il semble que [les aveugles des yeux] soient supérieurs à ceux qui ne paraissent pas aveugles, mais le sont en réalité<sup>79</sup>.

La vue, ici, représente la connaissance, la vérité. Il s'agit donc d'un avertissement à chacun d'entre nous sur notre propre aveuglement. En cela, cette postface rejoint les propos tenus par Dai Mingshi dans son *Propos sur un aveugle*, produit à peu près à la même époque. Il s'agit d'un texte en prose sous forme de dialogue entre un jeune aveugle qui pratiquait la divination et excellait à jouer de la cithare et un bachelier qui, inquiet pour sa condition physique, le prit en pitié. Le premier se moque alors de l'attitude compatissante de son interlocuteur en ces termes : « Parler ainsi, dit en riant l'aveugle, c'est juste savoir que les aveugles sont aveugles, et ignorer que les non-aveugles le sont au dernier point. » Ou encore : « Si l'on parle de marcher dans l'obscurité ou de courir dans les ténèbres, qui dans l'Empire n'est pas aveugle ? Serais-je le seul à l'être ? » Le texte de Dai Mingshi se termine sur ces mots :

Dans l'Antiquité, les aveugles et les annalistes donnaient des avis ; les maîtres de musique remontraient ; les aveugles sans pupilles récitaient ; les aveugles avec prunelles déclamaient. Tels furent Maître Kuang du royaume de Jin et Maître Hui du royaume de Zheng. Votre aveugle ne serait-il pas de la même espèce ? J'ai consigné ces paroles dans l'espoir que le lecteur saura rougir de honte<sup>80</sup>.

Il fait ainsi écho aux propos tenus par Wang Dajing dans la section finale de sa postface :

Je me demande si [le peintre] s'est servi de ces gens-là pour faire rougir de honte le monde [...]. Dans le passé, les musiciens de la cour et les officiers de la musique étaient eux aussi des aveugles. C'est pourquoi dans le *Classique des Odes* il est dit : « Les musiciens aveugles exécutent leurs chants »<sup>81</sup>, et dans le *Mémoire sur les rites* : « Les aveugles chantent des poèmes »<sup>82, 83</sup>.

79. Pour le texte chinois, voir Annexe.

80. *Recueil de la montagne du Sud*, p. 70-71.

81. Poème 242, *Shijing*. Voir *Cheu king*, p. 342.

82. Voir *Dadai Liji*, j. 3, p. 428.

83. Cf. Annexe.

Wang Dajing s'interroge également sur les raisons pour lesquelles ces gens sont aveugles. Ne s'agirait-il pas de personnes qui, dégoûtées et déçues de leur époque, se sont automutilées afin de devenir aveugles ou infirmes, comme l'avait fait Yu Rang 豫讓 (dates inconnues) pour venger son seigneur ?

Autrefois Yu Rang<sup>84</sup>, pour venger Zhibo 智伯 [?-455 av. J.-C.], se couvrit le corps de laque pour se blesser [tel un lépreux]<sup>85</sup>, avala du charbon afin de devenir muet pour mendier dans la rue. En effet, on peut se laquer le corps pour se blesser, avaler [du charbon] pour devenir muet ; on peut bien sûr également se brûler les yeux pour devenir aveugle. Comment puis-je savoir alors si ce n'est pas parce que les gens représentés sur cette peinture éprouvent une rancune véhémente, qu'ils se sont brûlés les yeux afin de devenir aveugles, ou bien, non satisfaits de cela, ils se sont même rasés comme des forçats<sup>86</sup>, se sont tordu les pieds pour ne pas pouvoir marcher, se sont bouché les oreilles pour sembler sourds, retenaient leur voix pour paraître muets, se sont pelotonnés sur les genoux afin de paraître paralytiques, se pliaient les reins pour paraître bossus, se courbaient l'épine dorsale ou mettaient en avant leur poitrine pour paraître des difformes incapables de se pencher en avant, ou des bossus incapables de se redresser ?<sup>87</sup>.

On est tenté de voir également, dans l'allusion à ce personnage qui choisit de demeurer loyal à son maître en refusant de servir le vainqueur, une critique voilée contre ceux qui ont choisi de servir les Mandchous au lieu de se retirer de la vie publique. Ainsi, en rencontrant un ami en route, Yu Rang lui explique les raisons de sa « métamorphose » : il souhaite non seulement venger son maître, mais également « couvrir de honte les générations futures, ceux qui servent un seigneur de manière déloyale » (將以愧天下後世之為人臣懷二心以事其君者也)<sup>88</sup>.

84. Yu Rang est connu pour être l'un des assassins les plus célèbres de la période des Royaumes combattants (481-221 av. J.-C.). Il était au service des clans Fan 范, puis Zhonghang 中行. En 497 av. J.-C., une guerre civile opposant les clans Zhao 趙, Wei 魏, Han 韓 et Zhi 智 aux clans Fan et Zhonghang, éclata au pays de Jin. Elle se conclut en 490 av. J.-C., avec la destruction des Fan et des Zhonghang. Leurs fiefs furent ensuite partagés entre les quatre vainqueurs. À ce moment, Yu Rang quitta ses anciens seigneurs pour aller servir Zhibo, lequel l'apprécia et l'honora pour ses talents. Mais en 453 av. J.-C., les trois clans Zhao, Han et Wei s'allièrent pour anéantir Zhibo. Cf. LOEWE & SHAUGHNESSY 1999, p. 599-600. Une fois Zhibo tué, ils se partagèrent en trois ses terres, et son ennemi juré Zhao Xiangzi 趙襄子 (?-425 av. J.-C.) fit de son crâne une coupe à vin. Yu Rang s'enfuit alors dans une montagne, d'où il programma sa vengeance. Sa biographie est consignée dans les *Mémoires Historiques* (*Shiji* 史記). Cf. *Shiji*, j. 86, p. 638.

85. La laque est extrêmement toxique et hautement corrosive. En se laquant le corps, Yu Rang ne voulait donc pas simplement donner l'impression qu'il avait des plaies, mais se blessa véritablement.

86. Le caractère *kun* 髡 indique un châtement qui consistait à raser la tête aux condamnés (tel qu'on le retrouve dans l'expression *kunqian* 髡钳 « raser la tête et mettre un collier de fer »), et par extension désigne aussi les moines arborant la même tonsure. La phrase peut donc également être comprise comme : « ils se rasaient la tête comme les moines ».

87. Voir Annexe.

88. *Shiji*, j. 86, p. 638.

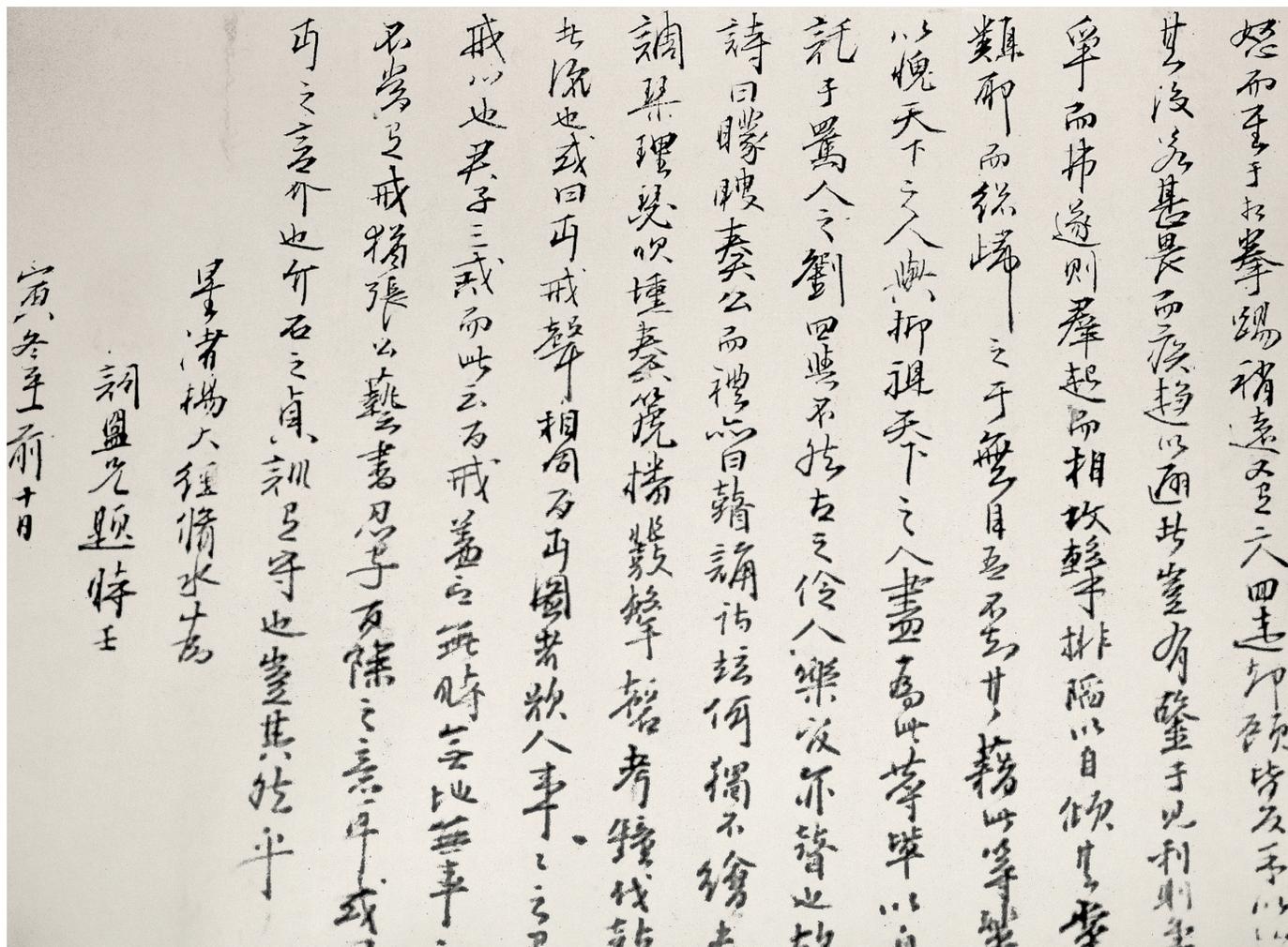


Figure 21. — *Les Cent Mendiants* (cf. fig. 20), section finale de la postface. Collection particulière. Photo James Cahill.

Plus loin dans la postface, il est question de « ceux qui se conduisent comme des chiens et des porcs » (行同狗彘). L'expression – indiquant une conduite honteuse et bestiale – est tirée d'un passage célèbre du *Zhi'an ce* 治安策 (*Sur la sûreté publique*) de Jia Yi 賈誼 (201-169), dans lequel est évoquée l'histoire de Yu Rang et Zhibo :

C'est pourquoi le même Yu Rang, au départ, en trahissant son seigneur pour aller servir son ennemi, se comporta comme le font les chiens et les porcs, mais plus tard, en maintenant fermement son intégrité et sa loyauté, se comporta comme un homme de vertu héroïque<sup>89</sup>.

La condamnation de ceux qui se sont ralliés au nouveau pouvoir nous semble tout à fait vraisemblable de la part de Wang Dajing, au regard de son expérience personnelle. Lorsqu'il se demande si le peintre a décidé de mettre en scène ces personnages pour faire rougir de honte le monde, il choisit en effet une

89. 故此一豫讓也。反君事讐。行若狗彘。已而抗節致忠。行出虜烈士。 Voir *Hanshu*, j. 48, p. 577.

expression (以愧天下之人), qui fait écho aux paroles prononcées par Yu Rang, lorsque l'ami l'interroge sur les raisons qui l'ont poussé à se mortifier d'une telle manière<sup>90</sup>. Ainsi, les mendiants de ces peintures, qui se sont infligés des peines corporelles et qui ont changé leur apparence physique, feraient allusion à Yu Rang. La prolifération d'œuvres de ce thème pourrait donc être mise en relation avec les loyalistes Ming (*yimin* 遺民), parmi lesquels se trouvaient des personnalités ouvertement contestataires<sup>91</sup>.

90. Voir *supra*.

91. Cela demanderait des recherches plus approfondies. Il existe tout de même d'autres peintures qui associent les mendiants aux loyalistes. Un album appartenant à Li Mo 李模 (ca. 1586-1668), un loyaliste Ming originaire de Suzhou, illustre entre autres des deux mendiants. Il comporte une postface rédigée en 1668 par Xu Fang 徐枋 (1622-1694), lui aussi associé à cette cause. Dans ce texte, il est question d'un mendiant de Bianjing (Kaifeng actuel) qui, en apprenant la chute des Song du Nord et la fuite des deux empereurs, se laissa mourir de faim. Le contraste entre les souverains qui s'enfuient et le gueux qui se sacrifie est clair et efficace. L'auteur commente ainsi l'épisode : « À présent, le Souverain du Ciel est dans une longue ivresse de laquelle il n'arrive pas à se réveiller, et fait ce que même les mendiants dédaignent de faire [i.e. s'enfuir]. » Pour une reproduction (partielle) de l'album et la transcription de la postface, voir *ZHONGGUO* 2010, non paginé, lot n° 1864. On assiste à un phénomène similaire en littérature : les histoires de mendiants intègres qui refusent de se rallier à la nouvelle dynastie se multiplient dans les décennies suivant la chute des Ming. L'écrivain et loyaliste Wang

Quoi qu'il en soit, Wang Dajing interprète la peinture comme une mise en garde (*jie* 戒) faite au monde, contre ceux qui se conduisent de manière déloyale, et contre ceux qui sont prêts à tout pour obtenir les honneurs et la richesse, allant jusqu'à sacrifier leurs propres confrères. Selon son interprétation, dans cette peinture nous ne sommes donc pas en présence d'une critique adressée aux mendiants *per se*, ces derniers représentant, de manière métaphorique, ceux qui « implorant » gloire et pouvoir ; ceux qui – comme l'homme du pays de Qi dont nous parle Mencius 孟子 – « mentent les restes au milieu des tombes »<sup>92</sup>. Cette même anecdote est évoquée dans le colophon de Huang Jishui qui accompagne la peinture de Zhou Chen<sup>93</sup>.

Métaphore également de ceux qui sont perfides « comme des serpents venimeux et des lézards »<sup>94</sup> ; de « ceux qui se conduisent comme des chiens ou des porcs » ; de « ceux qui apprennent au singe à grimper sur l'arbre »<sup>95</sup> ; des « macaques coiffés de bonnets »<sup>96</sup> ; de « ceux qui se battent pour le profit sans succès, se soulèvent en groupe et se bagarrent les uns contre les autres, causant la perte [de quelqu'un] pour nuire à leur propre bande »<sup>97</sup>. Wang Dajing déclare que le mot « mendiant » (*gai*) et le mot « mettre en garde » (*jie*) sont des homophones, afin de souligner que cette peinture doit servir d'avertissement pour le monde :

Duanshu 王端淑 (1621-après 1710) rédigea par exemple six biographies d'un mendiant de Nankin (*Jinling qigai liu zhuan* 金陵乞丐六傳). Cf. *Shigui shu houji*, j. 57, p. 725. Li Yu 李漁 (1610-1680), qui faisait partie de son cercle d'amis, inclut plus tard l'une de ces biographies dans le prologue d'un conte célèbre : « Un mendiant accomplit de bonnes actions, l'empereur fait l'entremetteur » (*Qi'er xing haoshi, huangdi zuo meiren* 乞兒行好事 皇帝做媒人). Cf. *Li Yu quanji*, p. 281-314.

92. Un homme du pays de Qi vivait avec son épouse et une concubine. Il avait l'habitude de sortir et de se gaver de viandes et d'alcool ; les deux femmes commencèrent à le questionner sur ces banquets. Il leur répondait expliquant que des personnes riches et puissantes l'invitaient. N'étant pas convaincues par ses explications, elles décidèrent un jour de le suivre. Elles le virent atteindre le cimetière d'un faubourg de la ville et y approcher ceux qui apportaient des offrandes aux morts. Il en mendiait les restes. Profondément déçues par son comportement, épouse et concubine le dénigrèrent et se mirent à pleurer d'amertume. L'histoire se clôt sur cette réflexion de l'auteur : « Du point de vue de l'homme de Bien, rares sont [les moyens] dont les gens se servent pour obtenir la richesse, les honneurs ou l'avancement, qui ne couvrent pas de honte et ne font pas pleurer leurs épouses et leurs concubines » (由君子觀之，則人之所以求富貴達者，其妻妾不羞也，而不相泣者，幾希矣). Mencius, 8-33. Voir *Mengzi yizhu*, p. 204.

93. Voir *supra*.

94. « Celui qui taquine le serpent, est-ce qu'il déplore [la malice des serpents et des scélérats qui sont comme] des serpents venimeux et des lézards ? » (弄蛇者，其有感于為蝮為蜥耶?). Voir Annexe. Dans le poème 192 du *Shijing*, nous lisons : « Pourquoi les hommes à présent sont-ils [trompeurs et méchants] comme les serpents et les lézards ? ». Voir *Cheu king*, p. 232-233.

95. « Le dresseur de singes, veut-il nous mettre en garde contre ceux qui apprennent au singe à grimper sur l'arbre ? » (戲獼猴者，其有戒于教猱升木耶?). Cf. Annexe. L'expression « apprendre au singe à grimper sur l'arbre » (教猱升木), signifie aider les méchants à faire le mal, être l'instigateur du mal. Voir poème 223, *Shijing*. Cf. *Cheu king*, p. 304.

96. Macaque coiffé d'un bonnet (沐猴而冠) : un vaurien malgré ses beaux vêtements.

97. « Seuls les trois personnages dans la section d'ouverture du rouleau ont un air terrifiant et féroce, ils sont tellement emportés, qu'ils se battent les uns contre les autres. Un peu plus loin, deux personnages s'en vont en direction contraire, mais se retournent [pour regarder la scène]. Ils pointent du doigt [le groupe] derrière eux, l'air très craintif, ils s'empressent de marcher pour les éviter. Est-ce que [le peintre] veut tirer un avertissement de ceux qui se battent pour le profit sans succès, se soulèvent en groupe et se bagarrent les uns contre les autres, causant la perte [de quelqu'un] pour nuire à leur propre bande ? » (而獨卷首三人，猙獰狼惡，怒而至于相拳踢。稍遠又有二人，回走却顧，皆反手以指其後，若甚畏而疾趨以避者。豈有鑒于見利則爭，爭而弗遂，則羣起而相攻擊，排陷以自傾其黨類耶?). Voir Annexe.

Quelqu'un a dit : « Le mot mendiant [*gai* 丐] et le mot mettre en garde [*jie* 戒] sont des homophones<sup>98</sup> ». En peignant *Les Cent Mendiants*, le [peintre] souhaitait [dire] aux gens qu'il leur faut avoir un esprit vigilant en toutes circonstances. Il existe les Trois admonitions pour l'homme de Bien<sup>99</sup>, il s'agit ici des Cent admonitions. [Ce que le peintre] signifie probablement, c'est qu'il faut avoir un esprit vigilant à tout moment, à tout endroit et en toute affaire, telle est l'idée que Zhang Gongyi 張公藝 a voulu transmettre en calligraphiant le caractère *ren* 忍 plus de cent fois<sup>100</sup>. Quelqu'un a dit : « Les mendiants indiquent la fermeté », le caractère *jie* 介 signifie la droiture de ceux qui sont fermes [comme] des pierres, [cela] est une exhortation à l'inflexibilité<sup>101</sup>. En est-il vraiment ainsi ?<sup>102</sup>.

Si l'on en croit cette explication, le peintre ne se propose pas tant de mettre en lumière les défauts des « mendiants », en tant que classe sociale définie, que de stigmatiser les vices de la société. Dans cette perspective, le peintre n'étale pas les misères de ces gens pour indigner et émouvoir le spectateur. Il se propose au contraire de dépeindre les vices, les travers et le ridicule d'une société.

Le texte de Wang Dajing montre également que ces œuvres, bien que produites par des peintres professionnels dont la tradition n'a souvent pas transmis les noms, pouvaient s'adresser à un public érudit, à même de comprendre et d'interpréter les allusions littéraires de la postface et de l'image.

La lecture que Wang Dajing donne des images témoignerait sinon des intentions des auteurs des peintures analysées, du moins de la perception qu'avaient les contemporains de ces œuvres. Que le rouleau B1 soit ou non un original, rien ne prouve que leur thème, associé à la peinture de Wu Wei, ait été développé pour servir de critique politique ou sociale au XVI<sup>e</sup> siècle. Il n'en demeure pas moins que ce thème – et le sous-thème de l'aveugle – a pu se prêter à de telles interprétations et fut considéré, à partir

98. Cela correspond à une prononciation ancienne du mot *jie* 戒, qui devait se prononcer *gai* à l'origine. Voir à ce propos la reconstruction phonétique proposée pour le caractère *jie* dans Ricci 2001, p. 746. Par ailleurs, le caractère se prononce *gai* en cantonais et en *minnan*, ce qui pourrait être également un indice de l'origine géographique des peintures de notre corpus.

99. *Entretiens*, XVI.7 : « L'honnête homme observe trois interdits. Dans sa jeunesse, quand l'ardeur du sang est en tumulte, il se garde du sexe. Dans son âge mûr, quand l'ardeur du sang est à sa plénitude, il se garde de la colère. Dans sa vieillesse, quand l'ardeur du sang décline, il se garde de la rapacité. » Voir *Les Entretiens de Confucius*, p. 92.

100. Selon le *Jiu Tangshu* 舊唐書 (*Ancien livre des Tang*), Zhang Gongyi (dates inconnues) vivait avec neuf générations sous le même toit. Lorsque l'empereur Gaozong (r. 649-683), qui se trouvait dans les parages, se rendit chez lui et lui demanda comment neuf générations pouvaient vivre sous le même toit, Zhang Gongyi en réponse calligraphia le caractère *ren* 忍 (supporter, endurer, patienter) plus de cent fois. Cf. *Jiu Tangshu*, j. 188, p. 4920. Dans ce contexte, le caractère *ren* 忍 pourrait se comprendre comme *rengrang* 忍讓, être patient et conciliant, ou encore indiquer la fermeté, l'endurance.

101. Allusion à un passage du *Livres des Mutations* (*Yijing* 易經), hexagramme n° 16 (*Yu* 豫), six à la deuxième place : « Ferme comme une pierre. Pas un jour entier. La persévérance apporte la fortune. » Cf. *Yi King : Le livre des transformations*, p. 92.

102. Pour le texte chinois, voir Annexe.

du XVII<sup>e</sup> siècle, comme un sujet approprié pour exprimer des critiques sociales ou politiques par les contemporains, peintres ou amateurs d'art. En témoignant nombre de peintures exécutées entre le XVII<sup>e</sup> et le XIX<sup>e</sup> siècle, époque durant laquelle prolifèrent ces images. À partir de l'époque Qing, certains des personnages qui figurent sur les rouleaux ici analysés, deviennent les sujets de thèmes indépendants : ceux des aveugles se disputant ou des aveugles appréciant les antiquités. La peinture de Huang Shen *Rixe d'aveugles* (fig. 15), est un exemple de la première catégorie. Dans d'autres œuvres, les aveugles mis en scène sont des mendiants et des artistes itinérants, habillés comme des lettrés et engagés dans des activités telles que l'examen d'objets d'art, la musique ou la prise de boissons<sup>103</sup>. Toutefois, étant donné leurs postures et expressions qui confinent à la caricature et leur manipulation inappropriée des objets, ces personnages n'appartiennent certainement pas à la classe sociale de ceux qui possèdent la connaissance, la richesse et le goût artistique nécessaires pour être engagés dans de tels loisirs. Ainsi, selon toute vraisemblance, les aveugles et les mendiants figurant sur ces œuvres sont une parodie de la classe lettrée ou des amateurs d'art qui se faisaient souvent représenter entourés de leurs collections. Ces images tournent en ridicule ceux qui se prétendent experts dans un domaine sans l'être réellement, en se faisant une réputation non méritée. Elles symbolisent l'aveuglement intérieur ou spirituel de l'élite, qui, comme les personnages de ces peintures, croit voir alors qu'elle est aveuglée.

Alice Bianchi,  
doctorante, INALCO  
blues4aliz@yahoo.it

103. Pour des exemples, voir notamment le long rouleau horizontal du peintre Zhu Yan 朱炎 (dates inconnues), *Groupe d'aveugles* (*Qunmang tu* 群盲圖), mettant en scène plus de soixante-dix personnages. La peinture, datée de 1757, est reproduite en cinq parties dans la revue *Yilin yuekan* 藝林月刊. Cf. *YILIN* 1933-1934, n° 44, p. 12 ; n° 45, p. 13 ; n° 46, p. 12 ; n° 48, p. 16 ; n° 50, p. 16. Sa localisation actuelle est inconnue. Le thème des aveugles appréciant les antiquités occupe une place privilégiée dans la vaste production de Su Liupeng : on relate qu'il réalisa une vingtaine de peintures sur ce thème, en s'inspirant d'un propos sur la poésie (*shihua* 詩話) de Yuan Mei 袁枚 (1716-1797). Cf. *ZHU* 2003, p. 60. Pour un exemple de ce type de peintures, voir *Groupe d'aveugles appréciant les antiquités* (*Qunmang bogu tu* 群盲博古圖), reproduite dans *LINGNAN* 1983, pl. 8.

### Annexe : Postface de Wang Dajing pour le *Baigai tu* (En inscrivant les *Cent mendiants* 書百丐圖卷)

為是圖者其有憤世嫉俗之思耶？昔倪迂作畫，終其身不寫人，議當時之無人也。今此寫人而盡盲其目，豈以九州四海之大，無貴賤賢不肖，悉視為此等類與？抑聞之，目無所見謂之盲，心無所知亦曰盲。昌黎所謂方今盲于心者皆是也。吾安所得知此等類者其盲於目也、因之并盲其心與。其不并盲其心與？若止是獨盲於目也，則視彼不盲而盲者，似猶等而上之矣。

豫讓為智伯報讐，漆身為厲，吞炭為啞以行乞於市。夫身可以漆之使厲，聲可以吞之令啞，則目亦宜可熏之使瞽。吾又安所得知此等輩者，非有所憤懣無聊不平于中而自熏其目，俾喪明又不足，而或雍其髮為髻，屈其足為躄，塞其聰為聾，嚙其聲為啞，擊其膝為癱瘓，曲其腰為僂偻，仰其脊、突其胸為籛籛、威施如此圖所繪者耶？徐文長嘗以利錐自刺其兩耳，深入寸餘，血流被體，又曰，操錢沽酒，呼蓬首垢面、污穢不潔之乞兒與羣飲廟中或市上。世固多有其人也。

此則或執課筒以鬻卜；或持琵琶、胡琴、算珠、響板、雲羅以推子平；或握圈鈴負包裹以售醫；或懸鼠皮于竿為招以毒鼠。又其甚者，或弄蛇以嬉；或舞獼猴以為戲；或教小兒翻空賣架，而傍一人擊鑼以為節；或削木為碓制犬，令人立而舂；或牽犬啣瓢[\*瓢]<sup>1</sup>自隨以乞錢。其最甚者，乃至裸體曲跽，兩手擊石，從頸上往復而反椎其背；或袒懷箕踞，兩手各持一石，而環循以扑其胸；或獨持明杖，撥路緩行，引頸張口，高叫以覓食。

總之，卜也，醫也，星也，鼠也，蛇也，犬也，獼猴也，坐丐也，行乞也，其所操之事種種不同，而其為盲則均同。聾也，啞也，髻也，躄也，癱瘓也，僂偻也，籛籛、威施也，其所抱之疾亦有種種不同，而其為盲則均同。老也，穉也，肥也，瘠也，僧也，俗也，侏儒也，嬰兒也，嬪人也，其所賦之貌亦種種不同，而其為盲則均同。即盲之中亦有有眸子而無見為矇也，無眸子而為瞶也。陷兩目而為瞽也，偏一目而為眇也；青其瞳而為反蔽也，白其眇而為外翳也。其所以為盲者，亦種種不同，而其為茫無所見則莫不均同。

今即其意而推之。弄蛇者，其有感于為虺為蜴耶？牽犬者，其有憤于行同狗彘耶？戲獼猴者，其有戒于教猱升木耶？抑亦謂夫沐猴而冠耶？倉鼠乎？廁鼠乎？灶鼠乎？其黠可惡也，此所以須鼠醫也。進以禮乎？退以義乎？所以須卜也。能知命乎？能安命乎？能立命乎？能不違命乎？能行法以俟命乎？此所以須比比諸譚星者也。昏夜告哀乎？播間乞餼乎？此所以須一切諸行乞者也。

而獨卷首三人，猙獰狠惡，怒而至于相拳踢。稍遠又有二人，行走却顧，皆反手以指其後，若甚畏而疾趨以避者。豈有鑒于見利則爭，爭而弗遂，則羣起而相攻擊，排陷以自傾其黨類耶？而總歸之于無目。吾不知其藉此等輩以愧天下之人與？抑視天下之人盡為此等輩，以自託于罵人之劉四與？不然，古之伶人、樂官亦瞽也。故《詩》曰：“矇瞍奏公”，而《禮》亦曰：“瞽誦詩”。茲何獨不繪夫調琴、理瑟、吹壎、奏箎、播鼗、擊磬、考鐘、伐鼓者流也？或曰，丐、戒聲相同。百丐圖者，欲人事事之有戒心也。君子三戒，而此云百戒。蓋言無時無地無事之不嘗有戒，猶張公藝書忍字百餘陳之意耳。或曰，丐之言介也，介石之貞，訓有守也。豈其然乎？

1. Faute d'orthographe du calligraphe, rectifiée dans la version imprimée.

## Bibliographie

### Sources anciennes

- Cheu king* : Texte chinois avec traduction. Traduit du chinois par Séraphin COUVREUR, Sien Hien, Imprimerie de la mission catholique, 1916.
- Dadai Liji* 大戴禮記 [Mémoire sur les rites (avec les commentaires) du grand Dai] par DAI De 戴德. Édition : dans *Yingyin Wenyuange Sikū quanshu* 影印文淵閣四庫全書, Taipei, Taiwan Shangwu yinshuguan, vol. 128, 1986.
- Dongyatang Changli jizhu* 東雅堂昌黎集註 [Recueil d'œuvres de Changli (Han Yu), avec annotations de (la maison d'édition) Dongyatang] par HAN Yu 韓愈. Édition : Taipei, Shangwu yinshuguan, vol. 2, 1986.
- Dushantang wenji* 獨善堂文集 [Recueil des œuvres littéraires de Dushantang (Wang Dajing)] par WANG Dajing 王大經. Édition : [s. l.], Chunhui tang 春暉堂, 1817.
- Guochao qixian leizheng chubian* 國朝耆獻類微初編 [Traces des personnages vénérables et éminents de Notre Dynastie (Qing), première série] par LI Huan 李桓, 1884-1890. Édition : dans ZHOU Junfu 周駿富 (éd.), *Qingdai zhuanji congkan* 清代傳記叢刊, Taipei, Mingwen shuju, vol. 179, 1985.
- Gushi huapu* 顧氏畫譜 [Album de peinture de M. Gu] par Gu Bing 顧炳, 1603. Édition : dans ZHENG Zhenduo 鄭振鐸 (éd.), *Zhongguo gudai banhua congkan* 中國古代版畫叢刊, Shanghai, Shanghai guji chubanshe, vol. 3, 1988.
- Hanshu* 漢書 [Livres des Han], par BAN Gu 班固, 111. Édition : Pékin, Zhonghua shuju, 1997.
- Jiezi yuan huazhuan* 芥子園畫傳 [Manuel de peinture du Jardin (grand comme) un grain de moutarde] par WANG Gai 王概, 1679. Édition : Jinling, Jiezi yuan Li Yu, 1679.
- Jiu Tangshu* 舊唐書 [Ancien livre des Tang] par LIU Xu 劉昫, 945. Édition : Pékin, Zhonghua shuju, 1975.
- Les Entretiens de Confucius*. Traduit du chinois par Pierre RYCKMANS, Paris, Gallimard, 1987.
- Les Œuvres de Maître Tchouang*. Traduit du chinois par Jean LEVI, Paris, Encyclopédie des Nuisances, 2010.
- Liexian quan zhan* 列仙全傳 [Biographies complètes des immortels] par WANG Shizhen 王世貞 (attrib.), 1600. Édition : dans ZHENG Zhenduo 鄭振鐸 (éd.), *Zhongguo gudai banhua congkan* 中國古代版畫叢刊, Shanghai, Zhonghua shuju, vol. 3, 1961.
- Li Yu quanji* 李漁全集 [L'œuvre complète de Li Yu]. Zhejiang guji chubanshe 浙江古籍出版社 (éd.), Hangzhou, Zhejiang guji chubanshe, vol. 4, 1998.
- Maiwang guan shumu* 脈望館書目 [Catalogue (de la collection) Maiwang guan] par ZHAO Qimei 趙琦美. Édition : dans LIN Xi 林夕 (éd.), *Zhongguo zhuming cangshujia shumu huikan* 中國著名藏書家書目匯刊, Pékin, Shangwu yinshuguan, vol. 10, 2005.
- Mengzi yizhu* 孟子譯注 [Mencius, traduit et annoté]. Traduit et annoté par YANG Bojun 楊伯峻, Pékin, Zhonghua shuju, vol. 1, 1960.
- Recueil de la montagne du Sud*, par DAI Mingshi 戴名世. Traduit du chinois, présenté et commenté par Pierre-Henri DURAND, Paris, Gallimard, 1998.
- Shenxian zhuan* 神仙傳 [Biographies de divinités et d'immortels] par GE Hong 葛洪. Édition : dans LI Fang 李昉 (éd.), *Taiping Guangji* 太平廣記, Pékin, Zhonghua shuju, vol. 2, 1961.
- Shenzong shilu* 神宗實錄 [Annales véridiques du règne de Shenzong]. Édition : Taipei, Zhongyang yanjiuyuan lishi yuyan yanjiusuo, 1961-1966.
- Shigui shu houji* 石匱書後集 [Recueil postérieur des écrits du coffret de pierre] par ZHANG Dai 張岱. Édition : Shanghai, Shanghai guji chubanshe, 1996.
- Shiji* 史記 [Mémoires Historiques] par SIMA Qian 司馬遷. Édition : Pékin, Zhonghua shuju, 1977.
- Songshi* 宋史 [Histoire dynastique des Song] par TUOTUO 脫脫 (éd.), 1345. Édition : Pékin, Zhonghua shuju, 1977.
- Yi King* : *Le livre des transformations*. Traduit du chinois par Richard WILHELM, Paris, Librairie de Médecis, 1973.
- Youhuai tang shigao* 有懷堂詩稿 [Manuscrit des poèmes de Youhai tang] par HAN Tan 韓荻. Édition : Jinan, Qilu shushe, 1997.
- Yucheng xianzhi* 虞城縣志 [Monographie de la sous-préfecture de Yucheng] par LI Qi 李淇, 1895. Édition : Taipei, Chengwen chubanshe, vol. 2, 1976.
- Xitang ji* 西塘集 [Recueil des écrits de Xitang (Zheng Xia)] par ZHENG Xia 鄭俠. Édition : dans *Yingyin Wenyuange Sikū quanshu* 影印文淵閣四庫全書, Taipei, Taiwan Shangwu yinshuguan, vol. 1117, p. 361-513, 1986.
- Zengguang zhushi yinbian Liu xiansheng ji* 增廣注釋音辯唐柳先生集 [Recueil d'écrits de Liu Zongyuan, édition annotée et augmentée] par LIU Yuxi 劉禹錫. Édition : Shanghai, Shangwu yinshuguan, 1919.

### Travaux modernes

- BARNHART Richard, 1983 : « The "Wild and Heterodox" school of Ming Painting », in BUSH Susan et MURCK Christian (éd.), *Theories of the Arts of China*, Princeton, Princeton University Press, p. 365-396.
- 1993 : *Painters of the Great Ming. The Imperial Court and the Zhe School*, Dallas, Dallas Museum of Art.
- BOROTOVÁ Lucie, 1999 : « Old Depictions of Chinese Storytellers », in BØRDAHL Vibeke (éd.), *The Eternal Storyteller. Oral Literature in Modern China*, Richmond, Surrey, Curzon Press, 1999, p. 45-52.
- BROWN Claudia, 1992 : *Transcending Turmoil. Painting at the Close of China's Empire. 1796-1911*, Phoenix, Phoenix Art Museum.
- BUSSOTTI Michela, 2001 : *Gravures de Hui : étude du livre illustré chinois de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle à la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, École française d'Extrême-Orient.
- CAHILL James, 1978 : *Parting at the Shore: Chinese Painting of the Early and Middle Ming Dynasty*, Tokyo, Weatherhill.
- 1994 : *The Painter's Practice: How Artists Lived and Worked in Traditional China*, New York, Columbia University Press.
- CEN Dali 岑大利, 1992 : *Zhongguo qigai shi* 中國乞丐史 [Histoire des mendiants chinois], Taipei, Wenjin chubanshe.
- CHO Insoo, 2002 : « Liu Haichan: the Formation and Transformation of a Daoist's Immortal Iconography », Thèse de doctorat, Ann Arbor, University of Michigan.
- CLUNAS Craig, 1997 : *Pictures and Visuality in Early Modern China*, Londres, Reaktion Book.
- CROIZIER Ralph, 1988 : *Art and Revolution in Modern China: The Lingnan (Cantonese) School of Painting, 1906-1951*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press.
- DES FORGES Roger V., 2003 : *Cultural Centrality and Political Change in Chinese History. Northeast Henan in the Fall of the Ming*, Stanford, Stanford University Press.
- ECKE Gustav, 1965 : *Chinese Painting in Hawaii in the Honolulu Academy of Arts and in Private Collections*, Honolulu, University of Hawaii Press, 2 vol.
- FRITZINGER Linda, 2006 : *Diplomat without Portfolio: Valentine Chiról, His Life and The Times*, Londres, I.B. Tauris & Co. Ltd.
- HO Wai-kam, 1980 : *Eight Dynasties of Chinese Painting*, Cleveland, Cleveland Museum of Art.
- Hsü Ginger Cheng-chi, 2001 : *A Bushel of Pearls. Painting for Sale in Eighteenth-Century Yangzhou*, Stanford, Stanford University Press.
- HUANG Qiang 黃強, 1993 : « Huashen wei 'qigai' de laifangshen 化身為 '乞丐' 的來訪神 » [Divinités qui s'incarnent en mendiants], *Zhongguo minjian wenhua. Minjian lisu wenhua yanjiu* 中國民間文化. 民間禮俗文化研究, vol. 9, p. 245-256.
- ISEI Tanaka, 1985 : « The social and historical context of Ming-Ch'ing local drama », in JOHNSON David (éd.), *Popular Culture in Late Imperial China*, Berkeley-Los Angeles-Londres, University of California Press.
- JIANG Lihua 江立華, 2001 : *Zhongguo liumin shi. Gudai juan* 中國流民史. 古代卷 [Histoire des réfugiés chinois. Époque ancienne], Hefei, Anhui renmin chubanshe.
- KATZ Paul, 1995 : *Demon Hordes and Burning Boats. The Cult of Marshal Wen in Late Imperial Chekiang*, Albany, Suny Press.
- KAO Mayching 高美慶, 1990 : *Su Liupeng Su Renshan shuhua* 蘇六朋蘇仁山書畫 [Titre anglais : *The Art of Su Liupeng and Su Renshan*], Hong Kong, The Guangzhou Art Gallery and the Art Gallery, the Chinese University of Hong Kong.
- LAWTON Thomas, 1973 : *Chinese Figure Painting*, Washington, Smithsonian Institution.
- LIANG Guiyuan 梁桂元, 2001 : *Minhua shigao* 閩畫史稿 [Histoire de la peinture du Fujian], Tianjin, Tianjin renmin meishu chubanshe.
- LINGNAN, 1983 : *Lingnan meishu chubanshe* 嶺南美術出版社 (éd.), *Su Liupeng Zhongguo hua xuanji* 蘇六朋中國畫選集 [Sélection de peintures chinoises de Su Liupeng], Canton, Lingnan meishu chubanshe.
- LOEWE Micheal & SHAUGHNESSY Edward L. (éd.), 1999 : *The Cambridge History of Ancient China, from the Origins of Civilization to 221 B.C.*, Cambridge, Cambridge University Press.
- PARK Jong Phil, 2007 : « Ensnaring the Public Eye: Painting manuals of Late Ming China (1550-1644) », Thèse de doctorat, Ann Arbor, University of Michigan.

- QIU Youxuan 丘幼宣, 2002 : *Huang Shen yanjiu* 黃慎研究 [Recherches sur Huang Shen], Fuzhou, Fujian jiaoyu chubanshe.
- QU Yanbin 曲彥斌, 1995 : *Zhongguo qigai shi* 中國乞丐史 [Histoire des mendiants chinois], Shanghai, Shanghai wenyi chubanshe.
- RICCI, 2001 : Institut Ricci (éd.), *Grand dictionnaire Ricci de la langue chinoise*, Paris, Institut Ricci & Desclée de Brouwer.
- ROGERS Howard & LEE Sherman E. (éd.), 1988 : *Masterworks of Ming and Qing Paintings from the Forbidden City*, Lansdale, PA, International Arts Council.
- SCHAK David, 1979 : « Images of Beggars in Chinese Culture », in ALLAN Sarah et COHEN Alvin P. (éd.), *Legend, Lore and Religion in China*, San Francisco, Chinese Materials Center, Inc.
- SHAANXI, 1995 : Shaanxi sheng difangzhi bianzuan weiyuanhui 陝西省地方志編纂委員會 (éd.), *Shaanxi sheng zhi*. *Wenwu zhi* 陝西省志. 文物志 [Monographie de la province du Shaanxi. Le patrimoine culturel], Xi'an, San Qin chubanshe, vol. 66.
- SHAN Guoqiang 單國強, 2007 : *Yuanti Zhepai huihua* 院體浙派繪畫 [Titre anglais : *Painting of the Zhe School in Academic Style*], Shanghai, Shanghai kexue jishu chubanshe.
- SHANGHAI, 1987 : Shanghai bowuguan 上海博物館 (éd.), *Zhongguo shuhuajia yinjian kuanzhi* 中國書畫家印鑑款識 [Sceaux, signatures et inscriptions des calligraphes et des peintres chinois], Pékin, Wenwu chubanshe.
- SIGGSTEDET Mette, 1983 : *Zhou Chen, the Life and Painting of a Ming Professional Artist*, Kungsbacka, Elanders Boktryckeri Aktieföretag.
- SIRÉN Osvald, 1965-1968 : *Chinese Painting: Leading Masters and Principles*, Londres–New York, Lund Humphries and Ronald Press, 7 vol.
- SOTHEBY'S, 1985 : *Fine Chinese Paintings*, New York, 3 June 1985.
- SPEE Clarissa von, 2010 : *Der perfekte Pinsel. Chinesische Malerei 1300-1900* [Titre anglais : *The Perfect Brush: Chinese painting 1300-1900*], Cologne, Museum für Ostasiatische Kunst.
- SUZUKI Kei 鈴木敬, 1974 : *Ri Tō, Ba En, Ka Kei* 李唐、馬遠、夏珪 [Li Tang, Ma Yuan, Xia Gui], in TANAKA Ichimatsu 田中一松 (éd.), *Suiboku bijutsu taikei* 水墨美術大系, Tōkyō, Kodansha, vol. 2.
- 1982-1983 : *Chūgoku kaiga sōgō zuroku* 中國繪畫綜合圖錄 [Catalogue général de la peinture chinoise], Tōkyō, Tōkyō Daigaku Shuppankai, 5 vol.
- WANG Liqi 王利器, 1981 : *Yuan Ming Qing sandai jinhui xiaoshuo xiqu shiliao* 元明清三代禁毀小說戲曲史料 [Matériaux historiques concernant les romans et pièces de théâtre interdits ou détruits des dynasties Yuan, Ming et Qing], Shanghai, Shanghai guji chubanshe.
- WU Marshall, 2000 : *The Orchid Pavilion Gathering: Chinese Painting from the University of Michigan Museum of Art*, Ann Arbor, University of Michigan, 2 vol.
- WU Peisheng 武佩聖, 2004 : « Wu Wei de gexing tezhenng ji qi yishu chengjiu 吴伟的个性特征及其艺术成就 » [La personnalité de Wu Wei et son œuvre], *Gugong bowuyuan yuankan* 故宮博物院院刊, n° 5, p. 132-146.
- YANG Cong 楊琮 (éd.), 2007 : *Fujian bowuyuan shuhua cangpin xuancui* 福建博物院書畫藏品選粹 [Sélection de peintures et de calligraphies conservées au musée du Fujian], Pékin, Wenwu chubanshe.
- YANG Tingfu 楊廷福, 2002 : *Mingren shiming biecheng zihao suoyin* 明人名別稱字號索引 [Index des noms de plume, des pseudonymes, des noms sociaux de personnages des Ming], Shanghai, Shanghai guji chubanshe, 2 vol.
- YILIN, 1933-1934 : *Yilin yuekan* 藝林月刊 [Le monde artistique, revue mensuelle], Pékin, Yilin yuekan faxingsuo.
- ZHANG Wanfu 張萬夫 (éd.), 1998 : *Yangzhou huapai shuhua quanji* : *Huang Shen* 揚州畫派書畫全集: 黃慎 [Recueil complet des peintures et des calligraphies de l'école de peinture de Yangzhou : Huang Shen], Tianjin, Tianjin renmin meishu chubanshe.
- ZHONGGUO, 1995 : *Zhongguo gudai shuhua jiangdingzu* 中國古代書畫鑑定組 (éd.), *Zhongguo gudai shuhua tumu* 中國古代書畫圖目 [Catalogue de peintures et de calligraphies de la Chine ancienne], Pékin, Wenwu chubanshe, 21 vol.
- ZHONGGUO, 2010 : *Zhongguo Jiade* 中國嘉德, *Zhongguo gudai shuhua (yi)* 中國古代書畫(一) [Peintures et calligraphies anciennes de Chine (1)], Pékin, Zhongguo Jiade guoji paimai youxian gongsi.
- ZHU Wangzhang 朱萬章, 2003 : *Liupeng huashi* 六朋畫事 [La peinture de (Su) Liupeng], Pékin, Wenwu chubanshe.