



**HAL**  
open science

## La peinture chinoise, le rêve et la nuit

Yolaine Escande

► **To cite this version:**

Yolaine Escande. La peinture chinoise, le rêve et la nuit. Jean-Noël Bret; Victoire Feuillebois. Nocturnes. L'art, le rêve, la nuit, Presses universitaires de Provence, pp.29-52, 2020, Nocturnes. L'art, le rêve, la nuit, 9791032002797. hal-03060495

**HAL Id: hal-03060495**

**<https://hal.science/hal-03060495>**

Submitted on 22 Oct 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.

## La peinture chinoise, le rêve et la nuit

Yolaine Escande

(CRAL, CNRS-EHESS, Paris)

Les nocturnes, c'est-à-dire les peintures dont le thème porte sur la nuit ou le rêve sont légion en Chine. Cependant, que la question soit abordée à partir du caractère qui signifie la nuit ou à partir de celui qui désigne le rêve, il apparaît que la lune est omniprésente. La nuit comme le rêve sont en effet définis sémantiquement par la lune. Le mot le plus courant pour dire la nuit en chinois est le caractère 夜, prononcé *ye* ; il s'agit un picto-phonogramme, dont l'élément sémantique et principal est « la lune » (*xi* 夕) ; l'autre élément du caractère (亠 + 亠) correspond à la graphie schématisée d'une indication phonétique : 亦 (prononcée *yi*). Si la nuit est avant tout déterminée par la lune, une nuit sans lune ne serait-elle alors pas une nuit ? De fait, l'idée que les Chinois se font de la nuit s'accompagne toujours de la lune, qu'elle soit visible ou non, de la même façon que le jour est désigné par « le soleil » (*ri* 日). En réalité, l'élément *xi* 夕 signifie bien « la nuit » ; mais son étymologie est effectivement la lune au couchant et, par la suite, le soir et la nuit.

Quant au rêve, la graphie actuelle 夢 (梦 en écriture simplifiée) est composée de trois éléments : les yeux surmontés de sourcils 苜, un homme dormant 冫 sur un lit, et la lune ou la nuit 夕. L'ensemble fait le rêve. La graphie la plus ancienne de « rêve » *meng* montre un homme et son lit. Le lit indique là où se produit le rêve. La graphie nous enseigne également que l'homme pointe son œil ; peut-être cela indique-t-il que l'activité imaginative se produit les yeux fermés ? La partie supérieure des sourcils seulement suggérés dans les graphies anciennes dériveraient de *mei* 眉. Les sourcils 眉 en tant qu'élément phonétique et la nuit, indiquée par la lune 夕, sont des rajouts ultérieurs.

Mais alors, pourquoi une telle importance de la lune ? D'un point de vue temporel et socio-religieux, l'année chinoise est ponctuée par deux fêtes essentielles : celle du nouvel an, appelée la fête du Printemps, en janvier-février, et la fête de la Lune, ou fête de la mi-automne, en septembre ; cette dernière fête correspond à l'équinoxe. L'astre nocturne représente une partie fondamentale de la vie chinoise, il est admiré, honoré, et fêté comme il se doit, il est à l'origine du calendrier tout autant que le soleil, son opposé qui incarne le *yang*, alors que la lune est le *yin*. Sa forme ronde évoque généralement la plénitude, la réunion familiale : lors de la fête de la Lune, actuellement jour férié en Chine et à Taiwan, la famille se réunit et admire l'astre nocturne, qui incarne alors des auspices favorables, l'abondance, l'harmonie, la chance, la longue vie. Sa rotondité rappelle en effet celle de la pêche, fruit de l'immortalité.

La lune a de nombreuses significations dans la mythologie chinoise, que l'on retrouve dans la littérature et dans différentes formes d'art, dont la peinture. Elle était considérée comme habitée par des animaux, tels le lièvre et le crapaud. Elle est aussi considérée comme une île paradisiaque flottant dans le ciel étoilé. Elle devient la résidence de la légendaire Reine mère

Yolaine Escande, « La peinture chinoise, le rêve et la nuit », Jean-Noël Bret, Victoire Feuillebois (éds.). *Nocturnes. L'art, le rêve, la nuit*, Presses universitaires de Provence, pp. 29-52, 2020. <https://presses-universitaires.univ-amu.fr/nocturnes>

de l'Occident au cours des premiers siècles de notre ère<sup>1</sup>, et est liée à l'immortalité bien avant l'arrivée du bouddhisme en Chine, comme on peut le voir dans la bannière de Mawangdui.



Fig 1

---

<sup>1</sup> Jeonghee Lee-Kalisch, *Das Licht der Edlen (junzi zhi guang). Der Mond in der chinesischen Landschaftsmalerei*, Monumenta Serica Monograph Series XLVIII, Sankt Augustin, Nettetal, Institut Monumenta Serica, 2001.

Cette bannière est divisée en trois sections horizontales : en haut le ciel, au milieu le monde terrestre, en bas le monde souterrain. Le personnage féminin au centre de la bannière est la marquise, entourée de ses servantes ; le monde souterrain regorge de figures mythologiques et de mobilier funéraire. En haut, le soleil et la lune rappellent qu'il s'agit là du monde céleste. Le soleil est le *yang* céleste, la lune le *yin* céleste. Les deux astres sont eux aussi des symboles d'immortalité : ils renaissent continuellement. Le soleil se lève et se couche ; sa puissance explique son caractère *yang*. La lune elle aussi apparaît et disparaît chaque jour ; elle est inconstante, changeant de forme chaque jour, ce qui expliquerait son caractère *yin*.

Dans la poésie, en particulier chez Li Bo (701-761), sans doute le poète chinois qui a le plus célébré la lune dans son œuvre, l'évocation de l'astre établit un triangle qui permet de réunir les amis, les époux, la famille, et de reconstituer la plénitude par-delà le temps et l'espace. Car majoritairement, la lune qui est admirée dans la poésie et représentée dans la peinture est celle de l'astre dans sa plénitude. Bien que continuellement changeant, croissant et décroissant, c'est sa plénitude qui est mise en avant, alors qu'en général, toute la philosophie chinoise porte sur les mutations et les changements. Le fameux *Yijing* ou *Livre des Mutations* en est l'exemple parfait qui donne à travers soixante-quatre hexagrammes les figurations des mutations du monde. Alors pourquoi la culture chinoise qui se préoccupe essentiellement dans sa philosophie de changement porte-t-elle son dévolu sur la plénitude de l'astre lunaire, comme si celle-ci pouvait être intemporelle ?

C'est probablement en raison de sa signification. La pleine lune, par sa rondeur, est une forme parfaite qui symbolise l'union harmonieuse ; le simple fait de la regarder permet de rejoindre cette harmonie et de reconstituer par l'imagination l'union avec ses proches, en leur absence. La lune peut aussi être le vecteur qui permet de relier des personnes éloignées dans le temps, tout autant que dans l'espace. Enfin, elle est aussi l'image de la solitude, de la pureté et de la vacuité. C'est pourquoi notre attention se portera tout d'abord sur la lune, avant de se tourner vers les études nocturnes, puis vers les fantômes, et pour finir vers les rêves.

### ***La lune dans la peinture***

La lune, en raison de toutes ses significations poétiques, religieuses ou littéraires, est un thème pictural essentiel, qu'elle soit ou non apparente dans la peinture. Cet astre est un des marqueurs de la nuit, considéré comme primordial.

#### *La lune dans la peinture de l'académie impériale*

Dans les peintures de la fameuse Académie impériale des Song, du XI<sup>e</sup> au XIII<sup>e</sup> siècle, qui se réfèrent à des thèmes lettrés, c'est-à-dire le plus souvent à des poèmes, la lune est le plus souvent apparente. Par exemple, la peinture sur soie en forme d'éventail *Attendant les invités à la lueur des lanternes* (*Bingzhu yeyou tu*) de Ma Lin (actif 1194-1254) (fig. 2) est inspirée d'un poème de Su Shi (1037-1101) intitulé *Pommiers à bouquets* (*Haitang*) qui dit :

La brise printanière soupire doucement, laissant apparaître l'éclat ascendant [de l'astre nocturne], la brume parfumée [émerge] dans l'indistinction, [alors que] la lune a tourné derrière la galerie.

Je crains seulement que, dans les profondeurs de la nuit, les fleurs ne s'évanouissent en s'assoupissant, alors j'allume les lanternes bien haut, pour refléter leur toilette rougeoyante.



Fig. 2

Les invités qu'attend le peintre, à la suite du poète, sont les fleurs des pommiers à bouquets, qui ne sont rendues présentes que par la lueur de la lune, puis des lanternes lorsque l'astre nocturne s'est caché. Les invitées de la nuit, métaphore qui renvoie à la solitude, sont discrètes et fugaces. Il va sans dire que leur beauté est beaucoup plus éclatante la nuit que le jour. Cela signifie que l'appréciation de l'éclat coloré, qui est peu apparent dans la peinture de Ma Lin, et de la délicatesse de ces fleurs n'est pas liée à une vision claire. Dans le poème comme dans la peinture, c'est l'indistinction qui est mise en avant ; et le poème insiste sur les autres sens que la vue, en particulier le toucher (la brise) et l'odorat (le parfum des fleurs), qui sont évidemment absents de la peinture. Ce poème est tellement connu qu'il est inutile de le rappeler sur le support de la peinture, les pommiers à bouquets suffisent à l'évoquer et à le rendre présent à l'esprit du spectateur.



Fig. 3

Dans *Observant la marée une nuit de pleine lune* (*Yueye kan chao*) (fig. 3) de Li Song (vers 1170-1255), la scène se passe au moment de la fête de la Lune, sur le lac de l'Ouest et la rivière Qiantang près de la capitale des Song du Sud, Lin'an (Hangzhou). Le pavillon a été construit spécialement pour admirer le paysage de la marée qui remonte à plus de 100 km à l'intérieur des terres au moment de l'équinoxe d'automne. La hauteur de la vague peut atteindre 30 à 40 mètres de haut. La lune est peinte au-dessus de l'inscription, mais surtout, au-dessus de la vague, personnage principal de l'éventail. L'inscription est due à l'impératrice Yang Meizi (1162-1232), épouse de Ningzong (règne : 1202-1224) des Song ; il s'agit encore d'un poème de Su Shi, *Observant la marée à la fête de la Lune*, qui rappelle que pendant l'équinoxe, la population ne rentre pas en ville et que les portes ne sont pas fermées, afin d'admirer la montée spectaculaire des eaux et le renversement du cours du fleuve. Ce qui est remarquable, c'est que le mascaret s'admire la nuit, à la clarté lunaire, et non le jour.

Dans ces peintures de l'académie, on remarque évidemment la structure de la relation du regard du ou des protagonistes à la lune, en diagonale le plus souvent. Cela provoque une impression de vie, de tension entre deux points, qui a pour conséquence d'intensifier l'effet de distance de la composition picturale et conduisant le regard d'un côté à l'autre de l'œuvre. Nombre de ces peintures comptent trois éléments principaux : un personnage, la lune, et un arbre, des oiseaux, des branches, ou encore un autre personnage, etc. Cet effet de tension entre trois points, deux dans la peinture, et le troisième étant le regard du spectateur, fait ressentir la présence de l'absence.

L'attention n'est pas portée sur la lumière changeante, mais sur l'alternance *yin-yang*, comme on peut le voir dans une feuille d'éventail due au maître Ma Yuan (vers 1160-1225), *Admirant les prunus à la lueur de la lune* (*Yue xia shangmei*) (fig. 4) ; il s'agit d'une composition à partir des fameux vers de Li Bo, « je lève ma coupe et invite lune claire, avec mon ombre, nous voilà trois ». Le sujet principal, la lune, est à peine visible et pâle, à droite ; le lettré qui s'adresse à elle, à gauche, porte une robe claire ; les deux s'opposent au prunus à l'encre foncée, au centre. De même, l'encre dense du rocher et de l'arbre contraste avec l'encre pâle de la falaise au-dessus du lettré, qui suggère l'atmosphère brumeuse et laiteuse de la clarté lunaire au moment du « printemps » en Chine, au cœur de l'hiver pour nous. On comprend que le personnage est un ermite en raison de l'entrée d'un jardin et de la chaumière, au-dessous de l'arbre. Il s'agit ici d'un thème lettré repris par l'académie.



Fig. 4

### *La lune chez les peintres lettrés*

Chez les lettrés, la pureté de la lune est associée avec la quête de pureté et de vertu du cœur des lettrés, mais aussi avec la solitude. Les célèbres poètes des Tang Li Bo ou Du Fu (712-770) décrivent des situations typiques, dans leurs poèmes, où les lettrés se réunissent dans un pavillon, sur une berge au bord de l'eau, pour admirer la lune et jouer de la flûte ou surtout de la cithare *qin*. Souvent, ces poèmes décrivent des hommes solitaires, assis dans une barque flottant sur l'eau ou sous un prunier, sous la lune. Ces lettrés rêvent d'érémisme, de laisser derrière eux la société et ses structures rigides, ou encore les désastres de la guerre, et cherchent une liberté physique et spirituelle, l'immortalité, à travers leur pratique des arts.



Fig. 5

Par exemple, la peinture du lettré ermite Wu Zhen (1271-1368), *Pêchant la nuit sur le fleuve à l'automne (Qiujiang wandiao)* (fig. 6) reprend l'image de la solitude du lettré et insiste sur son isolement, tout en se référant à la pureté imagée par la présence de la lune. Wu Zhen a refusé d'entrer au service du pouvoir Mongol qui avait renversé la dynastie chinoise et légitime des Song, dont l'Académie est si célèbre ; ses peintures sont censées refléter sa rectitude et son intégrité. La lune n'est pas directement visible dans la peinture, mais c'est l'inscription poétique qui lui donne sa place primordiale. Wu Zhen écrit ainsi :

Les feuilles rouges à l'ouest du village reflètent les rayons du couchant,  
Les perches jaunes sur la berge sablonneuse font apparaître les ombres de la lune naissante.  
Soulevant lentement sa rame,  
Pensant à rentrer à la maison,  
Il pose sa canne à pêche et ne prendra plus rien.



On voit ici que le peintre va beaucoup plus loin que ceux de l'académie impériale : d'une part, l'inscription se fond dans peinture, la couleur de l'encre calligraphique étant identique à celle du tracé pictural. D'autre part, l'inscription, qui fait partie intégrante de la peinture, a pour rôle de la compléter et de lui apporter, par la suggestion sur l'imagination du lecteur, les couleurs, odeurs et sensations qu'un art strictement visuel ne pourrait atteindre. La lune ici rayonne, porte des ombres, réduit le son des rames dans l'eau. Pourtant, rien n'indique visuellement qu'il s'agit déjà de la nuit. L'effet de tension est exacerbé par la présence de l'inscription.

Ce thème est repris par un peintre de la dynastie suivante, Shen Zhou (1427-1509) (fig. 6), qui admire profondément Wu Zhen : de même, la présence de la lumière lunaire est mentionnée dans l'inscription sur la peinture, qui donne également le titre et la date de l'œuvre. L'artiste indique qu'il a copié l'œuvre de son prédécesseur sans parvenir à l'égaliser. Pourtant, il rend parfaitement l'atmosphère lunaire.



Fig. 6

Dès lors, il est normal que dans les thèmes lettrés, la lune fasse partie des « cinq puretés », qui désignent le prunus en fleurs, le pin, le bambou, l'eau et la lune. Ces cinq motifs emblématisent la pureté et l'éminence des lettrés.

Mais il n'est pas que chez les lettrés et à l'académie impériale que la lune occupe une place essentielle. Dans la peinture *chan* (*zen* en japonais) également, la lune porte une signification positive fondamentale.

Dans la tradition *chan* en effet, la lune n'est pas ce qui permet de relier les gens qui l'admirent dans le temps ou dans l'espace, elle n'est pas non plus le symbole de la quête d'éremitisme comme chez Wu Zhen ; si elle incarne la solitude, la pureté, comme chez les lettrés, elle est également le signe de la vacuité. Par son évanescence, sa croissance et sa décroissance, elle marque l'impermanence des choses, et sa lumière va de pair avec la sensation de froid, avec l'état de détachement, et la vacuité que vivent les moines *chan*.

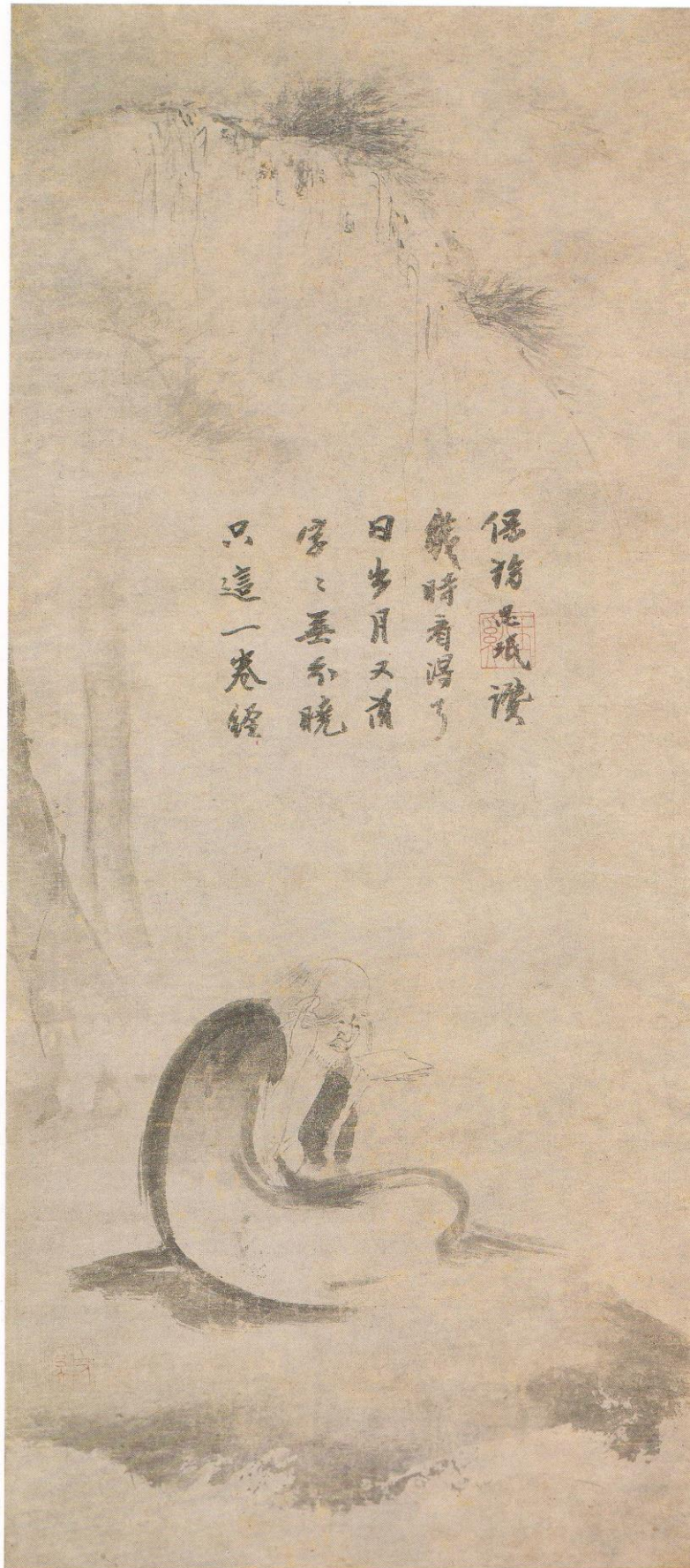


Fig. 7

Dans la peinture anonyme des Yuan *Moine lisant un soutra sous la lune* (vers 1332) (fig. 7), le moine *chan* est en train de lire un soutra à la lumière de la lune. Ce thème souligne la nécessité pour un moine de demeurer conscient à chaque instant, jour et nuit, afin de parvenir à l'éveil. On voit ici un personnage âgé, qu'on reconnaît à sa barbe et à ses longs sourcils. Il tient d'ailleurs le soutra de sa main gauche et manipule son sourcil droit de sa main droite. On distingue à peine la scène qui l'entoure : une cascade en haut, un rocher sur lequel il est assis, et un arbre qui fait le lien entre le haut et le bas de la peinture. Le poème est composé et écrit par le moine Yuxi Simin (XIV<sup>e</sup> siècle) et écrit en colonnes de gauche à droite :

Dans ce seul rouleau de soutra,  
Les mots sont souvent difficiles à comprendre.  
Quand le soleil se lève, la lune alors se couche,  
Quand finirai-je de le lire ?

Le fait que le vieux moine touche de sa main son sourcil ne peut manquer de nous rappeler l'étymologie du caractère qui veut dire « rêve » : un personnage en train de toucher ou de montrer son sourcil, le sourcil et la lune étant les deux éléments permettant de désigner le rêve. N'est-ce pas que l'ambiance de la lune, qui marque la vacuité, fait percevoir au moine *chan* que la vie n'est qu'un rêve, une illusion sur laquelle nous n'avons aucune prise ? En raison de ces significations de la lune, les moines qui lui sont associés ne sont pas rares en peinture. Ainsi l'exemple de *Shide riant sous la lune* (*Shide xiaoyue*) peint par Zhang Lu (vers 1464-1538) (fig. 8).



Fig. 8

Shide (IX<sup>e</sup> siècle) était un moine *chan* qui vivait sous la dynastie des Tang (618-907). Orphelin très jeune, il fut élevé dans le temple Guoqing des monts Tiantai dans le Zhejiang, et travaillait en cuisine. Il devint l'ami d'un ermite excentrique local appelé Hanshan. Tous deux devinrent des compagnons inséparables et furent célèbres pour leur attitude étrange, en particulier en raison de leur fameuse habitude de rire à toute question qu'on leur posait. On voit ici Shide dans une robe à moitié défectueuse, les cheveux ébouriffés, comme souvent dans les peintures, accompagné d'un balai, posé sur le sol dans ce rouleau. Il se tient debout devant une falaise, peinte à l'encre foncée, tête en arrière, bouche grande ouverte en train de rire, les yeux rivés vers le disque lunaire pâle au-dessus de lui en haut à droite de la peinture. Le balai est là pour rappeler que l'éveil ou la sagesse ne sont pas hors de ce monde, mais au contraire dans les choses triviales. Il faut, pour atteindre l'éveil, mettre la même attention à l'action de balayer que de réciter des sutras. Le rire est une réaction salutaire pour éviter de s'embourber dans les certitudes. La lune est là pour le rappeler.

Pour les taoïstes et les bouddhistes, la nuit et la lune sont associées à la mort comme transition (et non comme fin). Pour les bouddhistes, la vie et la mort, comme le jour et la nuit, sont l'expression de l'impermanence, la mort n'est ainsi qu'un passage, une étape dans le cycle des réincarnations. Pour les taoïstes, la vie et la mort comme le jour et la nuit sont l'expression des mutations, des changements permanents. La lune pleine marque un point d'aboutissement, qui va nécessairement se défaire ; il faut donc profiter de cet instant magique de la plénitude qui ne dure pas, qui n'est qu'une étape, c'est pourquoi elle est le signe de l'impermanence.

### *Les peintures de nuit*

Non seulement les Chinois apprécient le paysage sous la clarté de la lune, mais ils pratiquent quantité d'autres activités la nuit, que la lune soit présente picturalement ou non : ils vont rendre visite à des amis, se réunissent, se promènent seuls, etc. La nuit n'est alors pas perçue comme effrayante ou plus à craindre que le jour. Au contraire, la nuit est porteuse de poésie, elle donne à voir autrement que le jour, y compris lorsque la nuit est sans lumière, c'est-à-dire sans lune. C'est probablement ce qui explique que les peintures de nuit ne diffèrent aucunement des peintures de jour. Seuls le titre, la présence de la lune, ou de lanternes, indiquent qu'il s'agit de nocturnes. Ainsi, l'ombre diurne ou nocturne n'est pas représentée. Comme toujours dans la peinture chinoise, ce qui compte le plus est l'alternance *yin-yang* qui met en œuvre une cosmogonie dans la peinture même, plutôt que les effets de réalité. C'est pourquoi d'un point de vue plus philosophique, la nuit-*yin* est incarnée par le noir de l'encre, alors que le jour-*yang* l'est par le support blanc, leur alternance à travers les lavis étant considérés comme donnant la vie aux dix mille existants, c'est-à-dire à tous les phénomènes<sup>2</sup>.

La nuit en revanche se prête à certains thèmes bien définis : l'admiration des prunus en fleurs et de la lune, les visites impromptues et secrètes<sup>3</sup>, les banquets, l'étude sous la lumière de la lune ou de divers artifices. Le premier thème fait partie des « montagnes et eaux » au sommet de la hiérarchie picturale. Le deuxième thème, des visites impromptues, comme le premier, appartient à l'univers des lettrés, repris également à l'académie impériale. En revanche, le thème des banquets est plus volontiers rattaché à la vie des puissants<sup>4</sup>. Quant au dernier, celui de l'étude la nuit, partie prenante de la vie des lettrés pauvres, il est l'image même de la vertu et de l'abnégation. C'est ce dernier sujet qui nous intéressera à présent.

### *Les études la nuit*

---

<sup>2</sup> Yolaine Escande, « Encre », in *Dictionnaire littéraire de la nuit*, t. 1, sous la direction d'Alain Montandon, Paris, Honoré Champion, 2013, p. 421-433.

<sup>3</sup> Comme par exemple les « visites à Dai Kui une nuit de neige » peintes par Zhou Wenjing (XV<sup>e</sup> siècle) ou Zhang Wo (?-1356), conservées respectivement au musée national du Palais à Taipei et au musée de Shanghai.

<sup>4</sup> Le plus célèbre est certainement le *Banquet nocturne de Han Xizai (Han Xizai yeyan)* dû à Gu Hongzhong (X<sup>e</sup> siècle) ; une copie en est conservée au musée de l'Ancien Palais de Pékin.

Un certain nombre de peintures représentent en effet le thème des études lettrées qui se passent la nuit : il s'agit en général de lettrés pauvres qui travaillent jour et nuit, s'éclairant de nuit à l'aide de divers artifices. Leur constance, leur abnégation et leur courage sont alors récompensés par des événements extraordinaires.

De nombreuses anecdotes rapportent comment des lettrés pauvres passent à la postérité par leur courage à l'étude. Ainsi, Wu Cheng (1249-1333) qui avait à peine neuf ans, se livrait sans cesse à la lecture et à l'étude la nuit alors que sa mère ne lui donnait pas de lampe à huile ; il devint un philosophe de renom<sup>5</sup>. Liu Song de la dynastie des Ming faisait de même alors qu'il n'avait pas l'argent pour s'acheter de lampe à huile. Ces faits ont fini par constituer un proverbe qui décrit la diligence, « Cesser de dormir et oublier de manger » (*feiqin wangshi*). D'autres proverbes sont souvent invoqués, qui sont issus d'anecdotes historiques, et qui désignent la capacité à étudier jour et nuit : « faire un trou dans le mur pour voler la lumière » (*zaobi touguang*), « mettre des lucioles dans un sac pour lire à leur lueur » (*nangying zhaodu*), et « étudier à la lumière reflétée par la neige » (*yingxue dushu*). C'est cette dernière anecdote que le peintre Zhou Chen représente dans l'une des feuilles d'album de ses *Anecdotes de personnages historiques* (*Renwu gushi*) (fig. 9).

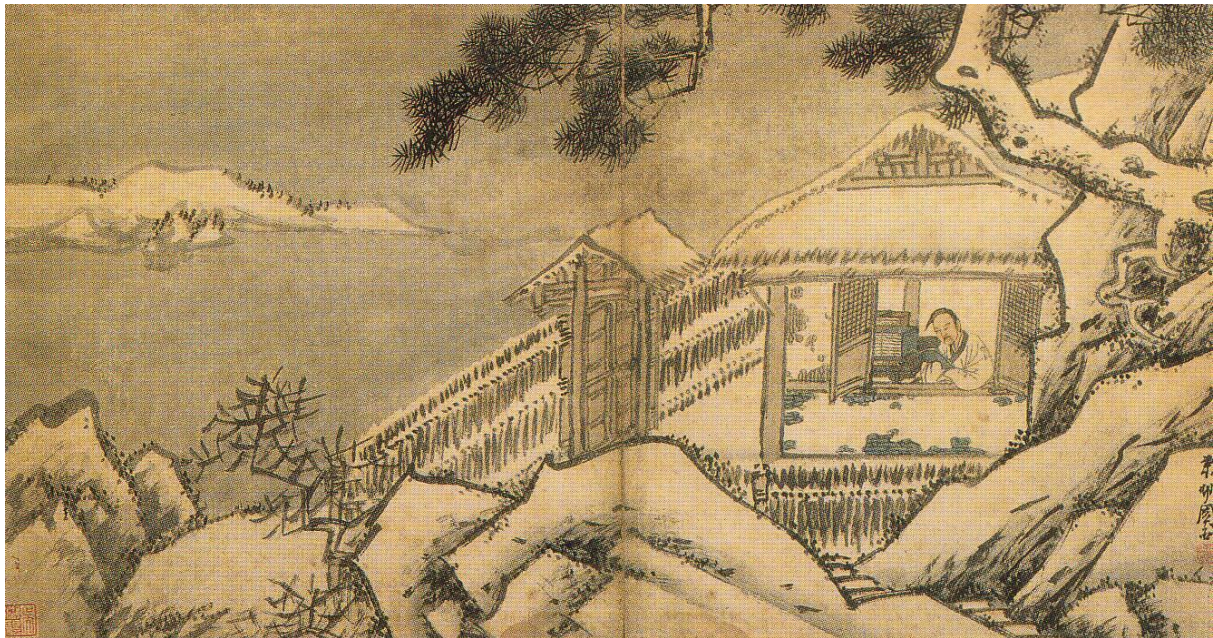


Fig. 9

L'anecdote est celle de Sun Kang des Jin (265-420) qui, issu d'une famille pauvre et sans lampe à huile, est en train de « lire grâce à la lumière réfléchie par la neige »<sup>6</sup>.

Ce qui est intéressant dans ces anecdotes extrêmement populaires et, pour certaines d'entre elles, tout à fait officielles, c'est que la nuit, les personnages qui étudient rencontrent des fantômes ou des êtres extraordinaires, qui ne sont pas nécessairement effrayants. Par exemple, il est rapporté que, une nuit du printemps de 1135, un étudiant nommé Zhong Zhaozhi était en train de lire au bord de sa fenêtre, et il entendit quelqu'un qui chanta les deux vers d'un poème à deux reprises. Il ouvrit sa porte et ne vit personne. Il en déduisit qu'il s'agissait d'une

<sup>5</sup> Voir David Gedalecia, *The Philosophy of Wu Ch'eng: A Neo-Confucian of the Yüan Dynasty*, Bloomington, Indiana University, 1999.

<sup>6</sup> L'anecdote est rapportée dans les annales, Li Yanshou (vers 618-vers 676), *Histoire des [dynasties] du Sud* (*Nanshi*), Pékin, Zhonghua shuju, 1974, *juan* 57, p. 1420.

aide venue d'un esprit. Il utilisa ces deux vers lorsqu'il eut à passer l'examen impérial, grâce à quoi il fut très bien classé<sup>7</sup>. De telles anecdotes sont très nombreuses.

Le lettré Hong Mai (1123-1202) des Song a compilé quelque deux mille six-cent quatre-vingt-douze anecdotes historiques, parmi lesquelles une bonne douzaine sur le motif de « la lecture avec des êtres étranges »<sup>8</sup>. Dans une de ces anecdotes, un étudiant reste dans une auberge sur le chemin pour se rendre aux examens impériaux civils à la capitale. Il est en train de lire tard la nuit lorsqu'il entend quelqu'un frapper à sa porte. Il se trouve que le visiteur est une jeune fille qui lui explique être une voisine, attirée par la voix en train de lire. L'étudiant l'invite à entrer et à lire avec lui pour le plaisir. Ils deviennent rapidement des amants et le jeune homme reste dans cette auberge une quinzaine de jours. Il ne souhaite pas partir, jusqu'à ce qu'un parent vienne le voir et le pousse à se rendre rapidement à la capitale, où il l'accompagne. Sur la route, l'étudiant s'aperçoit que la jeune fille était en fait la statue d'une servante dans un temple des environs<sup>9</sup>.

Ces deux anecdotes insistent sur l'importance de lire la nuit : l'étudiant acharné recevra nécessairement une récompense pour son courage et son abnégation à l'étude. La rencontre des fantômes ou des êtres étranges n'est pas rapportée comme étant le résultat d'un rêve, mais d'une réalité. Ainsi, la peinture de fantômes n'est pas le fait de rêves ou de cauchemars, contrairement à celles d'un Goya par exemple.

Le peintre Luo Pin (1733-1799) fut célèbre pour ses peintures de fantômes, en particulier son rouleau horizontal *La saveur des fantômes* (*Guiqu tu*, 1766) (fig. 10). Élève du peintre Jin Nong (1687-1763), il était un bouddhiste pratiquant, et un peintre qualifié d'excentrique par les historiens de l'art occidentaux<sup>10</sup>.



Fig. 10

<sup>7</sup> Voir Pan Yongyin (Qing), *Anecdotes et histoires des Song par catégories* (*Song bai lei chao*), éd. Collection complète en quatre recueils approuvée par l'empereur (Qinding quanshu), 1787, *juan* 5, 27 v°-28 r°.

<sup>8</sup> Les *Chroniques de Yijian* (*Yijian zhi*) de Hong Mai (1123-1202) sont présentées par Alain Rousseau, « Hong Mai et ses *Chroniques de Yijian* (*Yijian zhi*) », *Impressions d'Extrême-Orient*, 4, 2014, disponible en ligne : <http://ideo.revues.org/304> (consulté le 1<sup>er</sup> février 2016).

<sup>9</sup> Hong Mai (1123-1202), *Chroniques de Yijian* (*Yijian zhi*), chap. 62, § 16.

<sup>10</sup> C'est le cas notamment des commissaires des expositions de 2009 au musée Rietberg de Zürich, puis de 2009-10 au Metropolitan Museum of Art de New York, intitulées respectivement « Luo Ping (1733-1799) : Eccentric Visions » et « Eccentric Visions : The Worlds of Luo Ping (1733-1799) ». Voir le catalogue, Kim Karlsson, Alfreda Murck, Michele Matteini (dir.), *Eccentric Visions : The Worlds of Luo Ping (1733-1799)*, Zürich, Rietberg Museum, 2009.

Il a peint ce rouleau à l'âge de 33 ans, et celui-ci a suscité à la fois l'admiration et les réactions choquées de ses contemporains. Il se compose de huit scènes que Luo Pin affirme avoir vécues ; elles ne sont ni signées ni accompagnées de sceaux et furent montées en un rouleau horizontal *a posteriori*. L'artiste mouillait au préalable le support et apposait les lavis et couleurs avant que l'encre ne soit tout à fait sèche. L'effet est celui d'une indistinction du tracé, comme si ses fantômes apparaissaient et disparaissaient du support. Ces esprits ont des expressions humaines et on y découvre même des squelettes<sup>11</sup>. Le nombre des inscriptions (plus de 160) et leur étendue dans le temps à la suite du rouleau témoignent de l'attrait qu'a exercé la peinture. Les fantômes sont, dans un certain contexte, des critiques de la société dévoyée, c'est-à-dire une société incapable de reconnaître les talents et un pouvoir inapte à employer à son service les lettrés de valeur, comme le peintre Luo Pin<sup>12</sup>. Ce dernier, de fait, refusa d'occuper une charge et préféra vivre de son art, afin d'éviter toute compromission. Il devint célèbre essentiellement pour ses peintures d'esprits et démons, de fantômes et êtres étranges.

Les fantômes *a priori* ne sont ni bons ni mauvais, ou plus exactement, ils peuvent être soit positifs, soit négatifs. On peut donc traduire *gui*, selon le contexte, par « démon, ogre, monstre, fantôme, apparition, esprit, etc. ». Il existe en général trois types d'esprits et fantômes : d'abord, les âmes orphelines, c'est-à-dire les esprits des morts qui n'ont aucun descendant pouvant leur faire des offrandes<sup>13</sup> ; ensuite, les fantômes vengeurs, ou les esprits des morts de malemort (accidents) ou victimes d'injustices qui sont en quête de vengeance pour trouver un apaisement<sup>14</sup> ; enfin, les esprits affamés, esprits des morts condamnés à leur forme de fantômes en raison de leurs méfaits<sup>15</sup> ; ceux-ci ont en général de gros ventres et de petites bouches, et ils sont qualifiés de tels parce qu'ils n'ont jamais assez de nourriture pour apaiser leur faim. La plupart des fantômes seraient des esprits de femmes, parce qu'en général celles-ci sont maltraitées durant leur vie sur terre et qu'elles souhaitent se venger de leurs bourreaux masculins et obtenir justice depuis leur séjour dans l'au-delà.

Pour les Chinois, les esprits des défunts vivent parmi nous, dans la vie quotidienne (il existe même un « mois des esprits », vers la fin août, pendant lequel toute activité doit être entreprise avec précaution afin de ne pas attirer l'attention des esprits). C'est la nuit que nous sommes plus susceptibles de les rencontrer, mais cela peut aussi se produire plus rarement le jour.

### ***La nuit et les rêves***

En ce qui concerne les rêves, il existe déjà un certain nombre de travaux, dès le XIX<sup>e</sup> siècle, qui recensent la façon dont les Chinois perçoivent et analysent les rêves<sup>16</sup>. Mais ce qui nous intéresse ici, ce sont les rêves liés à la peinture, et en particulier, la façon dont le rêve est représenté. On trouve des illustrations de rêves dans les romans et pièces de théâtre, écrites et

---

<sup>11</sup> Luo Pin aurait peut-être vu des gravures du livre d'anatomie d'Andreas Vesalius, *De Humani Corporis Fabrica*, 1543, que les jésuites faisaient circuler en Chine sous les Qing.

<sup>12</sup> On retrouve ce même type de critique dans la littérature, en particulier dans l'*Histoire non officielle de la forêt des lettrés (Rulin waishi)* de Wu Jingzi (1701-1754), dont les lettrés corrompus ne sont pas inquiétés.

<sup>13</sup> Jacques Dars, « Histoires de ténèbres », *Impressions d'Extrême-Orient*, 4, 2014 (en ligne : <http://ideo.revues.org/330>).

<sup>14</sup> Henri Doré, *Recherches sur les superstitions en Chine I*, vol. 1, *Les pratiques superstitieuses*, Shanghai, imprimerie de la Mission catholique, 1911, p. 132-144.

<sup>15</sup> Jacques Lemoine, « Pratiques du surnaturel », in *L'Asie, mythes et traditions*, sous la direction de André Akoun, Paris, Brepols, 1991, p. 288.

<sup>16</sup> Voir notamment l'article de Charles de Harlez (1832-1899), « Le Rêve dans les croyances chinoises », *Le Muséon*, volume XII, 1893, p. 333-342 et p. 369-375, dont les références sont pertinentes mais les analyses très datées et à revoir.

illustrées par des lettrés le plus souvent<sup>17</sup>. Mais le thème pictural le plus célèbre concernant le rêve est certainement celui de Zhuangzi qui rêve qu'il est un papillon.



Fig. 11

<sup>17</sup> Plusieurs exemples en sont donnés dans Michela Bussotti, *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, EFEO, 2001, notamment p. 372 ill. 136, p. 378 ill. 154.



Yolaine Escande, « La peinture chinoise, le rêve et la nuit », Jean-Noël Bret, Victoire Feuillebois (éds.). *Nocturnes. L'art, le rêve, la nuit*, Presses universitaires de Provence, pp. 29-52, 2020. <https://presses-universitaires.univ-amu.fr/nocturnes>

La façon la plus courante de suggérer le rêve, en particulier dans les romans et pièces de théâtre illustrés, est de l'exprimer visuellement par une bulle, comme dans le cas de *Maître Zhuang se transforme en papillon* (*Zhuangsheng hua die*) du *Recueil de pains d'encre de la famille Cheng* (fig. 11).

La fameuse histoire du rêve du papillon est la suivante :

Un jour Zhuang Zhou s'assoupit et rêva qu'il était un papillon qui voletait librement. À son réveil, il ne savait plus s'il était Zhuang Zhou rêvant du papillon ou le papillon rêvant qu'il était Zhuang Zhou. Pourtant il doit bien y avoir une différence, c'est ce que l'on appelle la transformation des existants<sup>18</sup>.

Dans le même chapitre 2, intitulé « Discours sur l'identité des existants » (*Qiwu lun*), Zhuangzi traite à nouveau du rêve, et il affirme :

Celui qui rêve ne sait pas qu'il rêve, et dans son rêve, il peut même chercher à interpréter son rêve. Mais ce n'est qu'au réveil qu'il sait qu'il a rêvé. Un jour il y aura un grand éveil et nous saurons que tout n'était qu'un vaste rêve. Seuls les sots croient qu'ils sont éveillés, convaincus qu'ils comprennent les choses, qualifiant celui-ci de prince et celui-là de berger. Quelle sottise ! Confucius et vous êtes en train de rêver ! Et lorsque je dis que vous rêvez, je rêve moi aussi<sup>19</sup>.

Cette anecdote jette quelque lumière sur le sens de l'histoire du papillon et de Zhuangzi, et sur la signification de la transformation des existants. Seul celui qui est pleinement éveillé, c'est-à-dire l'homme authentique (*zhenren*), est capable de faire la distinction entre rêve et réalité. Mais avant cet éveil suprême, une telle distinction est impossible à faire de façon empirique. Si l'on suit la glose par Guo Xiang (vers 252-312) du texte de Zhuangzi<sup>20</sup>, celle-ci souligne que, avant que ne soit soulevée la question de ce qu'est la réalité et de ce qu'est l'illusion (le rêve), le personnage est dans un état d'ignorance. Dans cet état d'ignorance, comme dans un rêve, il ne sait pas ce qui est la réalité et ce qui est l'illusion. Ce n'est qu'après l'éveil de la conscience qu'il peut réaliser qu'il existe une distinction entre réalité et rêve. C'est en cela que réside la transformation : c'est cette prise de conscience de l'absence de distinction entre réalité et rêve qui fait que l'on est éveillé<sup>21</sup>.

---

<sup>18</sup> Traduction différente de celle de Liou Kia-hway (trad.), Tchouang-tseu. *Œuvre complète*, Paris, Gallimard / Unesco, 1969, p. 45.

<sup>19</sup> *Idem*, p. 44.

<sup>20</sup> Guo Qingfan (dir.), *Explication des œuvres de Zhuangzi* (*Zhuangzi ji shi*), in *Collection complète des maîtres et philosophes* (*Zhuzi jicheng*), vol. 3, Pékin, Zhonghua shuju, 1958, p. 53-54.

<sup>21</sup> Voir aussi Robert Allison, *Chuang-tzu for Spiritual Transformation. An Analysis of the Inner Chapters*, New York, SUNY Press, 1989.



Fig. 12

Dans la peinture de Lu Zhi, ici traduite par « le rêve du papillon » (fig. 12), le titre de la peinture inscrit en deux caractères verticaux *mengdie* « rêve » et « papillon » peut aussi bien être interprété comme « le rêve du papillon » que comme « rêver du papillon ». Elle porte les deux sens en chinois, alors que la peinture montre un personnage – Zhuang Zhou – en train de dormir, des papillons voletant au-dessus de sa tête.

Autrement dit, selon cette anecdote, et comme on peut le constater visuellement dans la peinture, il n'y a pas de différence de nature entre le rêve et la réalité : le personnage et les papillons sont peints de la même façon, sur un même plan, contrairement à ce qui est montré dans l'illustration romanesque qui souligne le rêve, le mettant dans une sorte de bulle. Dans la pratique et la réalité de la tradition chinoise, cette absence de différence est tellement vraie que l'histoire nous apprend la naissance d'un personnage historique, apparu en rêve à un empereur des Tang qui est devenu une divinité célébrée par tous et partout, et dont la première forme a été picturale. Il s'agit du pourfendeur de démons Zhong Kui (fig. 13),

Yolaine Escande, « La peinture chinoise, le rêve et la nuit », Jean-Noël Bret, Victoire Feuillebois (éds.). *Nocturnes. L'art, le rêve, la nuit*, Presses universitaires de Provence, pp. 29-52, 2020. <https://presses-universitaires.univ-amu.fr/nocturnes>

personnage que les Chinois collent sur leur porte au moment du nouvel an, et qui est un protecteur du foyer<sup>22</sup>.



13. Gao Qipei (1660-1734), *Zhong Kui*, daté 1713, 122 × 63 cm, encre sur papier, collection particulière.

<sup>22</sup> Yolaine Escande, « Recyclage, copie, transmission dans l'art chinois, à partir du cas de Zhong Kui », *Figures de l'art*, n° 23 « L'Image recyclée », sous la direction de Georges Roque et Luciano Chelles, 2013, p. 189-208.

### *Rêve et achèvement pictural*

La séparation entre rêve et réalité est tellement inexistant que les plus grands artistes de la tradition chinoise rapportent leur éveil pictural ou leur achèvement pictural à des rêves : par exemple, cela aurait été le cas pour le musicien Ji Kang (223-262)<sup>23</sup> et pour les peintres Shitao<sup>24</sup> et Gao Qipei.

Nous nous intéresserons ici au cas de Gao Qipei (1660-1734), haut fonctionnaire sous les empereurs Kangxi (1662-1722) et Yongzheng (1723-1735) des Qing (de 1701 à 1707 et de 1715 à 1734). Son travail administratif lui laissait beaucoup de temps pour peindre. C'est à lui qu'est attribuée l'invention de la peinture aux doigts et aux ongles, qu'il aurait conçue au cours d'un rêve, dans sa jeunesse. Selon plusieurs sources, il utilisa d'abord un pinceau mais progressivement, serait passé à l'usage presque exclusif de la main et des ongles. De fait, il n'est pas le véritable inventeur de cette technique, mais il est celui qui l'a fait connaître et sa pratique est remarquable, en raison de sa très grande spontanéité.

Gao est allé beaucoup plus loin que tous ses prédécesseurs, tel Zhang Zao (fin du VIII<sup>e</sup> siècle) des Tang qui utilisait les mains, mais dont la pratique était essentiellement au pinceau<sup>25</sup>. Gao Qipei appliquait l'encre et les couleurs avec le bout des doigts et le côté de la main pour les lavis et les gros traits et traçait des lignes avec un ongle long soigneusement taillé en son extrémité (fig. 13).

Son petit-neveu, Gao Bing, a rapporté que cette méthode picturale est venue à Gao Qipei dans un rêve alors qu'il avait une vingtaine d'années, dans son *Traité sur la peinture aux doigts (Zhitou huashuo)*<sup>26</sup>. D'autres peintres ont aussi rapporté leur achèvement pictural à des rêves, mais dans le cas de Gao Qipei, en tout état de cause, ce rêve s'est véritablement transformé en une innovation picturale et technique. Or cette invention due à un rêve, Gao Qipei la mentionne lui-même dans une de ses peintures, *Regarder en haut et en bas (Fuyang tu)* :

Lorsque j'étais jeune, j'aimais peindre en style méticuleux. Il me fallait plusieurs mois pour achever une composition et, dès qu'elle était finie, je la laissais de côté sans la regarder. Plus tard, j'ai voulu pratiquer une peinture suggestive.

[...] Un après-midi que je dormais, je rêvai qu'un vieillard m'emmenait dans une pièce dont les quatre murs de haut en bas étaient de pierre. Il cracha de l'eau dessus, créant formes et similitudes entièrement achevées. Ses principes picturaux étaient merveilleux, dépassant de loin ce qu'un homme pouvait concevoir et fabriquer. Je les traçai avec mes doigts et réussis à m'identifier à leur mystère. Quand je me réveillai, je recherchai ces visions partout, les représentant toutes. J'abandonnai le pinceau et ne l'utilise plus depuis ce moment, il y a plus de trente ans<sup>27</sup>.

Le sceau de Gao Qipei est inscrit des caractères suivants : « Peinture transmise dans un rêve, rêve accompli dans mon cœur » (*hua cong meng shou, meng you xin cheng*).

Nous ne nous interrogerons pas ici sur la véracité de ce rêve ni sur la réalité de ce qu'affirme Gao Qipei (de fait, il a utilisé toute sa vie le pinceau pour ses peintures officielles, à l'académie, et les doigts pour ses peintures personnelles, qui l'ont rendu célèbre). Ce qui est

<sup>23</sup> Le fameux *Air de Guangling (Guangling san)* pour cithare *qin* lui aurait été transmis en rêve. Voir Li Fang (925-995), *Vaste anthologie [de la période du règne] Taiping (Taiping guangji)*, éd. Collection complète en quatre recueils approuvée par l'empereur (Qinding quanshu), 1787, *juan* 317, 7 r<sup>o</sup>-v<sup>o</sup>.

<sup>24</sup> Richard Vinograd, « Origins and Presences: Notes on the Psychology and Sociality of Shitao's Dreams », *Ars Orientalis*, vol. 25, Chinese Painting, 1995, p. 67.

<sup>25</sup> Voir Zhang Yanyuan, *Annales des peintres célèbres des dynasties successives (Lidai minghua ji, 847)*, in Yolaine Escande, *Traité chinois de peinture et de calligraphie*, t. 2 *Les textes fondateurs (les Tang et les Cinq Dynasties)*, Paris, Klincksieck, 2010, p. 915.

<sup>26</sup> Gao Bing, *Traité sur la peinture aux doigts (Zhitou huashuo)*, Wang Chaohan (éd.), Chaozhou, 1771, f. 1 r<sup>o</sup>-v<sup>o</sup>.

<sup>27</sup> Le rouleau est conservé au musée de l'Ancien palais à Pékin.

intéressant dans ce cas, c'est la façon dont Gao a choisi de mettre en valeur son achèvement artistique en l'attribuant à un rêve, qui n'est pas nocturne mais diurne.

S'il est vrai que l'attribution à un rêve de progrès extraordinaires en art est un *topos*, reste que dans le cas de Gao Qipei, il s'agit bien d'une innovation technique. Son petit-neveu explique que, dans son rêve, comme il n'avait pas de pinceau, et qu'il voulait reproduire les visions extraordinaires de l'immortel qui l'initiait, il s'est mis à peindre avec les doigts<sup>28</sup>.

Dans la création artistique, le rêve a donc un aspect extrêmement positif, puisque c'est à lui qu'est attaché soit le progrès ou la création extraordinaires (chez Ji Kang ou Shitao) soit l'innovation technique et esthétique (chez Gao Qipei). Pour autant, il ne faudrait pas en conclure que le cauchemar n'existe pas dans la tradition chinoise, ce qui serait totalement faux. La raison de l'absence de peinture de cauchemar est qu'il n'est pas concevable de représenter ou de mettre en scène des événements négatifs, tels des cauchemars (ou des guerres, etc.). La peinture n'est en effet traditionnellement pas conçue comme une représentation de la réalité, à laquelle elle se superposerait, mais comme une partie de cette réalité. Donner à voir picturalement un événement négatif reviendrait selon la croyance à le faire advenir, ce qui est évidemment à proscrire.

Pour conclure, même si la lune est ce qui définit le rêve d'un point de vue sémantique, reste que tous les rêves ne sont pas nocturnes. Il existe aussi des rêves diurnes. De fait, le rêve n'est pas nécessairement lié à la nuit. Picturalement, la nuit n'est pas distincte du jour, on ne peut donc parler de véritables nocturnes : l'obscurité n'est à aucun moment mise en scène ou représentée, si ce n'est de façon tout à fait allusive. Contrairement à ce qui se passe dans la peinture occidentale, le problème n'est à aucun moment celui de « la manière d'éclairer la nuit, en lui donnant par la lumière toute son obscurité »<sup>29</sup>, ni même d'un passage du visible à l'invisible, ni encore du connu à l'inconnu. Si la nuit dans la peinture chinoise semble fonctionner comme s'il n'existait pas de « marges de la nuit »<sup>30</sup>, c'est qu'elle n'est pas « représentée » en tant que telle, mais qu'elle irrigue par l'encre noire et de toute sa présence, à travers les tracés au pinceau, le jour du support blanc, sans lesquels celui-ci ne pourrait rien laisser surgir<sup>31</sup>. L'encre noire « nuitale »<sup>32</sup>, sombre, incarne alors l'infinité des possibles du chaos originel déployés dans l'espace fini et contingent de la peinture. Quant au rêve en peinture, comme dans le cas des pierres de rêve, aussi qualifiées de pierres de nuages, le rêve indique l'imagination. Cette pierre de rêve en forme de pleine lune, d'un blanc presque immaculé, à peine traversée de quelques marbrures noires, porte le titre suivant, calligraphié au pinceau, évocateur de notre sujet : « Scène nocturne du fleuve méridional » (fig. 14).

---

<sup>28</sup> Gao Bing, *Traité sur la peinture aux doigts (Zhitou huashuo)*, op. cit.

<sup>29</sup> Alain Montandon, « Nocturne », in *Dictionnaire littéraire de la nuit*, op. cit., p. 893.

<sup>30</sup> Baldine Saint Girons, *Les Marges de la nuit. Pour une autre histoire de la peinture*, Paris, l'Amateur, 2006.

<sup>31</sup> Voir Yolaine Escande, « Encre », op. cit.

<sup>32</sup> Baldine Saint Girons, « Marges », in *Dictionnaire de la nuit*, op. cit., p. 728, p. 736 ; *Id.*, « L'Instant nuital, l'acte esthétique et la méthode du sublime », revue *Ostium* n° 2 « Le Visible et l'invisible », 2015, en ligne : <http://www.ostium.sk/sk/linstant-nuital-lacte-esthetique-et-la-methode-du-sublime/> (consulté le 1<sup>er</sup> février 2016).

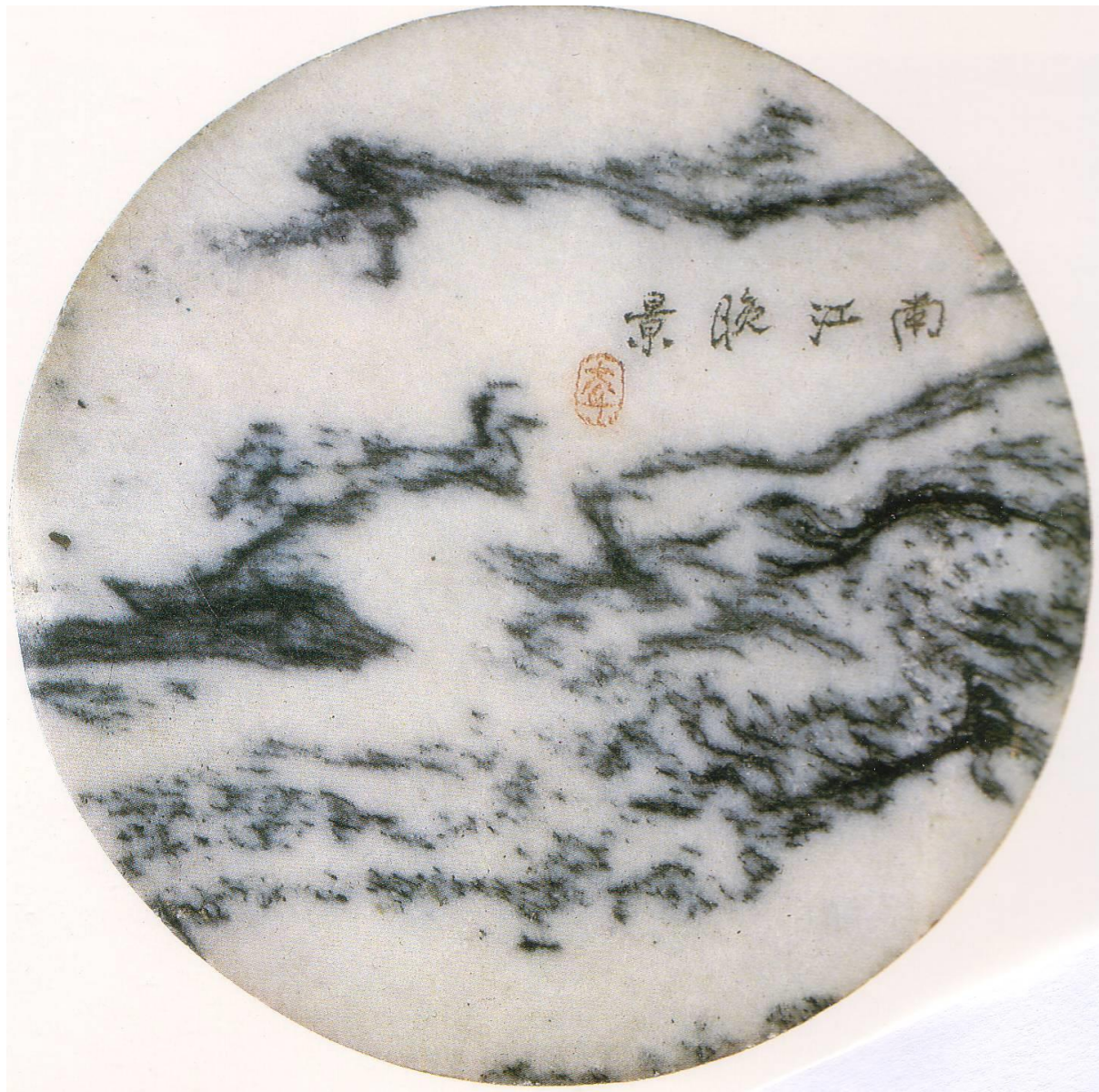


Fig. 14

### Liste des illustrations

1. Bannière de Mawangdui, vers 168 av JC, soie peinte, 205 x 92 cm, tombe de la marquise de Dai, Changsha, musée provincial du Hunan.
2. Ma Lin (actif 1194-1254), *Attendant les invités à la lueur des lanternes (Bingzhu yeyou)*, ht. 24,8 cm, encre et couleurs sur soie, Taipei, musée national du Palais.
3. Li Song (vers 1170-1255), *Observant la marée à la pleine lune (Yueye kanchao)*, 22,3 x 22 cm, encre et couleurs sur soie, Taipei, musée national du Palais.
4. Ma Yuan (actif vers 1190-1224), *Admirant les prunus à la lueur de la lune (Yue xia shangmei)*, 25,1 x 26,7 cm, encre et couleurs sur soie, New York, Metropolitan Museum of Art.
5. Wu Zhen (1271-1368), *Pêchant la nuit sur le fleuve à l'automne (Qiujiang wandiao)*, 24,8 x 43,2 cm, encre sur papier, New York, Metropolitan Museum of Art.
6. Shen Zhou (1427-1509), *Pêchant la nuit sur le fleuve à l'automne, d'après Wu Zhen (Fang Wu Zhen Qiujiang wandiao)*, 1492, encre sur papier, 27,3 x 60,5 cm, coll. privée The Jade Studio.
7. Anonyme des Yuan, *Moine lisant un soutra sous la lune*, vers 1332, encre sur papier, 76 x 33 cm, New York, Metropolitan Museum of Art.
8. Zhang Lu (vers 1464-1538), *Shide riant sous la lune (Shide xiaoyue)*, 158,2 x 89,2 cm, encre sur soie, Washington, Freer Gallery of Art.
9. Zhou Chen (?-vers 1536), *Anecdotes de personnages historiques (Renwu gushi)*, album de huit feuilles, encre et couleurs sur papier, 33,7 x 64,5 cm, Pékin, musée de l'Ancien palais ; feuille 4 : « Etudier à la lumière reflétée par la neige » (*Yingxue dushu*).
10. Luo Pin (1733-1799), *Album de huit peintures de fantômes (Guigu tu)*, 1766, encre et couleurs sur papier, Hawai'i, Honolulu Museum of Art.
11. Cheng Dayue, *Recueil de pains d'encre de la famille Cheng (Chengshi moyuan)*, Zhexian, Zilatang, 1606, *Maître Zhuang se transforme en papillon (Zhuangsheng hua die)*, 31,4 x 19 cm, Paris, Bibliothèque nationale.
12. Lu Zhi (1496-1576), *Le rêve du papillon (Meng die)*, encre sur soie, 29,4 x 51,4 cm, Pékin, musée de l'Ancien palais.
13. Gao Qipei (1660-1734), *Zhong Kui*, daté 1713, 122 x 63 cm, encre sur papier, collection particulière.
14. Pierre de rêve, portant l'inscription « Scène nocturne du fleuve méridional » (*Nanjiang wanjing*), collection particulière.