



HAL
open science

Description, énumération et narration dans les illustrations de fu ☒: Le cas du “ Parc impérial ”

Cédric Laurent, Valérie Lavoix

► To cite this version:

Cédric Laurent, Valérie Lavoix. Description, énumération et narration dans les illustrations de fu ☒: Le cas du “ Parc impérial ”. Vincent Durand-Dastès; François Jacquesson. Narrativité: Comment les images racontent des histoires, Presses de l’Inalco, pp.375-464, 2022, TransAireS, 9782858314034. <10.4000/books.pressesinalco.45704>. <hal-03835438>

HAL Id: hal-03835438

<https://hal.science/hal-03835438v1>

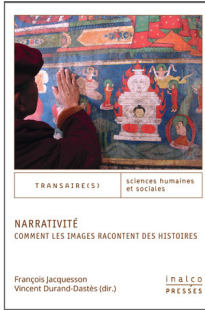
Submitted on 31 Oct 2022

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.



HAL Authorization



François Jacquesson et Vincent Durand-Dastès (dir.)

Narrativité Comment les images racontent des histoires

Presses de l'Inalco

Description, énumération et narration dans les illustrations de *fu* 賦

Le cas du « Parc impérial »

Description, enumeration and narration in fu 賦 illustrations: the case of the "Imperial Parc"

Cédric Laurent et Valérie Lavoix

DOI : 10.4000/books.pressesimalco.45704

Éditeur : Presses de l'Inalco

Lieu d'édition : Paris

Année d'édition : 2022

Date de mise en ligne : 26 septembre 2022

Collection : TransAireS

EAN électronique : 9782858314034



<http://books.openedition.org>

Édition imprimée

Date de publication : 13 septembre 2022

Référence électronique

LAURENT, Cédric ; LAVOIX, Valérie. *Description, énumération et narration dans les illustrations de fu 賦 : Le cas du « Parc impérial »* In : *Narrativité : Comment les images racontent des histoires* [en ligne]. Paris : Presses de l'Inalco, 2022 (généré le 27 septembre 2022). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/pressesimalco/45704>>. ISBN : 9782858314034. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.pressesimalco.45704>.

*Description, énumération et narration dans les illustrations de fu 賦.
Le cas du « Parc impérial »*

Certaines peintures horizontales chinoises illustrent des « expositions poétiques » (*fu* 賦) qui peuvent être considérées « pseudo-narratives » dans la mesure où les éléments de récit y sont au service de descriptions et d'énumérations exubérantes. La structure sophistiquée du *fu* du « Parc impérial » 上林賦 de Sima Xiangru 司馬相如 (179-117 AEC) déploie l'espace macrocosmique des chasses impériales et met en récit la figure héroïque de l'empereur chasseur. Sept rouleaux illustratifs des XVI^e et XVII^e siècles entremêlent les procédés de « transposition » : description topographique, énumération de végétaux, de bêtes et d'actions relatives à la chasse. La recomposition accentue le caractère narratif de l'œuvre, tout en bousculant l'ordre diégétique du texte ; la narrativité picturale repose essentiellement sur la récurrence du cortège impérial dans un paysage continu, où l'amateur retrouve les principaux motifs textuels. Sur le plan allégorique, les peintures du *Parc impérial* 上林圖 transposent l'hyperbole du poème – associant notamment le parc aux demeures des immortels – et son propos politique sur le plan moral.

Mots-clés : Description, énumération, illustration, peinture narrative, peinture chinoise, poésie chinoise *fu*, rouleaux peints, *Shanglin* (parc impérial de chasse), Sima Xiangru, topographie

*Description, enumeration and narration in fu 賦 illustrations:
the case of the “Imperial Park”*

Some Chinese handscroll paintings that illustrate “poetic expositions” (fu 賦) can be considered “pseudo-narrative”, their narrative features serving the needs of exuberant descriptions and enumerations. The sophisticated structure of Sima Xiangru’s 司馬相如 (179-117 BC) fu on the “Imperial Park” 上林賦 lays out the hunting park vista as a macrocosm, and puts the hunting emperor into narrative as a heroic figure. Seven sixteenth

and seventeenth century handscrolls illustrating this fu intertwine “transposition” processes such as topographical description, enumeration of plants, animals and actions related to hunting. While disrupting the diegetic sequence of the text, recomposition emphasizes the narrative aspect of the work; pictorial narrativity is essentially based on the reoccurrence of the imperial procession in a continuous landscape, where the amateur finds the main textual motifs. In the paintings of the Imperial Park 上林圖, the hyperbole of the fu is transposed through allegory—the park being likened to the dwellings of immortals— and its political purpose on the moral level.

Keywords: Description, enumeration, illustration, narrative painting, Chinese painting, Chinese rhapsody fu, handscroll, Shanglin (imperial hunting park), Sima Xiangru, topography

DESCRIPTION, ÉNUMÉRATION ET NARRATION DANS LES ILLUSTRATIONS DE *FU* 賦

Le cas du « Parc impérial »

Cédric Laurent
ERIMIT, université Rennes 2

Valérie Lavoix
IFRAE – Inalco & CNRS

En Chine, où la peinture semble être née de la nécessité de représenter des figures mythiques ou des personnalités exemplaires (peintures sur laques, pierres gravées, briques estampées ou peintures murales), s'est tôt imposée la représentation de récits biographiques ou d'épisodes extraits de textes hagiographiques fondateurs, comme on peut le vérifier dans les *Notes pour peindre les monts Yuntai*, attribuées à Gu Kaizhi 顧愷之 (345-406), qui expliquent comment peindre un événement de l'hagiographie de Zhang Daoling 張道陵 (34 ?-156 ?)¹. À partir du XI^e siècle, les grands textes littéraires ont été illustrés de façon accrue, comme nombre de classiques²; la plupart des peintures narratives conservées aujourd'hui sont des œuvres de cette époque ou leurs copies³. En effet, la reprise de sujets anciens et la copie étant des phénomènes majeurs de l'art narratif pictural à partir du XV^e siècle, l'exploitation de nouveaux sujets n'a intéressé les peintres que de façon exceptionnelle.

Les rouleaux horizontaux (*shoujuan* 手卷, *huajuan* 畫卷) sont les supports privilégiés de ces narrations picturales. Ne pouvant être vus en un seul regard dans toute leur longueur, ils sont déroulés section après section (soit par « brassées » qui correspondent à l'écartement naturel des mains du spectateur). Les scènes – épisodes – de l'histoire sont ainsi dévoilées l'une après l'autre mais la continuité du récit est assurée par la linéarité du support.

Parmi les principaux sujets littéraires représentés dans les rouleaux narratifs des XVI^e et XVII^e siècles, quatre peuvent être distingués comme récits de vie – la vie de Tao Yuanming 陶淵明 (Tao Qian 陶潛 ; 365-427) et les histoires de Wenji 文姬, Su Hui 蘇蕙 et Zhao Feiyan 趙飛燕, pour lesquelles il

1. Voir DELAYE, 1981.

2. Voir MURRAY, 1993.

3. Sur le développement de la peinture narrative en Chine, voir LAURENT, 2017, p. XXII-XXXI.

n'existe pas toujours un texte littéraire unique auquel se référer –, et entrent donc *a priori* dans la vaste catégorie des narrations imagées biographiques ou hagiographiques. Deux autres se rapportent à des textes consacrés comme chefs d'œuvres de la prose littéraire, et appartiennent au genre de la « relation » (*ji* 記, notation pour mémoire d'un fait ou d'un lieu), où la trame narrative est plus ou moins prégnante – « La Source aux fleurs de pêcher (« Taohua yuan ji » 桃花源記) de Tao Yuanming et « Le Kiosque du Vieillard-Ivre » (« Zuiweng ting ji » 醉翁亭記) de Ouyang Xiu 歐陽修 (1007-1072). Mais c'est un ensemble remarquable de quatre « expositions poétiques » (ou rhapsodies : *fu* 賦, et sa forme connexe *ci* 辭) qui occupe une large part de la production des peintres narratifs chinois : « Le Parc impérial » (« Shanglin fu » 上林賦) de Sima Xiangru 司馬相如 (179-117 AEC), « La déesse de la Luo » (« Luoshen fu » 洛神賦) de Cao Zhi 曹植 (192-232), « Rentrons ! » (« Gui qu lai xi ci » 歸去來兮辭) de Tao Yuanming 陶淵明 (Tao Qian 陶潛 ; 365-427), et « La Falaise rouge » (« Chibi fu » 赤壁賦) de Su Shi 蘇軾 (1037-1101)⁴. Que ces quatre poèmes méritent, tout autant que les deux « relations » susdites, l'étiquette de fleurons de la littérature chinoise suffirait à expliquer, sans doute, l'ampleur et la richesse de leur postérité picturale. Mais il est plus que probable, et notre étude a notamment pour objet de le démontrer, que les caractéristiques rhétoriques et l'ambition fonctionnelle du genre du *fu* aient foncièrement contribué à ce que ces sujets fussent privilégiés parmi l'ensemble des rouleaux narratifs conservés en Chine. Dans le corpus texte/image que nous désignons comme « illustrations de *fu* », « Le Parc impérial » doit être considéré comme doublement emblématique, et constitue à la fois un monument de l'histoire de la peinture et de l'histoire littéraire chinoises.

378

EXPOSITION POÉTIQUE ET ILLUSTRATION

Le *fu*⁵ peut prétendre au rang de genre le plus déconcertant et à maints égards le plus négligé de la littérature classique chinoise. Il est une forme

4. *Ibid.*, p. XXXVII-XL.

5. L'absence d'équivalent satisfaisant à ce genre dans les littératures en langues occidentales et le problème quasiment insoluble de la traduction de son nom, justifient à notre sens qu'on prétende importer dans la langue française le terme chinois *fu*, sur le modèle du nom *haiku* qui paraît désormais familier à tout amateur de poésie japonaise. D'un point de vue formel, l'identification du *fu* au « prosimètre » semblerait séduisante mais manquerait trop de pertinence eu égard aux œuvres des Grands Rhétoriciens de la Renaissance. En partie sous l'influence de la littérature secondaire anglo-américaine, l'emploi de « rhapsodie » pour désigner le *fu* est désormais majoritaire dans les études chinoises francophones, et a pour mérite non négligeable de respecter l'emploi de « rhapsody » par David R. Knechtges, magistral traducteur des *fu* du *Wenxuan* 文選 (Anthologie des belles lettres, compilée sous le patronage de Xiao Tong 蕭統 (501-531), prince héritier Zhaoming 昭明太子), autrement dit du corpus quasi canonique du genre (voir

mixte en ce qu'il contient généralement des passages en prose mais demeure toujours majoritairement – parfois exclusivement – versifié et le plus souvent hétérométrique. Il s'agit en vérité d'un genre fondamentalement poétique des points de vue fonctionnels et sociologiques, même si les usages bibliographiques et éditoriaux l'ont souvent rangé aux rayons de la prose. Il est par ailleurs protéiforme : certains *fu* représentatifs d'une veine dite vernaculaire (dont la connaissance fut radicalement enrichie par la littérature excavée au siècle dernier) sont intégralement constitués d'un authentique récit. Ceux-là n'ont toutefois fait l'objet d'aucune « illustration » attestée, et divergent radicalement des *fu* d'anthologie dont la postérité picturale nous occupe ici.

La littérature transmise et la critique littéraire ancienne distinguent, par leur longueur comme par la solennité de leur sujet, les *fu* « majeurs » (*dafu* 大賦, qu'on identifie en général aux *fu* de la dynastie Han [206 AEC-220 EC] 漢賦) et ceux dits « mineurs » (*xiaofu* 小賦), dont la première maturité est contemporaine des Han, mais les développements ultérieurs bien plus considérables. Les premiers, dont « Le Parc impérial » peut être considéré comme prototypique, comptent jusqu'à plusieurs milliers de caractères, sont compositions d'apparat consacrées aux capitales et aux palais, parcs et chasses, expéditions et sacrifices. Les seconds exposent souvent plus brièvement les objets les plus divers : plantes et animaux, arts et instruments, sentiments et passions – c'est dans cette dernière catégorie thématique que se range « La déesse de la Luo »⁶. Tous ces *fu* qu'on appellera d'anthologie pour les distinguer des formes moins transmises et plus proprement narratives (notamment excavées), partagent à des degrés divers les modalités discursives et rhétoriques suivantes : description élaborée, (pseudo-)narration, énumération et inventaire ; style orné, langue recherchée qui frise parfois l'amphigourisme ; abondance de parallélismes et d'hyperboles, accumulation de quasi synonymes et antonymes, voire invention lexicographique⁷. En tant que forme mixte, le *fu* n'observe le

KNECHTGES, 1982, 1987 et 1996). Quoique légitimée par l'emploi éponyme du verbe *fu* en contexte de production (déclamation, improvisation ou composition) poétique pour désigner l'acte de prendre la parole publiquement afin d'exposer (épancher) ce que l'on a à dire de plus sincère, solennel ou ambitieux, l'alternative d'« exposition poétique » demeure trop peu maniable.

6. Selon la table des matières du *Wenxuan*, dont le classement thématique des 56 *fu* recueillis est ostensiblement hiérarchique (des « capitales » aux « passions »). La distinction explicite des sujets et fonctions majeurs (politiques et topographiques) est à trouver au premier chef dans le chapitre « Élucidation du *fu* » (« *Quan fu* » 詮賦) du traité de critique littéraire *L'Esprit de littérature en dragon ciselé* (*Wenxin diaolong* 文心雕龍), composé vers l'an 500 par Liu Xie 劉勰 (ca 465-521) (voir ZHAN Ying, 1989, p. 283).

7. Ni l'hapax ni « la plus ancienne occurrence attestée » d'un terme ne prouveront jamais leur « invention », mais l'évolution et la nature de l'écriture chinoise, par les phénomènes d'emprunt, de recyclage et de standardisation graphiques, offrent à l'observateur du lexique des indices frappants, tout particulièrement quant aux termes descriptifs dissyllabiques (« impressifs », voir *infra*, note 90).

plus souvent pas de régulation prosodique fixe et voit alterner les sections rimées et non rimées ou s'insérer des phrases ou simples « embrayeurs » en prose qui ponctuent les parties rimées et balisent la structure globale du poème. Fréquemment, les *fu* sont précédés d'une préface en prose, et admettent le dialogue, voire se présentent comme une disputation, une joute verbale entre deux à trois personnages qui font successivement assaut d'éloquence.

Des premiers modes discursifs mentionnés ci-dessus, la description élaborée et l'énumération révèlent le mieux les enjeux manifestes des *fu* : la tentation de l'exhaustivité dans le traitement de leur sujet, voire leur ambition encyclopédique⁸. Inventorier, proposer un répertoire d'éléments caractéristiques en guise de représentation, et ce faisant, ou pour ce faire, constituer un glossaire inventif : tel est l'un des procédés les plus ostentatoires des *fu* d'anthologie, où la narration n'est pas exploitée comme une fin mais comme le moyen de mises en scène, de « l'exposition » énumérative et descriptive – illustrative en un mot (nous parlerons dans ce sens de pseudo-récits). Ainsi Dore J. Levy proposait-elle, au sujet du (supposé) trope également dénommé *fu*⁹, de considérer la progression logique de l'énumération en poésie chinoise comme, de fait, alternative à la progression temporelle dans la définition de la narrativité :

380

De fait, les poètes chinois construisent toutes sortes de séquences, et certaines de ces séquences poétiques produisent

8. L'essor de ce genre aura historiquement précédé puis nourri celui des « encyclopédies » chinoises (à partir du III^e s. EC), désignées et conçues comme « documents classés » (*leishu* 類書), autrement dit comme recueils de citations littéraires (au sens large du terme) classées par domaines (phénomènes célestes, géographie, souverains, affaires humaines, cérémonies, musique, administration, lettres... flore, faune, augures), par *item* et par genres littéraires (cf. DRÈGE, 2007, p. 19-38) : les compilateurs d'encyclopédies disposaient avec les *fu* d'un corpus « prêt à l'emploi » dont ils ont abondamment sélectionné les passages qui leur paraissaient pertinents et exploitables par leur lectorat lettré (candidats aux examens mandarinaux), à tel point que l'étude littéraire du *fu* ne saurait se dispenser de considérer cette part immense du corpus des *fu* transmis, quoique sous forme *a priori* fragmentaire ou incomplète, sélective, en complément des œuvres excavées d'une part, et transmises d'autre part dans un état *a priori* complet par les recueils individuels et les anthologies.

9. Le terme *fu* a concurrentement (mais non majoritairement) dénommé sous les Han une figure de rhétorique (dénotation simple et directe, « enumeration » pour Dore Levy) sous la plume des exégètes du *Livre des poèmes* (*Shijing* 詩經, plus ancienne anthologie poétique, anonyme, et canonique). Sans pouvoir consacrer ici un long développement à l'explication et aux conséquences de ce fait, nous nous contenterons de remarquer que ni la confusion ni la distinction entre le trope et le genre n'ont été explicitement commentées par la théorie littéraire ancienne (comme il se vérifie souvent), mais que ce double sens de *fu* a, dès les Han, très commodément nourri le discours de légitimation du genre *fu*, présenté dans une filiation ou une inféodation au canon du *Shijing* qui admettait le trope *fu*.

des effets très proches de ce que la critique littéraire européenne appelle « narration ». [...] Considérer la figure poétique *fu* dans son rapport avec le genre *fu* comme avec d'autres genres poétiques signalés par la critique qui traite de ces questions, permet de mettre en lumière les conceptions chinoises de la séquence poétique, et de méthodes d'ordonnement qui ne se fondent pas nécessairement sur une progression temporelle. [...] Le terme (énumération) peut être appliqué à des textes dans lesquels les images ou les actions sont agencées dans une progression logique – ce qui est l'un des fondements du discours narratif¹⁰.

Si l'énumération illustrative des *fu* d'anthologie peut tenir lieu de narrativité, le fait qu'ils aient été eux-mêmes illustrés sous la forme de rouleaux narratifs contribue à ce que le corpus texte/image qui nous intéresse mérite quelques réflexions. Car ces textes et ces images posent de fait la question de la narrativité de manière complexe et non pas univoque : si les premiers ne constituent ou ne contiennent des récits que de manière partielle, expédiente ou subsidiaire (selon les cas), les seconds déploient dans le continuum de leur horizontalité et dans le séquençage de leur « lecture » à la mesure contingente des brassées successives, une narration qui est fondamentalement celle d'un parcours, d'un itinéraire. Dans ces longs rouleaux illustrant des poèmes pour la plupart fort longs, la spatialité prend en effet le pas sur la temporalité pour structurer la narration, quoique celle-ci puisse user de procédés narratifs spécifiques tels que, au premier chef, la récurrence d'un personnage. Or de nombreux *fu* d'anthologie, « Le Parc impérial » en particulier, procèdent à une « description détaillée d'un lieu, de ses éléments caractéristiques », pour citer la définition d'un sens vieilli du mot topographie, pertinent en l'occurrence : l'espace y est donc une perspective fondamentale.

De surcroît, notre corpus dual semble s'articuler de manière fructueuse du point de vue du processus même de l'illustration. En tant qu'ils peuvent être définis comme foncièrement « illustratifs », les *fu* dont nous nous occupons ici usent de procédés que nous renommerons par des formules *ad hoc* : pseudo-narration, hyper-description, énumération lexicographique. Par pseudo-narration, nous entendons l'enchâssement dans le texte d'un récit le

10. LEVY, 1986, p. 472-473 et 481 : "Chinese poets do construct sequences of various kinds, and some of these poetic sequences produce effects very like what European literary criticism calls 'narrative.' [...] An examination of the poetic principle *fu* in terms of its relation to the genre *fu*, and to other poetic genres as suggested by the relevant criticism, may shed light on Chinese attitudes toward poetic sequence, and on methods of sequencing which are not necessarily dependent upon temporal progression. [...] The term (enumeration) may be applied to compositions in which units of imagery or action are organized in a logical progression – one of the foundations of narrative expression."

plus souvent ponctuel et limité mais surtout « fonctionnel », car prétexte au déploiement d'une description ou d'une énumération, justifiant des « scènes » et des « vues » ; le discours narratif y est principalement structuré par une trame temporelle minimale, marquée par des connecteurs de temps, et peut être énoncé par un personnage qui appartient lui-même au récit-cadre du texte tout entier. Quant à l'hyper-description et à l'énumération lexicographique, elles désignent la débauche de moyens rhétoriques dont la règle d'or serait l'hyperbole, et l'inventivité lexicale – qui confine parfois à l'inintelligibilité – évoquées plus haut ; l'une et l'autre pourraient être qualifiées de tentatives de transcender les limites « ordinaires » de la langue littéraire pour représenter, « donner corps à, incarner » leur sujet (*tiwu* 體物), selon la définition lapidaire du *fu* livrée par l'un des plus anciens textes de critique littéraire chinois, qui se trouve être lui-même un *fu* : « La composition littéraire » (« Wen fu » 文賦) de Lu Ji 陸機 (261-303)¹¹.

Les rouleaux peints qui illustrent – transposent, recomposent – quant à eux des œuvres littéraires consacrées par la postérité, procèdent par sélection de scènes, de micro-récits ou d'épisodes, de listes et d'éléments de décor (singuliers ou pluriels), qu'ils réagencent de manière autonome dans le continuum narratif et l'espace du rouleau. Ils procèdent bien évidemment aussi par invention et par ajout d'éléments graphiques (éventuellement récurrents et structurants) que l'on doit identifier et interpréter dans le cadre de l'histoire de la peinture, de manière *a priori* parfaitement exogène au texte : le répertoire des vues des eaux, des palais des immortels, des champs cultivés par exemple, « prêt à l'emploi », sera de fait exploité dans les illustrations du « Parc impérial ». En un mot, en inventant ou en imposant une narrativité imagée, les rouleaux peints illustrent des textes dont le continuum discursif est lui-même mis au service d'une fonction illustrative.

DES TEXTES AUX PEINTURES : DIVERGENCES ET CONVERGENCES

Le corpus binaire des illustrations de *fu* est loin d'être uniforme et ne va pas de soi, en dépit des apparences – qui peuvent de fait s'avérer trompeuses. Des rouleaux peints *se présentent comme* illustrations d'œuvres poétiques consacrées, dont ils sont distants le plus souvent de cinq cents ou mille cinq cents ans. Mais

11. XIAO Tong, 1986, j. 17, vol. 2, p. 766. La formule « donner corps aux choses (du monde) » (*tiwu*), issue d'un « recyclage » à partir d'une phrase du *Zhongyong* 中庸 (*L'invariable milieu*), sera reprise, après Lu Ji et comme de droit, par la définition liminaire du *fu* dans le chapitre que lui consacre le *Wenxin diaolong* (ZHAN Ying, 1989, vol. 1, p. 270) : « Exposer signifie disposer : disposer les parures et déployer l'ornement ; donner corps aux choses pour épancher son intention. »

les indices ou critères par lesquels une peinture se signale (ou non) comme illustration d'un texte sont tous contingents, qu'il s'agisse de son contenu, de son titre ou encore de la présence du texte calligraphié dans le rouleau, qui peut elle-même adopter deux formes différentes : le texte peut être calligraphié d'un seul tenant, de manière continue et dans son intégralité après la peinture (en postface au rouleau et avant d'éventuels colophons), ou encore être segmenté et inséré dans l'espace du rouleau, voire de l'image. Le caractère contingent de chacun de ces indices fait que, théoriquement, un rouleau peut illustrer un texte sans que son titre le signale explicitement. Ainsi, dans les inventaires, les peintures d'après « Le Parc impérial » de Sima Xiangru sont généralement intitulées *Chasse* (*Shoulie tu* 狩獵圖) ou *Paysage* (*Shanshui* 山水) ; seules quelques versions qui présentent le *fu* calligraphié en postface des rouleaux sont justement intitulées *Illustration du fu du Parc impérial* (上林賦圖 *Shanglin fu tu*). Nous avons même identifié une version « partielle », mais fidèle au même modèle, et qui porte le titre *Chasse solitaire du roi de Qin*¹², alors que le poème de Sima Xiangru met en scène l'empereur Wu 武 des Han (r. 140-87 AEC). Si nombreuses qu'elles puissent être, les illustrations du « Parc impérial » sont ainsi difficiles à repérer dans les collections.

D'autres indices signalant *a priori* une illustration de *fu* ne sont pas fiables : une peinture peut en effet être suivie de la calligraphie d'un texte portant sur le même sujet, sans que cette peinture ne soit aucunement illustrative de ce texte – seul ledit sujet, programmatique, est alors commun aux deux supports. Ainsi, deux *fu* recueillis dans l'*Anthologie des belles-lettres* (*Wenxuan* 文選), « La mer » de Mu Hua 木華 (*fl. fin III^e s.*)¹³ et « La neige » de Xie Huilian 謝惠連 (407-433)¹⁴ ont pu se trouver calligraphiés en dernière partie de rouleaux peints respectivement au XVII^e et XVI^e siècles sans que texte et image puissent être comparés de manière significative. De fait, une mer est bien représentée dans le premier rouleau, mais parsemée de montagnes insulaires qui ne pourraient être rapportées qu'à une infime partie du texte (Fig. 1 & 2)¹⁵.

12. *Qin wang dulin tu* 秦王獨獵圖, peinture conservée au Musée Guimet à Paris et non publiée (voir Annexe 2, Les versions du *Shanglin fu* en images). Le « roi de Qin » peut désigner potentiellement une multitude de personnages historiques, mais s'agissant du « Parc impérial » *Shanglin*, il s'agirait raisonnablement de Ying Zhen 嬴政 (259-210 AEC), futur fondateur de la dynastie Qin – nous y reviendrons.

13. « Hai fu » 海賦 ; XIAO Tong, 1986, j. 12, p. 543-552 (traduction complète en anglais par KNECHTGES, 1987, p. 305-319 ; partielle en français par François Martin, in MATHIEU, 2015, p. 210-212).

14. « Xue fu » 雪賦 ; XIAO Tong, 1986, j. 13, p. 591-596 (traduction complète en anglais par KNECHTGES, 1987, p. 20-31 ; partielle en français par François Martin, in MATHIEU, 2015, p. 145-247).

15. Paysage en bleu et vert sur soie (peinture d'atelier de Suzhou, XVII^e s. ?) attribué à Zhao Mengfu 趙孟頫 (1254-1322), sans titre, conservé au Musée Guimet (MG 26524) :



Fig. 1. Zhao Mengfu 趙孟頫 (1254-1322) att., [sans titre] (détail)

Encre et couleurs sur soie, [dimensions inconnues], Musée Guimet (n° inv. : MG 26524), Paris

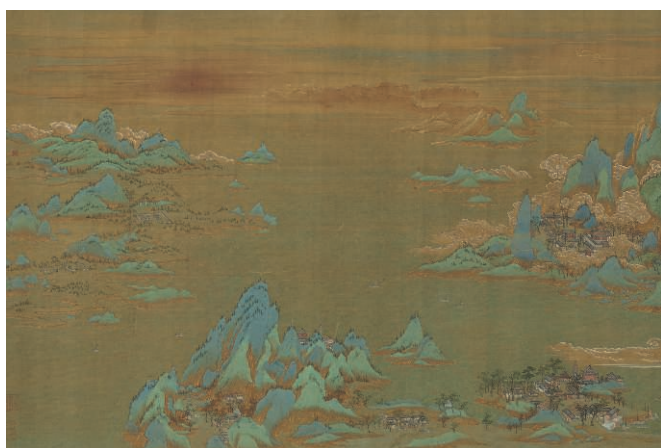


Fig. 2. Qiu Ying 仇英 (1494-1552) att., *Lueurs pourpres sur ciel marin (Haitian xiazhao 海天霞照)* d'après Li Zhaodao 李照道 (ca 670-730) (détail)

Encre et couleurs sur soie, 54 x 208,4 cm., Musée National du Palais, Taibei
(n° inv. : 故畫 001593N)

Dans les *Monts enneigés* – selon le titre et le sujet du second rouleau, d’après Wen Zhengming 文徵明 (1470-1559)¹⁶ –, la simple récurrence d’un même personnage, aisément repérable du fait que son vêtement rouge se détache des blancheurs neigeuses, tisse le fil des séquences qui déploient différents paysages dans le continuum de son parcours (Fig. 3).



Fig. 3. Wen Zhengming 文徵明 (1470-1559), *Neiges amassées sur les monts et les passes* (*Guanshan jixue tu* 關山積雪圖, détail), 1532, encre et couleurs sur papier, 25,3 x 445,2 cm.

Musée National du Palais, Taïpei (n° inv. : 故畫001040N)

385

Mais aucune de ces séquences ni même aucun de ces paysages ne saurait à notre sens, d’une manière qui ne soit pas arbitraire ou « impressionniste », être rapporté au *fu* de Xie Huilian calligraphié en postface du rouleau peint. Car « La neige » raconte, sur le mode de la prosopopée et grâce au truchement d’un récit-cadre, une joute poétique à la cour de Liu Wu 劉武, présomptueux prince de Liang 梁王 (r. 168-144) sous le règne de l’empereur Jing 景 (r. 157-141) des Han. Trois poètes y prennent successivement la parole¹⁷, dont deux

p. 385). Celle-là porte le titre *Haitian xiazhao* 海天霞照 (*Lueurs pourpres sur ciel marin*) et la signature de Qiu Ying 仇英 (1494-1552) (peinture d’atelier de Suzhou, XVII^e s. ?). Le « Hai fu » de Mu Hua n’est pas inscrit en fin de rouleau, mais les inscriptions en postface indiquent que cette peinture serait une copie d’une composition de Li Zhaodao 李照道 (ca 670-730). Les deux peintures présentent une iconographie très similaire, qui pourrait remonter à la fin du V^e siècle, notamment en raison du dragon représenté à droite de la principale montagne insulaire (Fig. 1).

16. *Xueshan tu* 雪山圖, encre et couleurs sur papier, 26 x 521,9 cm., conservé au Musée National du Palais, Taïpei (Du Zhengsheng, 2001, p. 75). Un rouleau plus long intitulé *Guanshan jixue tu* 關山積雪圖 (*Neiges amassées sur les monts et les passes* ; Musée National du Palais, Taïpei) et attribué au même Wen Zhengming est très comparable au *Xueshan tu*, mais le « Xue fu » de Xie Huilian ne s’y trouve pas inscrit (Fig. 3).

17. Sur des registres rhétoriques et prosodiques différents : voir OWEN, 1974, p. 14-23.

des plus renommés auteurs ou précurseurs du genre du *fu* : Sima Xiangru, Zou Yang 鄒陽 (ca 206-129 AEC) et Mei Sheng 枚乘 (?-141 AEC)¹⁸. Sur ordre du prince et après avoir relaté l'avènement météorologique de la neige, le premier en décrit extensivement les différents « aspects », avant de raconter les émotions d'une nuit de neige ; le second jouteur rebondit alors par deux chansons galantes sur le même thème, avant que la coda par Mei Sheng ne traite à son tour le sujet très allégoriquement et philosophiquement, puis donne la parole à neige, à la première personne, dans les derniers vers du *fu*.

Les paysages de neige sont assurément un sujet commun aux deux répertoires de la poésie et de la peinture chinoises. Que l'objet de collection que constitue un rouleau peint d'après un maître tel que Wen Zhengming s'assortisse d'un « complément » calligraphique n'est pas étonnant – tous deux s'assemblent en une paire de « bijoux joints » (*hebi* 合璧). Mais on pourrait se demander pourquoi un poème si « mal assorti » – quant à son contenu du moins – à la peinture fut choisi, plutôt qu'un ou plusieurs poèmes (réguliers, *shi* 詩) sur la neige comme on en connaît tant à partir du v^e siècle. Quoique le *fu* fût historiquement détrôné par le *shi* au titre de pratique poétique cruciale dans la renommée des lettrés et leur promotion sociale, sa « valeur ajoutée » en tant que genre poétique nous paraît être une réponse possible à cette interrogation. On peut considérer ce surcroît de valeur comme justifié à la fois par le tour de force, ou les morceaux de bravoure que constituent souvent les *fu*, mais aussi bien par la fonction documentaire, « encyclopédique » que le genre a pu historiquement assumer¹⁹. À cela s'ajoute enfin le goût esthétique Ming, dont la critique littéraire valorise les *fu* parmi le corpus des textes anciens modèles.

Quoi qu'il en soit, du fait qu'il existe aussi bien des illustrations de *fu* déguisées telles que la *Chasse solitaire du roi de Qin* (Fig. 38 à 41), que de « fausses illustrations de *fu* » à l'instar des *Monts enneigés* ou du *Lueurs pourpres sur ciel marin* attribué à Zhao Mengfu²⁰, il résulte que l'inventaire de l'ensemble des rouleaux peints conservés et illustrant *effectivement* des *fu* eux-mêmes connus est une gageure dont il ne nous appartient pas de relever le défi : nous ne saurions ici que modestement interroger sous l'angle de la narrativité un corpus *représentatif* – susceptible de rehausser la singularité du cas à la fois emblématique et particulier du « Parc impérial » – des modalités de convergence ou de divergence entre les textes et les rouleaux qui en sont

18. Au sujet des « conseillers itinérants » (*youshui zhi shi* 遊說之士) du prince de Liang, voir HERVOUET, 1964, p. 30-34). Sur la représentation de ce cercle et d'une joute poétique (en *fu*) dans les *Notes diverses de la capitale occidentale* (i.e. Chang'an ; *Xijing zaji* 西京雜記 ; 2.28 et 4.10), voir *ibid.*, p. 163-167 et KNECHTGES, 1994b, p. 433-452.

19. Voir *supra*, note 8.

20. La peinture conservée au musée Guimet ne porte pas de titre, mais nous la nommons ainsi par comparaison à la version conservée au musée du Palais (Taïpei), voir *supra*, note 16.

effectivement des illustrations. Si les exemples de « La mer » et de « La neige » tiennent lieu de cas limites où la divergence est maximale entre textes et images, deux poèmes approximativement contemporains et également consacrés par *L'Anthologie des belles lettres* doivent ici représenter le cas de *fu* dont les riches et nombreuses illustrations montrent toutes sortes de convergences et des divergences particulièrement significatives quant aux modalités respectives du texte et de l'image. « La déesse de la Luo »²¹ de Cao Zhi et « Rentrons ! »²² de Tao Yuanming, respectivement composés au début du III^e et du V^e siècles, ont par ailleurs pour point commun d'avoir été le plus souvent segmentés, voire tronqués, et calligraphiés au fil des rouleaux, de manière distributive ou sélective, mais sans que l'ordonnement chronologique des segments textuels d'une part, et des scènes picturales d'autre part, entrent véritablement en contradiction, sinon à de rares exceptions²³.

Le premier fut illustré en rouleau horizontal dès le VI^e siècle²⁴. Rare témoignage de la peinture des Six Dynasties (220-589), c'est une œuvre phare qui marque les prémices de la peinture de paysage en Chine ; mais avant tout, elle conte la rencontre et l'impossible union du « poète » (narrateur et énonciateur incarnant à la première personne la *persona* de Cao Zhi) avec la nymphe de la Luo. Le texte justifie la structure de la composition des peintures : les scènes où la déesse et Cao Zhi prennent place se succèdent, séparées entre elles par des éléments de paysages, collines plantées de quelques arbres (Fig. 4 & Fig. 6). Le paysage assure ainsi la continuité de la composition dans l'espace et dans le temps. On s'étonnera toutefois de ce choix en faveur de l'illustration narrative, puisque l'essentiel du texte, le premier tiers en particulier, consiste en une description de la déesse, de ses charmes et de ses gestes hésitants. Ainsi, la première illustration de *fu* que l'histoire nous a laissée présente déjà cette caractéristique si manifeste, nous le verrons, dans les images du « Parc impérial » : une distorsion entre la valeur descriptive du texte et son interprétation picturale narrative.

21. « Luoshen fu (bing xu) » 洛神賦 (並序) (avec préface) ; XIAO Tong, 1986, j. 19, p. 895-901. Traduction complète par LAURENT, 2017, p. 44-48.

22. « Gui qu lai (bing xu) » 歸去來 (並序) (avec préface) ; XIAO Tong, 1986, j. 45, p. 2026-2028 ; cf. « Gui qu lai xi ci » 歸去來兮辭 dans le *Recueil personnel de Tao Yuanming* (*Tao Yuanming ji* 陶淵明集, j. 5) où la préface en prose est complète, tandis que celle du *Wenxuan* est réduite à trois phrases. Traduction complète par François Martin, in MATHIEU, 2015, p. 222-224.

23. Voir LAURENT, 2017, p. 67 et 192 pour les tableaux comparatifs des différentes compositions illustrant l'un et l'autre poème.

24. Cette peinture, dont les plus anciennes copies sont conservées au musée du Palais de Beijing et au musée du Liaoning (Shenyang), est généralement attribuée à Gu Kaizhi ; Chen Pao-chen a montré qu'il n'en a pas été l'auteur et que l'iconographie de ces compositions remonte à une période légèrement postérieure (CHEN Pao-chen, 2011, p. 55).



Fig. 4. Anonyme (XVII^e s. ?), *La déesse de la Luo* (détail de la première scène)

Encre sur papier, 24,1 x 533,6 cm., Freer Gallery of Art, Washington

Dans les trois plus anciennes illustrations narratives de « La déesse de la Luo », le rapport entre texte et images s'organise différemment. Dans la version conservée au musée du Liaoning²⁵, le texte intégral est calligraphié sur le support pictural, inégalement réparti entre les différentes scènes (Fig. 5). Depuis de très brèves citations jusqu'à des passages extensifs occupant toute la hauteur du rouleau, en passant par des fragments restreints placés au-dessus ou au-dessous d'une figure selon les cas, les passages inscrits se rapportent directement au motif peint.

25. Anonyme, *Luoshen fu tu*, encre et couleurs sur soie, 26 x 646 cm, musée provincial du Liaoning, Shenyang.



**Fig. 5. Anonyme (XII^e s. ?), *La déesse de la Luo (Luoshen fu tu 洛神賦圖)*
(détail de la première scène)**

Encre et couleurs sur soie, 26 x 646 cm., musée du Liaoning, Shenyang

En revanche, dans le rouleau conservé au musée du Palais de Beijing²⁶ qui respecte exactement la même iconographie (et dans les deux rouleaux de Washington à sa suite²⁷), le texte est complètement absent (Fig. 6), la mémoire du spectateur permettant seule de comprendre la succession des scènes. La version, plus tardive, conservée au British Museum, montre quant à elle des fragments de textes calligraphiés en cartouches dans le quart supérieur du rouleau. La lecture de ces fragments montre notamment que les « embrayeurs » et autres particules initiales qui assurent la liaison entre les parties du récit ont été amputées, ce qui semble indiquer une parfaite complémentarité entre le texte et l'image, cette dernière assurant la continuité narrative. Indépendamment des parentés et disparités iconographiques, à partir des modalités du rapport entre le texte et l'image adoptées par les versions de Beijing, de Shenyang et de Londres, on pourrait distinguer trois solutions différentes quant à l'illustration narrative. L'histoire de l'art montre néanmoins que très majoritairement les

26. Anonyme, *Luoshen fu tu*, encre et couleurs sur soie, 27,1 x 572,8 cm, musée du Palais, Beijing.

27. Parmi les deux rouleaux conservés à la Freer Gallery, le premier est très complet (F.1968.12 et 22, anonyme, "The Nymph of the Luo River", encre sur papier, 24,1 x 533,6 cm, Freer Gallery of Art, Washington). Le second (F.1914.53) est au contraire incomplet du début et de la fin du récit. On y observe toutefois que les espaces vacants dans l'image pourraient très exactement accueillir les mêmes inserts textuels que la version de Shenyang.

peintres ont préféré rejeter le texte illustré dans une « postface » qui suit la peinture dans le rouleau (comme dans le cas du *Parc impérial*).



**Fig. 6. Anonyme (XII^e s. ?), *La déesse de la Luo (Luoshen fu tu 洛神賦圖)*
(huitième et neuvième scènes)**

Encre et couleurs sur soie, 27,1 x 572,8 cm., musée du Palais, Beijing

Les rouleaux peints qui illustrent le bref mais si célèbre « Rentrons ! »²⁸ proposent eux aussi une très grande variété de dispositifs quant au déploiement du récit imagé²⁹. Le poème étant à la fois moins long et plus foncièrement narratif, dans sa majeure partie en tout cas, que tous les *fu* évoqués jusqu'à présent, nous nous attarderons ici sur sa plus ancienne illustration conservée, sous le titre *Tao Yuanming rentre en réclusion* (XII^e s.)³⁰. Le texte s'y trouve intégralement segmenté et calligraphié au fil du rouleau, et balise un nombre de scènes différent de celui qui structure fondamentalement le poème – en vertu de sa prosodie comme de son économie discursive : si la composition initiale du poème se trouve ostensiblement marquée par des changements de rime qui définissent cinq laisses successives, le découpage imposé par la narrativité

390

28. Ce texte relève du genre *ci* 辭, extrêmement proche du *fu* qui pouvait lui-même être désigné sous les Han par le composé *cifu* 辭賦. Le *ci* ne dénomme pas une forme littéraire autonome avant l'*Anthologie des belles lettres*, qui ne range dans cette section, outre « Rentrons ! » de Tao Yuanming, qu'un bref « Chant du vent d'automne » (« Qiu Feng ci » 秋風辭, avec préface), attribué à l'empereur Wu des Han. Sans pouvoir résoudre ici la difficile question de la définition de ce sous-genre, ou genre connexe au *fu*, on rappellera qu'il s'inscrit dans une filiation explicite avec les *Chants de Chu* (ou « matière » de Chu, *Chuci* 楚辭), dont il hérite quant à la prosodie, et aux modalités d'« improvisation pathétique » ou de « récitatif lyrique » qui le caractérisent.

29. Voir LAURENT, 2017, p. 171-199.

30. *Tao Yuanming quiyin tu* 陶淵明歸隱圖, copie d'après Li Gonglin 李公麟 (ca 1049–1106), ce rouleau (37.0 x 521.5 cm) est conservé à la Freer Gallery of Art, Washington et consultable à l'url : <https://asia.si.edu/object/F1919.119/>. La préface en prose de « Rentrons ! » n'y est ni illustrée ni reproduite.

picturale distingue sept segments textuels, calligraphiés systématiquement avant les séquences peintes – puisqu’en effet le texte précède l’image³¹.

Ainsi voit-on se déployer deux narrations distinctes et relativement autonomes : l’illustration transpose et recompose un récit nouveau, par sélection d’épisodes et de motifs³², lesquels font l’objet d’une amplification, d’une élaboration, d’une interprétation telles que la peinture finit par raconter une histoire qui n’est pas tout à fait la même que celle du texte, mais pourtant pas tout à fait autre. Il peut arriver qu’une discordance du découpage textuel signale d’autant mieux l’amplification picturale : ainsi, les deux derniers vers de la deuxième laisse

Prenant les enfants par la main, j’entre :
Du vin il y a plein le pot³³.

攜幼入室，有酒盈罇。

ont, en dépit de la prosodie, été exclus du premier segment textuel du rouleau – la scène de l’accostage et du comité d’accueil (<https://asia.si.edu/object/F1919.119/> images 4 à 6) – pour mieux inaugurer le suivant, et pouvoir donc être rapportés à la deuxième séquence – le repas en famille (<https://asia.si.edu/object/F1919.119/> image 7). Cette dernière scène domestique fort élaborée, où trois enfants entourent leurs deux parents autour d’une jarre de vin, en présence de deux servantes dans une cour arborée, n’a, *a priori*, pas d’autre référent dans le poème « Rentrons ! » que le micro-récit d’un moment – d’un bonheur – solitaire, à la première personne du singulier :

J’attrape le cruchon et me sers une coupe,
Contemple rayonnant les arbres de la cour ;
À la fenêtre sud j’épanche ma fierté,
Sachant qu’on vit paisible, dans un logis étroit³⁴.

31. Le premier segment textuel chevauche les deux premières lisses du poème ; de fait, la première section de la peinture est la plus longue de toutes, et représente plus du double de la longueur des six sections suivantes. Dans la suite du rouleau, une même laisse est divisée en deux segments textuels (et illustrée par deux scènes imagées). Voir LAURENT, 2017, p. 180-183.

32. Certains motifs ou moments sont écartés de l’illustration sélective : on ne voit par exemple pas le personnage demander son chemin à un passant, ni courir ni rire, ni prendre ses enfants par la main ni se servir une coupe de vin, ni ramer en barque.

33. XIAO Tong, 1986, j. 45, p. 2026-2027.

34. *Ibid.*, j. 45, p. 2027.

引壺觴以自酌，眄庭柯以怡顏。倚南窗以寄傲，審容膝之易安。

Aussi l'entrée du père tenant ses enfants par la main et le pot plein de vin ont-ils été fort à propos rapportés à cette même scène. Et d'une simple « posture paternelle » à un repas familial, la discordance structurelle n'a fait ici que signaler d'autant mieux une divergence illustrative, et par conséquent l'invention narrative que cette discordance a précisément ménagée pour l'image.

À dire vrai, deux vers de la quatrième laisse pourraient, par analepse, être rapportés à cette scène domestique :

Mes joies sont les propos intimes de mes proches,
Mes plaisirs, cithare et livres, qui dissipent tout souci³⁵.

悅親戚之情話，樂琴書以消憂。

Mais il se trouve que lesdits « proches » ont clairement été interprétés au sens large par le rouleau, dont la quatrième section élabore en effet une autre scène de genre et de groupe : celle du banquet et de la causerie lettrée entre quatre convives (avec cithare, livres et six domestiques ; <https://asia.si.edu/object/F1919.119/> image 9). Eu égard à la figure consacrée de Tao Yuanming et à certains autres de ses poèmes les plus célèbres, l'épisode d'un banquet lettré était sans doute indispensable au récit peint, même si la scène tout entière semble prendre le contrepied du « Retour » – suffisamment insistant sur la posture de la réclusion solitaire :

Rentrons, ah !
Qu'on me laisse rompre toute fréquentation³⁶.

歸去來兮，請息交以絕游。

Mieux encore, et dans le même ordre idée, le vers qui affirmait (dans la troisième laisse) au sujet du jardin « Une porte s'y trouve, qui restera fermée » se trouve magistralement « illustré » et subtilement contredit par la fin de la quatrième scène : le portail de la demeure est bel et bien clos (au-delà duquel attendent huit personnages et quatre montures), mais un domestique s'en approche qui s'apprête manifestement à l'ouvrir (<https://asia.si.edu/object/>

35. *Ibid.*, j. 45, p. 2027.

36. *Ibid.*, j. 45, p. 2027.

F1919.119/ image 9). Frontière ostensible entre le dedans et le dehors, le portail *encore* fermé assume à la fois la « fidélité » de la peinture à la lettre du poème, mais aussi à l'esprit, bien compris, des pratiques chinoises de réclusion, selon lequel les fréquentations auxquelles les reclus renoncent sont celles que commande la carrière officielle, si bien que leur porte demeure ouverte à leurs pareils³⁷. Ce faisant, cette quatrième scène du rouleau constitue une amplification (à partir de deux vers seulement) remarquablement « inventive » et narrative, à la mesure du nombre considérable de figures mises en scène.

Il est vrai qu'en divergence flagrante avec un poème dont la première personne singulière assume un monologue intérieur tantôt narratif, tantôt lyrique, le rouleau *Tao Yuanming rentre en réclusion* multiplie les personnages dans presque toutes les scènes³⁸. Tao Yuanming se tient là en majesté dans la compagnie démultipliée des faire-valoir de son « retour (au sens d'un ralliement) en réclusion » – lesdits faire-valoir pouvant être considérés comme autant de relais pour le regard observateur de la peinture, auquel s'adressent évidemment toutes ces mises en scène et les micro-récits qu'elles élaborent³⁹.

37. L'histoire des pratiques de réclusion en Chine vérifie constamment le fait que la plupart des « ermites » étaient bien loin de vivre seuls : outre leurs « pairs » en réclusion, ils fréquentaient leurs élèves, des lettrés fonctionnaires et des moines, mais étaient aussi courtisés par les notables et puissants qu'ils acceptaient, ou non, de recevoir (voir, pour les périodes anciennes et du haut Moyen Âge, VERVOORN, 1990 ; BERKOWITZ, 2000 ; LAVOIX, 2004).

38. Au moment du repas en famille et du banquet lettré comme on l'a vu, mais aussi de l'accostage et du comité d'accueil (treize personnages habitent la première scène en quatre groupes distincts), de la sortie en voiture et du travail aux champs (les cinquième et sixième scènes comptent respectivement huit et cinq personnages). Cette sixième scène constitue une élaboration maximale à partir de seulement quatre mots du vers « Ou planter mon bâton pour sarcler et butter », même si l'on peut considérer que le distique « Les paysans m'annoncent la fin du printemps : Des travaux déjà m'attendent aux champs de l'ouest. » dans la quatrième laisse en est une prolepse (ou anticipation). Une telle amplification est éminemment compréhensible eu égard à la stylisation du personnage de Tao Yuanming (particulièrement à partir du XI^e s.) comme « poète paysan ».

39. Restent deux scènes où Tao Yuanming est représenté (quasiment) seul : ce sont logiquement les plus fidèles au « monologue » du récitatif lyrique « Rentrons ! ». Les troisième et dernière scènes du rouleau (la promenade solitaire au jardin et les contemplations finales ; [https://asia.si.edu/object/F1919.119/ images 8 et 12](https://asia.si.edu/object/F1919.119/images%208%20et%2012)) sont aussi cruciales et emblématiques que les passages du poème qu'elles illustrent : le serment de réclusion s'y trouve scellé – notamment par les allégories des nuages et oiseaux au jardin –, et sa légitimité morale et philosophiquement fondée. Dans l'économie narrative des deux supports, imagé et textuel, ces scènes et ces vers se situent pareillement au cœur et à la fin de chacun des récits, dont la convergence est ici maximale.

DU SHANGLIN AU « PARC IMPÉRIAL »

Selon le modèle antique chinois, les réserves d'animaux furent inventées par le mythique fondateur de la dynastie Shang 商 afin de fournir le temple des ancêtres en offrandes carnées, et il revenait aux souverains exemplaires de posséder de vastes parcs de chasse – de soixante-dix *li* de périmètre quant au roi Wen 文 des Zhou 周 – sans attirer outre mesure le ressentiment de la population dès lors qu'elle était autorisée à y pénétrer pour ramasser du bois et attraper lièvres et faisans⁴⁰. L'abrogation de ce droit accompagna le déclin de la fin des Royaumes combattants – outre que les grandes réserves royales clôturées faisaient peser de surcroît sur la population le poids des corvées imposées pour les emmurer. Le III^e siècle AEC vit concevoir des parcs immenses, au premier rang desquels le parc ou la chasse impériale (Shanglin 上林 ; littéralement « forêt suprême » ou « forêt de l'empereur ») du fondateur de la dynastie Qin 秦 (221-206 AEC) et unificateur du premier empire Shihuang 始皇 (r. 221-209 AEC), qui s'étendait à travers la campagne au sud de la rivière Wei 渭 et autour de la capitale Xianyang 咸陽 : les ambitions démesurées du premier empereur dans ses projets architecturaux sont si abondamment dénoncées par les sources historiques et littéraires qu'on est bien en peine de faire le départ entre les informations historiquement plausibles ou légendaires. Peu avant la mort du fondateur des Han en 195 AEC, les terres de l'ancienne chasse impériale de Shihuang furent – provisoirement – rendues aux paysans et remises en culture⁴¹.

Les sources anciennes et l'archéologie ne permettent pas de douter de l'importance politique et économique que le Shanglin acquit sous le règne de l'empereur Wu⁴², lorsque le périmètre en fut considérablement agrandi à partir de 138 AEC, jusqu'à ce qu'un nouveau complexe architectural, le palais Jianzhang 建章宮, y soit construit en l'an 104, dont la taille rivalisait avec les principaux palais de la cité de Chang'an 長安. Le périmètre muré du Shanglin aurait atteint à cette époque trois cents *li* de long (125 km environ) et sa superficie 340 *li* carré⁴³ ; il s'étendit à l'ouest jusqu'à englober le cours des rivières Feng 豐 et Lao 滌, vers l'est jusqu'aux rives de la Ba 灞, et depuis

40. *Mengzi* 孟子, « Liang Huiwang xia » 梁惠王 下, 1.B.2. Sur les chasses dans la Chine antique et jusqu'aux Han, voir SCHAFFER, 1968, p. 318-343.

41. BAN Gu, 1962, p. 2011.

42. Voir notamment XU Weimin, 1994, p. 17-23 ; MA Zhenglin, 1995, p. 114-118 ; HABBERSTAD, 2017, p. 89-91 et 96-108.

43. D'après le *Sanfu huangtu* (j. 4, p. 1a), ouvrage dont la complexe histoire éditoriale s'étend jusqu'à la dynastie Tang (618-907), voire au-delà, mais qui contient des matériaux Han inestimables pour la connaissance de la capitale impériale aux premiers siècles de l'empire.

la rivière Wei au nord jusqu'aux monts Qinling 秦嶺 au sud⁴⁴. Dès lors que l'empereur Wu lança l'expansion territoriale de sa chasse clôturée – deux ans après son accession au trône en 140 et un à trois ans avant l'arrivée de Sima Xiangru à sa cour vers 136⁴⁵ –, des populations furent déplacées et reçurent de nouvelles terres en compensation ; les dommages subis par ceux dont les habitations furent rasées et les tombes familiales détruites pour mieux étendre les territoires dévolus aux cerfs et élans, renards et lièvres, tigres et loups, furent vainement dénoncés dans un célèbre mémoire au trône attribué à Dongfang Shuo 東方朔 (154-93 AEC)⁴⁶. Et le Shanglin constitua une source de revenus non négligeables pour la cour – la qualité du grain cultivé y était réputée exceptionnelle, les poires géantes et gorgées de jus y auraient pesé plus de cinq *sheng* 升 (un kg) chacune⁴⁷ ; des manufactures y étaient installées, la monnaie impériale y était battue. Il produisit de surcroît des ressources financières indirectes considérables : outre les fonctionnaires, hommes et femmes de corvée attirés, l'empereur Wu aurait employé à l'élevage des animaux du Shanglin tous les pauvres de l'empire incapables de payer un droit d'exemption de cinq pièces par jour et par personne – les sommes amassées grâce à ce système d'exemption auraient atteint sept milliards de pièces sous l'empereur Yuan 元 (r. 49-33 AEC), et permis de financer les campagnes militaires de toute la région occidentale de l'empire⁴⁸.

L'administration du Shanglin comportait aussi bien un service comptable des réserves animalières qu'une prison dont le prévôt jugeait toutes les affaires relatives aux bêtes et aux résidences du parc⁴⁹. Surtout, le parc était largement bâti : le nombre des palais de villégiature, dits « détachés »⁵⁰ varie de trente-six à soixante-dix selon les sources, leurs dimensions étant censément suffisantes

44. LIAN, 2015, p. 141, d'après le *Sanfu huangtu*, sur la base duquel Arlen Lian propose p. 132 (carte 4.1), une visualisation de la zone couverte par le parc. Cf. WANG Shejiao, 1995, p. 223-233.

45. La date à laquelle Sima Xiangru fut appelé à la cour de l'empereur Wu est controversée, et varie selon les auteurs entre 138 et 135 AEC (voir KNECHTGES, 1994a, p. 51-76). La petite histoire voudrait que l'empereur Wu ait tenu en 138 une partie de chasse incognito sur les terres de l'ancienne chasse de Qin, et qu'il fût interrompu par des paysans furieux de voir les chasseurs détruire leurs récoltes. Il aurait pour cette raison décidé de prendre possession de ces terres, les acheta et fit déplacer les populations qui les exploitaient (BAN Gu, 1962, j. 65, p. 2847, cité par WU Hung, 1995, p. 172). Cf. ALLSEN, 2006, p. 42.

46. BAN Gu, 1962, j. 65, p. 2249-2251.

47. NYLAN & VANKEERBERGHEN, 2015, p. 40 et note 141 p. 51.

48. *Han jiuyi* 漢舊儀 (Anciens usages des Han), cité dans le *Taiping yulan* 太平御覽 (LI Fang, 2000, j. 196, p. 945a). Cf. SCHAFER, 1968, p. 333-334 ; NYLAN & VANKEERBERGHEN, 2015, p. 40.

49. *Han jiuyi*, cité par le *Sanfu huangtu*, j. 4, p. 2a et par XU Jian, 2004, j. 24, p. 586.

50. *Ligong* 離宮 : palais impériaux situés hors de la capitale où l'Empereur résidait lors de ses déplacements.

pour que chacun pût abriter « des milliers de chars et cavaliers » ; des belvédères, l'énumération de plus vingt noms a été conservée⁵¹. Mais en matière de listes et de lexicographie, c'est comme de droit la flore et la faune du Shanglin qui ont inspiré les auteurs – au premier rang desquels Sima Xiangru comme on le verra. Quant aux plantes, plusieurs anecdotes et énumérations sont livrées par les deux plus précieuses sources d'information sur la géographie historique et la culture matérielle de la Chang'an des Han :

Lorsque l'empereur (Wu) rétablit le parc Shanglin, une foule de sujets vint des lointains apporter plus de trois mille variétés de fruits réputés et de plantes rares afin qu'ils y soient plantés – certains leur forgèrent de beaux noms, de manière à ce que leur singularité fût remarquée⁵².

帝初修上林苑，群臣遠方，各獻名果異卉三千餘種植其中，亦有制為美名，以標奇異。

Dans son jardin privé, réputé l'un des plus magnifiques de l'empire, le riche Yuan Guanghan 袁廣漢 de Maoling 茂陵 (situé non loin de Chang'an et du Shanglin) avait rassemblé durant sa vie multitude de plantes rares et animaux étranges : ceux-ci auraient été confisqués et transférés au Shanglin lorsque Yuan fut exécuté pour faute⁵³.

Les lecteurs modernes de ces anecdotes, et plus encore des différents *fu* décrivant le parc impérial des Han⁵⁴, s'accordent à considérer que ces sources majoritairement poétiques gardent la trace d'une ambition historique manifestée par l'empereur Wu de faire du Shanglin un authentique microcosme, à la mesure de son impériale carrière. Un vaste lac Kunming y aurait été aménagé, flanqué de part et d'autre des statues de la Tisserande (l'étoile Vega de la Lyre) et du Bouvier (l'étoile Altair de l'Aigle) afin que ce lac

51. *Sanfu huangtu*, j. 4, p. 1b-2a.

52. *Ibid.*, j. 4, p. 1b. Pour une liste de 97 noms de plantes et arbres (dont l'auteur dit avoir gardé mémoire parmi 2000 noms recensés par l'administrateur du Shanglin), voir le *Xijing zaji* 1.28.

53. *Ibid.*, j. 4, p. 1b ; *Xijing zaji* 3.11.

54. Après « Le Parc impérial » de Sima Xiangru, le Shanglin fut principalement décrit par Yang Xiong 揚雄 (53 AEC-18 EC) dans « La chasse enclose » (« Jialie fu » 校獵賦), mais surtout par Ban Gu 班固 (32-92) et Zhang Heng 張衡 (78-139) dans leur *fu* consacré à Chang'an : « La Capitale occidentale » (« Xidu fu » 西都賦) et « La Métropole occidentale » (« Xijing fu » 西京賦) respectivement. Sur Ban Gu et Zhang Heng, voir HUGHES, 1960.

pût représenter rien moins que la Voie lactée ; une baleine de pierre aurait été placée dans l'eau afin qu'elle pût être identifiée à celle des océans⁵⁵.

Cette immense réserve était de fait devenue un mandala cosmique – une réplique du « Tout sous le ciel », domaine sacré du Fils du ciel⁵⁶.

D'aucuns admettent que les descriptions littéraires, par affabulation et flatterie, peuvent ne pas être réalistes dans tous leurs détails mais ils les estiment peu éloignées sans doute de la réalité⁵⁷. D'autres renversent la perspective en considérant résolument « Le Parc impérial » de Sima Xiangru comme une source éminemment fictive, une vision qui n'aurait pas encore été réalisée mais dont l'empereur aurait fait son ambitieux programme – de telle manière que l'authentique Shanglin cessât de faire piètre figure au regard du poème :

Il s'est ensuite efforcé de créer sur terre un parc réel qui corresponde au jardin fictif de Sima Xiangru dans tous ses éléments paysagers, ses animaux et oiseaux étranges, ses palais et tours grandioses, ses belles femmes et ses braves guerriers⁵⁸.

Il se trouve que la question de la poule et de l'œuf ne peut être tranchée ici avec certitude, car si l'historien Sima Qian 司馬遷 (145/135-90/80 AEC) présente « Le Parc impérial » comme ayant été composé peu après l'arrivée de Sima Xiangru à la cour (comme on va le voir), alors que les travaux d'expansion, d'aménagement et de peuplement du Shanglin n'avaient nullement pris toute leur ampleur, cela pourrait être pour des raisons d'ordre littéraire : un certain nombre d'indices laissent en effet supposer que la datation du poème

55. Voir WU Hung, 1995, p. 173, d'après le *Sanfu huangtu*, j. 4, p. 3b-4a. Wu Hung précise que les trois statues ont été retrouvées récemment, et reproduit p. 174 celles du Bouvier et de la Tisserande – deux amants éternellement séparés par la Voie lactée, selon la légende.

56. SCHAFER, 1968, p. 328-329 : “That vast preserve had indeed become a cosmic mandala – a replica of ‘Under Heaven’, the holy domain of the Son of Heaven.”

57. C'est peu ou prou la position assumée par SCHAFER, 1968 tout au long des p. 328-337, ainsi que par bien d'autres auteurs.

58. WU Hung, 1995, p. 172 : “His subsequent effort was to create an actual park on earth that matched Sima Xiangru's fictional garden, with all its landscape features, strange animals and birds, magnificent palaces and towers, beautiful women and brave warriors”. Dans son développement consacré au Shanglin sous l'intitulé “Emperor Wu's fictional garden” (p. 165-176), Wu Hung livre d'intéressantes remarques sur l'aspect fictif des descriptions dues à Sima Xiangru, quoique souvent citées par les historiens de l'art ou de l'architecture dans leurs travaux sur le jardin chinois : voir notamment sa citation de Cheng Dachang p. 171 et la note 168.

transmis pourrait être plus tardive – au-delà de 130 AEC⁵⁹. Quoi qu’il en soit, il est incontestable que la description poétique du « Parc impérial » fait un microcosme de l’espace auquel elle se réfère, que celui-ci fût effectivement ou non un « mandala cosmique ».

Le *fu* du « Parc impérial » a été consacré sous ce titre par l’*Anthologie des belles lettres*, où il succède au *fu* de « Maître Vide » (« Zixu fu » 子虛賦) en tête de la section thématique des « Chasses » (« Tianlie » 畋獵)⁶⁰. Il était toutefois désigné comme « exposition sur l’expédition chasseresse du Fils du ciel » (*Tianzi youlie zhi fu* 天子游獵之賦) dans la « Biographie de Sima Xiangru » des *Mémoires historiques*⁶¹ de Sima Qian d’une part, et du *Livre des Han*⁶² de Ban Gu 班固 (32-92) d’autre part. Ces deux ouvrages sont donc les plus anciennes sources grâce auxquelles le poème fut transmis, avant de figurer comme de droit au sein d’un corpus poétique « canonisé » vers 525 – l’*Anthologie des belles lettres*⁶³.

Biographes et compilateurs du *Wenxuan* s’accordent dans une certaine mesure pour distinguer le *fu* de « Maître Vide » et « Le Parc impérial », qui auraient été composés en des circonstances différentes selon les premiers, et constituent pour les seconds deux poèmes édités sous leur titre respectif. Au sein de ce diptyque, « Le Parc impérial » constitue ostensiblement la pièce maîtresse ; « Maître Vide », composé dans l’entourage d’un prince du sang⁶⁴, aurait suffisamment plu à l’empereur Wu des Han pour que Sima Xiangru fût convoqué à la cour, et proposât de mieux honorer la personne impériale :

Ce poème-ci (« Maître Vide ») ne concerne que les affaires des feudataires, et ne mérite point votre considération. Permettez-moi

59. Voir VAN ESS, 2016, p. 111, note 127 : “It seems that Ssu-ma Ch’ien (*sic* : Hsiang-ju) with his *fu* was already alluding to the might of Emperor Wu, a power that rose to its absolute height after 130 BC during the wars against the Hsiung-nu.”

60. XIAO Tong, 1986, *j.* 8, vol. 1, p. 361-378 (traductions complètes en français par HERVOUET, 1972, p. 55-142, en anglais par KNECHTGES, 1987, p. 73-113, et plus récemment par VAN ESS, 2016, p. 83-154). En sus des deux poèmes de Sima Xiangru, la section « Chasses » des *fu* du *Wenxuan* en compte deux autres par Yang Xiong et un dernier par Pan Yue 潘岳 (247-300).

61. SIMA Qian, 1982, *j.* 117, p. 3002 pour la désignation du *fu*, p. 3016-3043 pour son texte.

62. BAN Gu, 1962, *j.* 57, p. 2533 pour la désignation du *fu*, p. 2547-2575 pour son texte.

63. La question de savoir si la plus ancienne version de la biographie de Sima Xiangru est à trouver dans le *Han shu* plutôt que dans le *Shiji* est un vieux sujet de controverse (voir notamment HERVOUET, 1974, p. 55-76 ; KERN, 2003a, p. 303-316 ; VAN ESS, 2016, p. 156-157).

64. Voir *supra*, p. 386.

de composer une exposition sur l'expédition chasseresse du Fils du ciel, que je vous présenterai lorsqu'elle sera achevée⁶⁵.

然此乃諸侯之事，未足觀也。請為天子游獵賦，賦成奏之。

Morceau de bravoure qui a seul été illustré en peinture, « Le Parc impérial » demeure toutefois indissociable du *fu* de « Maître Vide » quant à son argument explicite : un unique récit-cadre doit être ici résumé, qui assemble sans solution de continuité les deux poèmes en une même joute oratoire – où s'affrontent trois protagonistes très ostensiblement fictifs.

En présence de Sire Nullement Tel (qui parlera ultérieurement en faveur de l'empereur), Maître Vide, envoyé par la principauté méridionale de Chu auprès de celle de Qi (au nord-est de l'empire), raconte à Messire Inexistant⁶⁶, représentant du Qi, la chasse à laquelle il a été convié au Qi par le prince de cet État, et dont les prises furent rares. À la suite de quoi, Maître Vide rapporte la description du Yunmeng (parc de chasse du Chu) qu'il avait tout d'abord faite devant le prince de Qi à la demande de ce dernier. Cette description hautement hyperbolique et le récit d'une chasse princière au Chu proclament la supériorité de cette dernière principauté – Maître Vide conclut en se vantant d'avoir laissé muet le prince de Qi, destinataire initial de son récit. Messire Inexistant lui répond par un sermon : Maître Vide aura bien mal remercié le prince de Qi des faveurs qu'il en a reçues, et bien mal servi son propre prince par tant d'exagération ; il est indigne de foi s'il ment, et déloyal s'il dit vrai, en donnant

65. SIMA Qian, 1982, *j.* 117, p. 3002. De fait, malgré le récit de cette circonstance de composition distincte quant à la chasse impériale (par opposition à celles des feudataires), le très long texte cité par la « Biographie de Sima Xiangru » comme ayant été présenté à l'empereur commence par, et inclus donc bel et bien, l'exposition sur les chasses des feudataires : telles qu'éditées par les *Shiji* et *Han shu*, les deux parties de ce qui n'est donc pas formellement présenté comme un diptyque s'enchaînent continûment. Des usages contingents quant aux insertions littéraires au sein de biographies qui en deviennent remarquablement volumineuses ne sauraient être sans rapport avec cette contradiction apparente (entre narration historique et « mise en texte »). Sur le fond, les deux sujets exposés sont clairement distincts, dans le discours prêté à Sima Xiangru par ses biographes comme dans les deux expositions elles-mêmes.

66. La biographie de Sima Xiangru propose une intéressante explication de ces trois noms, qu'Arthur WALEY (1923, p. 41) avait plaisamment traduits Mr. Nothing, Old Nobodaddy et Lord Nullikins – dans l'ordre qui suit : « Sima Xiangru employa Maître Vide (Zixu 子虛), ce qui signifie « vains discours », pour parler en faveur du pays de Chu ; Messire Inexistant (Wuyou xiansheng 烏有先生), signifiant qu'une telle chose ne pouvait exister, pour réfuter au nom du pays de Qi ; Sire Nullement Tel (Wushi gong 無是公) signifiait qu'un tel homme n'existe pas, ce qui illustrait la rectitude du Fils du ciel. Ainsi, [le poème] allègue par fantaisie ces trois personnages pour les faire s'exprimer, et de cette manière exalter les parcs du Fils du ciel et de ses feudataires. » (SIMA Qian, 1982, *j.* 117, p. 3002).

pareille publicité à l'extravagance licencieuse du prince de Chu. Ce sermon est nonobstant suivi de la proclamation de l'ample supériorité du territoire et du parc de chasse du Qi, qui « pourrait avaler huit ou neuf Yunmeng, sans qu'ils [pesassent] plus qu'un fétu de paille dans sa poitrine⁶⁷ ».

Sire Nullement Tel n'intervient que lorsque commence la seconde partie du diptyque – dans le Prologue (I [1])⁶⁸ du « Parc impérial ». Il reproche à ses deux interlocuteurs les ambitions territoriales outrancières de leurs principautés eu égard aux convenances qui s'imposent à des feudataires, et les accuse de vouloir se surpasser l'un l'autre en extravagance et grossière licence, ce qui ne saurait étendre leur réputation, mais seulement diffamer leurs souverains et les rabaisser. Sur le point de se lancer nonobstant lui-même dans une exhibition outrancière du parc de chasse du Fils du ciel, Sire Nullement Tel introduit et conclut ce sermon (en vers) par les deux énoncés narratifs (en prose) suivants :

Sire Nullement Tel partit d'un grand rire : « Le Chu a été vaincu, mais le Qi n'est pas pour autant vainqueur. [...]

En outre, les affaires du Qi et du Chu ne méritent nullement qu'on en parle. Messieurs, n'avez-vous jamais vu cela qui est grand et beau, n'avez-vous donc pas entendu parler du parc impérial du Fils du ciel ? »⁶⁹.

亡是公听然而笑曰：楚則失矣，而齊亦未為得也。（…）
且夫齊楚之事又烏足道乎？君未覩夫巨麗也，獨不聞天子之上林乎？

Le récit-cadre ne reprendra qu'avec l'Épilogue (VIII [27]) (en prose) du « Parc impérial », lorsque les représentants des principautés de Chu et de Qi (Maître Vide et Messire Inexistant) feront allégeance à l'empereur, terrassés par le tour de force rhétorique que vient de réaliser Sire Nullement Tel, si ce n'est par l'argument politico-moral dont il use comme de droit *in fine* :

« Si l'on considère les choses de ce point de vue, comme on doit déplorer la politique du Qi et du Chu ! Leur territoire ne dépasse pas mille *li* au carré, tandis que leur chasse en occupe neuf cents : il faut en déduire que la végétation ne peut y être défrichée pour récupérer

67. XIAO Tong, 1986, j. 7, vol. 1, p. 356.

68. Les intitulés « Prologue », « Épilogue » sont à retrouver en Annexe 1 (Plan détaillé du « Parc impérial ») ; les chiffres romains entre parenthèses signalent les huit sections distinguées par ce plan, et les chiffres arabes ses vingt-sept séquences (cf. *infra*, note 82).

69. L. 1-3 et 25-27 ; XIAO Tong, 1986, j. 8, vol. 1, p. 361 (sauf indication contraire, toutes nos citations du « Shanglin fu » se conforment à la version du *Wenxuan*)

des terres, si bien que la population n'a de quoi se nourrir. Car si l'on jouit des prodigalités [permises à un souverain] de dix mille chars de guerre alors qu'on a l'insignifiance d'un pays vassal, je crains que ce ne soit en faisant porter à son peuple tout le poids de cette faute. »

Alors, les deux gentilshommes perdirent contenance et se rembrunirent, parurent soucieux et décontenancés. Ils reculèrent en quittant la natte avec ces mots : « Nous autres sommes foncièrement médiocres, qui avons méconnu les interdits. Aujourd'hui seulement nous fûmes instruits, et acceptons avec déférence votre commandement. »⁷⁰

從此觀之，齊楚之事，豈不哀哉！地方不過千里，而囿居九百，是草木不得墾辟，而人無所食也。夫以諸侯之細，而樂萬乘之侈，僕恐百姓被其尤也。

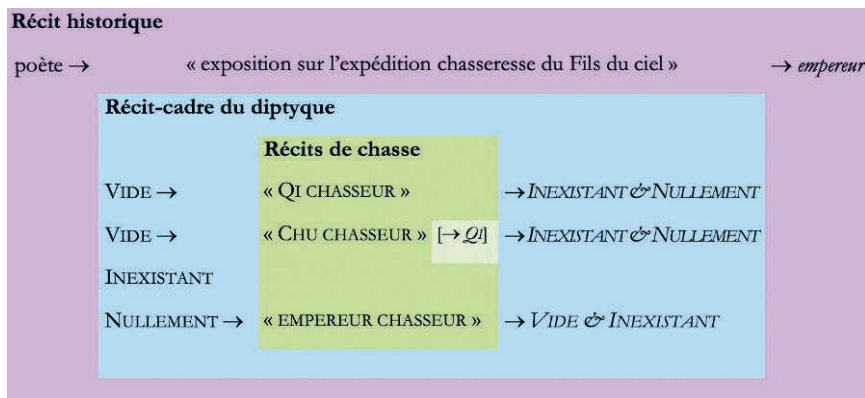
於是二子愀然改容，超若自失，逡巡避席，曰：鄙人固陋，不知忌諱，乃今日見教，謹受命矣。

Quant à son argument explicite, le récit-cadre se contente donc de consacrer par cet épilogue le triomphe du pouvoir central, que le corps même de l'exposition n'aura eu de cesse de glorifier, sur les principautés⁷¹ – le règne historique de l'empereur Wu, récipiendaire du *fu*, aura de fait vu la prise de contrôle de la cour sur les principautés, affaiblies notamment par découpage, dispersion, limitation de leurs pouvoirs de taxation. Mais du point de vue narratif, c'est la sophistication des dispositifs d'énonciation qui frappe assurément : les récits s'enchâssent, dont les destinataires se dédoublent ou se dérobent. Maître Vide aura raconté la chasse de Chu au prince de Qi désormais absent, puis réitéré ce récit à destination explicite de Messire Inexistant, lequel évince son adversaire en proclamant la supériorité territoriale du Qi – le récit de la chasse au Qi ayant été fait par Maître Vide. Ces deux premiers joueurs s'affrontent en la présence tout d'abord muette du troisième, Sire Nullement Tel, auxquels ils serviront en définitive de faire-valoir. Enfin, chacun des trois joueurs glorifie l'état qu'il représente en l'absence du souverain dont il dépend (du point de vue du récit-cadre), quoique l'empereur Wu tout comme les princes de Qi et de Chu soient mis en scène comme personnages dans les récits de chasse respectivement délivrés par Sire Nullement Tel (seconde partie du diptyque) et Maître Vide (première partie). L'empereur Wu « historique » a toutefois seul le privilège d'être non seulement « chasseur diégétique » mais également récipiendaire de l'ensemble du diptyque au sein du récit biographique de la vie du poète Sima Xiangru.

70. L. 501-518 ; XIAO Tong, 1986, j. 8, vol. 1, p. 378.

71. Voir GONG Kechang & KNECHTGES, 1997, p. 138-143.

L'ensemble du dispositif peut être schématisé ainsi – si l'on ne prend en compte que les récits de chasse à proprement parler et non les topographies de leurs cadres spatiaux, à fin de simplification – en signalant les noms abrégés des personnages diégétiques (à quelque niveau que ce soit) par des petites capitales, et ceux des destinataires des récits par des italiques :



En tant que récipiendaire historique et personnage héroïque du « Parc impérial » l'empereur Wu occupe une double position – extérieure et centrale – dont la cohérence est présentée du point de vue de la « morale » (de l'histoire comme du gouvernement). Il est en effet destinataire de l'admonestation que le biographe de Sima Xiangru désigne comme propos fondamental du poème :

Le dernier paragraphe (du poème) fait rallier [l'empereur] à la mesure et la parcimonie, si bien que [le poème] est le moyen d'une remontrance allusive. Il fut présenté au Fils du ciel, qui en fut amplement content⁷².

其卒章歸之於節儉，因以風諫。奏之天子，天子大說。

Tandis que son personnage est montré par le poème comme successivement triomphant et grisé puis dégouté par la chasse (par l'outrance de sa description), au point d'y renoncer au cours du banquet qui lui succède, de rendre les terres à ceux qui les cultivent et de réformer son gouvernement. Telles sont ses Vertueuses résolutions (23) :

Au cœur de la buverie et d'une joyeuse ébriété, le Fils du ciel devint songeur et sombre, comme s'il subissait un deuil : « Hélas, c'en est trop de prodigalité ! Lorsque je suis inoccupé et laisserais perdre

72. SIMA Qian, 1982, j. 117, p. 3002.

les jours, aux moments de loisir que me laisse la tâche d'observer et d'écouter [en mon gouvernement], je livre ces combats meurtriers en me conformant au *dao* du ciel⁷³ et trouve parfois du repos en ce lieu. Je crains [toutefois] que mes descendants ne soient fastueux et ne finissent par suivre ce chemin sans retour : ce n'est pas ainsi qu'on fonde une lignée et bâtit une carrière impériale pour ses héritiers. »

Sur ce, il mit fin au banquet et congédia les chasseurs, puis commanda aux officiers compétents : « Que la terre soit défrichée et regagnée pour devenir tout entière une campagne cultivée, afin que la population soit contentée. Qu'on abatte les murs et comble les douves, de telle manière que les habitants des monts et des marais puissent y accéder.

Qu'on repeuple les étangs sans plus en interdire l'accès,

Déserte palais et pavillons et ne les occupe plus.

Qu'on ouvre les greniers et magasins afin de

Secourir les miséreux,

Suppléer les démunis,

Soulager veufs et veuves,

Sauver les orphelins et les sans géniture.

Qu'on proclame des ordres vertueux,

Réduise peines et châtiments,

Réforme les institutions,

Modifie la couleur des montures et bestiaux,

Change le calendrier,

Que pour l'empire ce soit un nouveau commencement ! »⁷⁴

於是酒中樂酣，天子芒然而思，似若有亡，曰：嗟乎，此大奢侈！朕以覽聽餘閒，無事棄日。順天道以殺伐，時休息於此。恐後葉靡麗，遂往而不返，非所以為繼嗣創業垂統也。

於是乎乃解酒罷獵，而命有司曰：地可墾闢，悉為農郊，以贍萌隸，隕墻填塹，使山澤之人得至焉。實陂池而勿禁，虛宮館而勿仞。發倉廩以救貧窮，補不足。恤鰥寡，存孤獨。出德號，省刑罰。改制度，易服色，革正朔，與天下為更始。

Car le dispositif narratif élaboré que nous avons résumé, et le statut ostensiblement fictif des joueurs (signalé par leurs appellations) sont bien évidemment des procédés : ceux-ci ménagent la possibilité d'un argument

73. Qui proscriit ou prescrit la chasse en fonction des cycles de reproduction saisonniers.

74. L. 425-455 ; XIAO Tong, 1986, j. 8, vol. 1, p. 376-377.

explicite passablement retors pour « Le Parc impérial », où discours et métadiscours s'opposent et cultivent le paradoxe au gré de l'enchâssement des récits. L'extravagance descriptive (dans le récit de chasses vassales présomptueuses et d'autant plus délétères pour la population) est dénoncée par celui-là même – Sire Nullement Tel – qui la déploie avec plus d'outrance encore, et ce non seulement afin de terrasser ses interlocuteurs (au terme de la joute du récit-cadre) mais, surtout et simultanément, avec l'effet d'acculer au bout de sa propre contradiction politico-morale un empereur-chasseur intra-diégétique qui n'est pourtant jamais destinataire explicite mais demeure « doublé » par le récipiendaire « historique » du poème, comme on l'a vu. L'outrance descriptive du « Parc impérial » se voit donc employée comme moyen d'action efficace sur l'empereur Wu comme destinataire secondaire ou implicite d'une « exposition-purgation » des passions chasseresses impériales. Cet effet dépuratif ou cathartique du texte explique qu'un poème panégyrique puisse paradoxalement servir de remontrance, au prix d'un tour de force rhétorique qui a pu être qualifié de « magie verbale » (word-magic) ou comme étant de nature performative⁷⁵.

Quant à l'argument implicite du texte, il y transparait ici et là en filigrane mais s'impose par l'évidence métaphorique selon laquelle, en Chine comme ailleurs⁷⁶, la chasse fut une représentation symbolique de la guerre, pratiquée accessoirement en guise d'entraînement des combattants :

Les deux *fu* sur les parcs de chasse furent composés à une époque où les aventures militaires prenaient une grande importance dans les états de leurs destinataires respectifs. En Chine comme dans toutes les cultures anciennes, la chasse fut une métaphore de la guerre ; elle fut utilisée en Chine comme un entraînement aux combats guerriers, ainsi que l'attestent les textes rituels et que le montrent les

75. L'expression « word-magic » a connu une grande fortune depuis près d'un siècle, après que Arthur Waley a présenté le genre du *fu* comme dérivé des incantations aux dieux des prêtres de l'ancien royaume méridional de Chu : “It is an incantation addressed to an earthly god, the King, whom the poet (not by argument nor even by rhetoric, but by a purely sensuous intoxication of rhythm and language) entices to a particular act of worship. [...] By the same exploitation of word-magic, the poet sought to influence the decisions of his sovereign in purely secular affairs.” (WALEY, 1923, p. 17). Plus récemment, Martin Kern a décrit ainsi la nature performative – en laquelle résiderait le véritable sens du *fu* – du diptyque de Sima Xiangru : “After the presentation has eulogized and fully exhausted the cultural splendor of the realm, and has staged this very splendor by its own verbal virtuosity, it not merely describes but performs and constitutes the transformation of its audience, the ruler. [...] As the emperor within the text of the *fu* is transformed into a sage, so is the very same emperor to which this text is presented and who is confronted with his poetic double” (KERN, 2003b, p. 428-429).

76. Voir ALLEN, 2006 : “Intimidation”, p. 209-232.

empires nomades ultérieurs. Il est donc probablement très légitime de prendre à la lettre le paragraphe conclusif du « *Fu* sur le parc impérial » et son avertissement contre les expéditions chasseresses extravagantes. Sima Xiangru y conseille à son empereur de retourner à son gouvernement civil après avoir mené toutes ses grandes guerres⁷⁷.

Quoique la biographie de Sima Xiangru le montre par ailleurs (en 135 AEC, après que les territoires Min-Yue 閩越 au sud-est furent pacifiés sans combattre) acteur et promoteur de l'expansion militaire de l'empire dans le grand Sud-Ouest (l'actuel Sichuan), il semble dans « Le Parc impérial » pouvoir se référer plus précisément aux expéditions militaires septentrionales contre les Xiongnu 匈奴 (Huns), cet empire des steppes dont les relations diplomatiques et militaires avec la plaine centrale continuent d'être un point de crispation sous le règne de l'empereur Wu. C'est en tout cas ce que deux vers laissent entendre, au moment où le *Fu*, enfin, relate la chasse proprement dite et fait paraître le cortège impérial (séquences 15-16) : l'empereur tant guerrier que chasseur se trouve en effet accompagné dans son char par deux personnages en qui les commentateurs anciens reconnaissent unanimement des généraux s'étant illustrés dans les guerres historiques menées contre les Xiongnu :

(15) Alors donc, quand l'automne passé l'on parvient à l'hiver,
le Fils du ciel chasse avec ses corps d'armée⁷⁸. [...]
Sun Shu tient les rênes [du char],
Sire Wei y monte en troisième⁷⁹.
L'escorte arrogante qui s'élance partout,

77. VAN ESS, 2016, p. 157 : "Both *Fu* on hunting parks were written in periods when military adventures loomed large in the states of their respective addressees. Not only in China but in all ancient cultures hunting has been a metaphor for war, and as ritual texts say and later nomadic empires show, in China hunting was used as a training for war. So there may be good reason to take the concluding paragraph of the *Fu* on the Imperial Hunting park, which warns against extravagant hunting expeditions, at face value. Here, Ssu-ma Hsiang-ju tells his emperor that after all his splendid wars he should return to civil government."

78. Nous suivons, après Hans van Ess, la glose de Li Qi 李奇 (VAN ESS, 2016, p. 110, note 123) ; selon l'interprétation concurrente suivie par Yves Hervouet et David Knechtges, on traduira : « le Fils du ciel se livre à la chasse clôturée. »

79. Tous les commentateurs anciens identifient Sun Shu 孫叔 à Gongsun He 公孫賀, dont le nom d'usage était Zishu 子叔, et Sire Wei 衛公 à Wei Qing 衛青, deux généraux ayant participé aux campagnes contre les Xiongnu après 130 AEC (voir les discussions de HERVOUET, 1972, notes 8 et 9, p. 112 ; KNECHTGES, 1987, ll. 276-277, p. 98 ; VAN ESS, 2016, p. 110-111, note 127). Cet « anachronisme relatif » eu égard au fait que « Le Parc impérial » aurait été présenté à l'empereur Wu peu après l'arrivée de Sima Xiangru à la cour vers 136, est l'un des indices qui plaident en faveur d'une composition plus tardive du texte transmis.

Surgit d'entre les quatre corps d'armée⁸⁰.
(16) Au tambour solennel de la garde d'honneur,
On libère les chasseurs :
Le Fleuve jaune et le Long fleuve sont leur enceinte,
Le mont Tai leur tour de guet⁸¹...

於是乎背秋涉冬，天子校獵。(…) 孫叔奉轡，衛公參
乘。扈從橫行，出乎四校之中。
鼓嚴薄，縱獵者，河江為陸，泰山為櫓。

Selon l'argument implicite du *fu*, et plutôt qu'à renoncer à la chasse proprement dite, ce peut être à ses guerres de conquête et d'expansion que l'empereur Wu récipiendaire du « Parc impérial » aurait donc été invité à mettre fin : que le parc soit décrit hyperboliquement par Sima Xiangru à l'échelle de l'empire tout entier comme l'indiquent ici les mentions de ses deux fleuves majeurs et du mont Tai – voire de l'univers, on y reviendra – prend ainsi tout son sens, en juste réponse au fait que le Shanglin historique pût être conçu comme un microcosme.

TOPOGRAPHIE ET RÉCIT DANS « LE PARC IMPÉRIAL » DE SIMA XIANGRU

Comme on peut s'y attendre s'agissant d'une œuvre majeure, emblématique, dont la consécration comme pièce d'anthologie s'est potentiellement accompagnée d'un travail d'édition et de peaufinage dont nous ne connaissons que le fruit ultime, l'œuvre transmise est d'un point de vue formel particulièrement aboutie. Dans toute sa longueur, le *fu* compte plus de 2200 caractères et 518 vers ou propositions (ci-après l. pour « lignes »), et obéit à une structure remarquablement équilibrée, qui est le plus souvent aisément repérable grâce à des articulations tant majeures que mineures. Enchâssé dans son récit-cadre entre le Prologue (I [1]) et l'Épilogue (VIII [27]) cités plus haut et qui comptent respectivement 27 et 18 l., le corps du poème distingue deux parties principales – une *topographie* (240 l.) et un *récit* (233 l.) – ou quatre sous-parties (respectivement longues de 140, 100, 107 et 126 l.)⁸². La première

80. Une traduction alternative (cohérente avec celle indiquée en note 78 *supra*) sera : « Surgit dedans les quatre clôtures. »

81. L. 268-269 et 276-283 ; XIAO Tong, 1986, j. 8, vol. 1, p. 370-371 (*cf. infra*, p. 434, pour les l. 270-275).

82. On trouvera en Annexe 1 un plan détaillé de l'ensemble du *fu* dont le sens de lecture va de droite à gauche afin de respecter celui des rouleaux peints : le tableau distingue quatre travées

moitié du *fu* se livre en effet à une (hyper-)description détaillée et hautement énumérative (non sans faire usage de pseudo-récits « fonctionnels ») du parc de chasse comme territoire de l'empire et à l'échelle de l'univers⁸³. Y sont successivement représentés quatre espaces : les Eaux (II : l. 28-106), les Monts (III : l. 107-148), un Macrocosme (IV : l. 149-167) – qui se complètent pour former la première des quatre sous-parties –, puis les Palais et jardins (V : l. 168-267, seconde sous-partie). Dans sa seconde moitié, le *fu* raconte la Chasse (VI : l. 268-374) puis la réforme de l'empereur au cours d'un Banquet final (VII : l. 375-500), d'une façon aussi détaillée que l'impose le recours systématique, dans la narration, aux modes discursifs de (l'hyper-) description et de l'énumération (lexicographique).

L'effet de symétrie que procure cette structure majeure est encore rehaussé par l'équilibre notable du nombre des séquences que les articulations formelles du texte (inserts prosaïques, « embrayeurs », unités prosodiques et sémantiques) imposent de distinguer au sein des quatre sous-parties – qui comptent chacune six ou sept séquences⁸⁴. Sous une forme minimale, un certain nombre d'inserts prosaïques jouent le rôle d'« embrayeurs » linguistiques et balisent très manifestement l'ensemble du *fu* : ceux-là sont peu diversifiés et permettent d'autant mieux – en lecture muette comme en déclamation – de repérer les différentes séquences ou de les structurer⁸⁵. D'autres dispositifs

correspondant aux quatre sous-parties encadrées par le Prologue et l'Épilogue ; huit sections (du Prologue I à l'Épilogue VIII en passant par six « espaces », de II à VII), et vingt-sept séquences (du Prologue [1] à l'Épilogue [27]). Certains des découpages opérés devraient être étayés par une démonstration qui ne peut être détaillée dans les limites de notre article, mais qui s'appuierait naturellement sur notre interprétation et notre analyse du texte.

83. Dans son étude fort ancienne mais exemplaire de « La Chasse encluse » (ou « Chasse à plume », « Yulie fu » 羽獵賦) de Yang Xiong (KNECHTGES, 1972, p. 359-377), dont le seul titre (“Narration, description and rhetoric in Yang Shyong's Yeu-lich Fuh: an essay in the form and function in the Hann Fu”) inspire assez notre propre étude, David R. Knechtges souligne combien le récit de la chasse intervient tardivement et occupe une proportion réduite du *fu* du « Parc impérial », par contraste avec la « succession narrative serrée » du poème de Yang Xiong. Mais son affirmation qu'« il n'y a donc aucune structure narrative – seulement une série de catalogues énumératifs » dans le « Parc impérial » mérite amplement d'être nuancée (*ibid.*, p. 361)

84. Séquences 2 à 8 pour les trois espaces des Eaux, Monts et Macrocosme ; 9 à 14 pour les Palais et jardins ; 15 à 20 pour la Chasse ; 21 à 26 pour le Banquet.

85. Dans notre édition de référence, l'un de ces « embrayeurs » (« Alors donc » ou « Alors ») intervient en dix occurrences ; « Ensuite », et « Encore » en trois et deux occurrences ; « À ce moment », « Or », « Quant à », « Si donc », « Assurément comme », « De telles », « Ainsi que », « Et », « Ceci » n'interviennent qu'une fois. Quatre énumérations composent une même séquence (8) et sont introduites par l'embrayeur répétitif « Pour..., il y a... » ; cinq autres énumérations – dont quatre structurent les séquences successives 2, 3 et 4 – sont conclues par une tournure de présentation signifiant peu ou prou « ... se trouvent là » (voir *infra*, p. 409-410).

contribuent à rendre sensible la structure du texte : changements de rime⁸⁶, variations dans le rythme ou la succession des parallélismes.

Bien plus ostensibles sont les principaux inserts prosaïques qui signalent à l'évidence les séquences cruciales du texte et du *récit*, et ne concernent de fait pas la partie *topographique* du *fu*. Outre le Prologue et l'Épilogue, nous avons cité plus haut l'entrée en scène de l'empereur avec son Cortège (15) au début de la Chasse (VI), et le renversement cathartique qui le convainc de Vertueuses résolutions (23)⁸⁷. De l'une à l'autre on pourrait encore mentionner le bref insert qui introduit la Revue des troupes et la chasse fabuleuse (18) par l'empereur en personne, l'énumération des Musiques (21) et divertissements qui conclut la première séquence du Banquet (VII). Enfin, les trois séquences (24-26) qui précèdent l'Épilogue et illustrent la réforme de l'empereur et de son gouvernement, sont introduites et/ou conclues par un insert prosaïque plus ou moins bref. Ainsi, après avoir « déterminé un jour faste pour se purifier et s'amender », l'empereur se livre à une Pérégrination (24) chasserresse parmi les « six disciplines » – les six classiques dont quatre sont explicitement cités (*Annales, Rites, Documents, Mutations*) tandis que les deux derniers (*Poèmes et Musique*) sont amplement représentés par des titres d'airs et de danses –, dont les proies sont des bêtes fabuleuses et toutes canoniques ; au terme de cette chasse allégorique, l'empereur monte au Palais de lumière (Mingtang 明堂, où le Fils du ciel reçoit en audience ses feudataires)⁸⁸ et siège au Temple pur (Qingmiao 清廟). « À ce moment l'empire est pleinement content », se réforme à son tour, pratique le *dao* et se tourne vers la rectitude, si bien que les châtiments ne servent plus de rien – l'Avènement de ce gouvernement idéal (25) peut bien être conclu par un (nouveau) paradoxe : « S'il en va ainsi, alors on peut se réjouir de chasser », puisque la séquence suivante livre une ultime Condamnation de la chasse (26) sportive, dispendieuse, éperdue dans la quête d'un plaisir solitaire, oublieuse de la multitude et des affaires de l'État, « ce à quoi ne saurait se livrer quiconque est doué de la vertu d'humanité. »

Tant le récit-cadre du « Parc impérial » que les séquences les mieux concernées par ce que nous avons défini plus haut comme étant son argument explicite, se trouvent ainsi mis en exergue par une moindre ornementation rhétorique, qui permet au discours narratif de se déployer de manière plus

Au sujet des embrayeurs introductifs, David R. Knechtges remarque combien ils tiennent lieu de « mise en paragraphe » et subdivisent les *fu* (KNECHTGES, 1972, p. 360).

86. En de très rares endroits du texte, une rime enjambe pourtant la séquence suivante (l. 150-151, séquence 7).

87. Voir *supra*, p. 405-406 et p. 402-403.

88. Selon le commentaire de Guo Pu 郭璞 (276-324), cité par Li Shan 李善 (?-689) (XIAO Tong, 1986, j. 8, vol. 1, p. 377). Selon le commentaire *Zhengyi* 正義 du *Shiji* (SIMA Qian, 1982, j. 117, p. 3042, note 12), c'est au Temple pur que le Fils du ciel reçoit ses feudataires en audience.

univoque et linéaire qu'ailleurs. Lorsqu'en revanche l'illustration successive des différents « espaces » et moments de la topographie ou du récit adopte le style épideictique dont les *fu* des Han – et de Sima Xiangru – sont représentatifs, les procédés discursifs et rhétoriques mis en œuvre se complexifient – et tendent à reléguer au second plan le continuum narratif. La description du parc de chasse à l'échelle de l'empire tout d'abord⁸⁹, convoque comme de droit fleuves et montagnes – qui ont toujours défini et dessiné l'espace en Chine ancienne – pour déployer un paysage hyperbolique jusqu'au climax d'un Macrocosme (IV).

Dans un morceau de bravoure inaugural de quarante-deux vers (« Des rivières aux lacs », [2] ; l. 37-78), un pseudo-récit illustre l'écoulement des eaux de huit fleuves dans un espace surdéterminé par les toponymes, termes de géographie physique, de position, d'orientation et de déplacement ; au plus fort de cette séquence, une véritable avalanche d'impressifs⁹⁰ donne littéralement à entendre le tumulte et le roulement des eaux, avant qu'elles ne finissent par se déployer paisiblement et en silence jusqu'aux lacs. Les deux séquences suivantes inventorient – en guise de description – l'espace des Eaux (II) par l'énumération des animaux et minéraux (3 : l. 79-94), avant celle des volatiles (4 : l. 95-106), qui les habitent :

(3) Alors donc,
Le dragon des eaux et le dragonneau rouge
L'esturgeon et le *jianli*,
Le rayé, le grosse-tête, le monoptère et le joue-jaune,
Le poisson bœuf, la raie violette et le poisson salamandre
Dressent leurs dorsales, agitent leur queue,
Secouent leurs écailles, battent des nageoires,
Et demeurent cachés dans les tréfonds.
Poissons et tryonix font leur tapage,

89. Les quatre premiers vers (3 : l. 28-31) de la topographie citent quatre toponymes que les commentateurs ont pu tantôt interpréter comme se référant aux territoires les plus extrêmes de l'empire, tantôt identifier comme des lieux situés dans la région métropolitaine historique : « À gauche se trouve Cangwu 蒼梧, À sa droite, le Faîte Occidental 西極. La Rivière Cinabre 丹水 le passe au Sud, L'Abyme Pourpre 紫淵 le traverse au Nord. »

90. Selon la terminologie d'Yves Hervouet ; David R. Knechtges leur a consacré un lumineux article (KNECHTGES, 1994c, p. 329-347). Ces dissyllabes composés par réduplication d'un caractère, ou par association de deux caractères en assonance ou allitération, constituent le vivier toujours renouvelé et recyclé du lexique descriptif chinois (tout particulièrement en poésie), et défient inéluctablement le traducteur. Leur effet euphonique garde censément la trace de l'*impression* d'un aspect qu'ils représentent mais ne dénotent point, comme les onomatopées savent couramment le faire – mais les aspects concernés par les impressifs ne se limitent aucunement aux sensations auditives, bien au contraire.

Et toutes créatures en multitude abondent.
Les perles clair-de-lune
Luisent irisées sur les berges du Long fleuve ;
Les pierres de Shu, le quartz jaune,
Les jades d'eau en amoncellements,
Translucides, resplendissants,
Toutes couleurs scintillantes,
S'assemblent là en abondance⁹¹.

於是乎蛟龍赤螭，鯢鱮漸離。鰭鯨鯪鮪，禹禹鮒鰒。捷
鱗掉尾，振鱗奮翼，潛處乎深巖。
魚鼈謹聲，萬物衆夥。明月珠子，的礫江靡，蜀石黃
璜，水玉磊砢。磷磷爛爛，采色濔汗，藪積乎其中。

410
Comme on le voit ici à titre d'exemple, les traducteurs (après les commentateurs anciens) sont bien en peine de savoir interpréter et rendre chaque impressif, mais aussi de pouvoir identifier chaque item de pareils glossaires – potentiellement aussi mythiques ou fantaisistes qu'encyclopédiques. La lexicographie dicte en vérité sa loi dans toute la *topographie* du « Parc impérial » : l'espace des Monts (III) accumule à son tour quelques kyrielles de termes de géographie physique et d'impressifs (Des pics aux plaines ; 6) avant de déployer un catalogue floral (Flore ; 7) défiant toute érudition. « Emplissant les monts et franchissant les vallées », l'espace des Palais et jardins (V) livre quant à lui l'inventaire successif de leurs voies et passages, prodiges, bijoux, arbres fruitiers et d'ornements, et enfin des singes qui s'y ébattent. Mais il est comme de droit décrit avec abondance d'hyperboles : les galeries couvertes sont si longues qu'on doit faire halte pour la nuit à mi-parcours ; on touche le ciel depuis les chevrons des palais, dont l'immensité est telle que les arcs-en-ciel s'étirent sous leurs balustrades tandis que les étoiles filantes passent sous leurs portes (9)⁹². C'est qu'ils représentent le plus évidemment le pouvoir impérial, à l'aune du ciel dont l'empereur est le Fils – qui est chez lui en chacun de ces palais comme en chaque lieu de l'empire (14).

Entre les Eaux et Monts d'une part, les Palais et jardins de l'autre, et donc au cœur de cette topographie, le poème marque une pause cruciale où la description semble provisoirement s'abolir, sur un mode quasi métatextuel, pour accréditer définitivement la dimension macrocosmique du parc de chasse (IV). Une Vision panoramique (7) s'offre au regard de l'énonciateur, si ce n'est au nôtre ou à celui de l'empereur, forcément étourdi et ravi :

91. L. 79-94 ; XIAO Tong, 1986, j. 8, vol. 1, p. 363-364.

92. Voir l. 174-175, 180-182 ; *ibid.*, j. 8, vol. 1, p. 367.

(7) Ainsi donc,
Qu'on regarde tout alentour, qu'on observe amplement,
Telle dense profusion, telle complète densité ;
Dans ce lointain on est hébété et hagard :
Les yeux n'y trouvent nulle extrémité,
Le regard n'y connaît nulle limite.
Le soleil surgit de l'Étang oriental,
Pour disparaître au Bassin occidental⁹³.

於是乎周覽泛觀，繽紛軋芴，芒芒恍忽。視之無端，察之無涯。日出東沼，入乎西陂。

Le parc de chasse s'étend aux confins du monde sous le ciel, non seulement d'est en ouest mais Du sud au nord (8) :

(8) Quant au Sud,
Au cœur de l'hiver [tout] pousse et croît,
Jaillissent les eaux et bondissent les vagues.
Pour bêtes il y a
Zébus et yacks velus, blancs léopards et yacks noirs,
Buffles plongeurs, milous, élans ;
Têtes-rouges et Fronts-enceints,
Étranges-inouïs, éléphants et rhinocéros.

Quant au Nord,
Au plus fort de l'été règnent les gelées qui crevassent la terre,
On guée sur la glace et trousse son habit [pour passer] le Fleuve.
Pour bêtes il y a
Unicornes et mufles-cornus,
Tarpans et chameaux,
Chevaux sauvages *qiongqiong* et *dianxi*,
Bardots, ânes et mulet⁹⁴.

其南則隆冬生長，涌水躍波。其獸則獮旄獬犛，沈牛麀麋。赤首圜題，窮奇象犀。

其北則盛夏含凍裂地，涉冰揭河。其獸則麒麟角端，駒駮橐駝。蛩蛩驪騏，駃騠驢羸。

93. L. 149-155 ; *ibid.*, j. 8, vol. 1, p. 366.

94. L. 156-167 ; *ibid.*, j. 8, vol. 1, p. 366-367.

On pourrait caractériser ces deux séquences, quoique non prosaïques, par une ornementation rhétorique moindre, qui signalerait là encore leur importance argumentative : hyperbole et énumération y sont bien présentes, mais se réduisent pour la première au stéréotype (la course du soleil est tout entière enclose dans l'espace du parc ; aux sud et nord extrêmes l'hiver est un été, et l'été un hiver, respectivement) et pour la seconde à des glossaires spécialisés, peu ou prou attendus. Car en l'occurrence, l'inventaire des bêtes nordiques livré ici correspond précisément, à trois exceptions près (unicornes, mufles-cornus et *qiongqiong*), à celui que livrent les sources historiques des Han⁹⁵ quant à la géographie des Xiongnu septentrionaux – auxquels « Le Parc impérial » de Sima Xiangru se réfère allusivement ou implicitement en plusieurs endroits, nous l'avons vu, comme à une question politique d'actualité.

D'un inventaire à l'autre, au fil de l'exposition des quatre espaces topographiés dans la première moitié du « Parc impérial », c'est donc à la fois un panégyrique du pouvoir du Fils du ciel, dont la légitimité se trouve territorialement et symboliquement proclamée, et une pérégrination du regard – des regards de son récipiendaire et de ses destinataires –, un « paysage comme texte »⁹⁶ que propose et ménage le *fu* de Sima Xiangru. Lorsque le récit de la Chasse (VI) et du Banquet de la réforme (VII) se déploient dans la seconde partie du poème, le continuum narratif occupe le premier plan, et l'itinéraire du regard accompagne celui du personnage principal du récit :

412

(18) Alors donc, l'empereur sur son char
Retient son allure, deçà delà,
Plane flânant, va et revient,
Regarde alentour les avancées de ses divisions et brigades,
Contemple les transformations de ses généraux et commandants.

Ensuite,
Petit à petit il presse l'allure,
Et soudain part pour les lointains [...]
À la poursuite de créatures étranges,
Il sort de l'univers. [...]
À peine la flèche a-t-elle quitté la corde,
Que sa cible s'écroule abattue.

(19) Ensuite,
Il exhausse son allure et prend son envol [...]

95. Voir les « Biographies des Xiongnu » dans les *Shiji* (SIMA Qian, 1982, j. 110, p. 2879) et *Han shu* (BAN Gu, 1962, j. 94A, p. 3743).

96. Sur les différents (niveaux de) parcours ou « excursions » ménagés par ce texte, voir HUANG, 2010, p. 26-32.

(20) Quand sa route prend fin, au bout du chemin,
Il fait retourner son char et s'en revient ;
Erre à loisir, vague à sa guise,
Descend pour se poser aux confins du nord.
Prestement il avance tout droit,
Subitement il rebrousse chemin [...]
Il considère les diligences et stratégies des officiers et dignitaires,
Évalue les prises des chasseurs⁹⁷.

於是乘輿弭節徘徊，翱翔往來。睨部曲之進退，覽將帥之變態。然後侵淫促節，儻竄遠去。(…) 追怪物，出宇宙。(…) 弦矢分，藝殪仆。然後揚節而上浮，(…) 道盡途殫，迴車而還。消搖乎襄羊，降集乎北紘。率乎直指，晦乎反鄉。(…) 觀士大夫之勤略，均獵者之所得獲。

Telle succession de verbes d'action et de déplacement scande assurément une forme de narration « filée » – tout en préservant la logique de la pérégrination spatiale caractéristique du *fu*, tantôt assortie d'une série de toponymes. L'énumération taxinomique et l'hyperbole ne demeurent pas moins les modes rhétoriques privilégiés du texte, et le récit cède régulièrement le pas devant l'inventaire : des modes de captures (à main nue [16] ou armée [17]) et d'abattage des proies ; des armes, éléments du cortège ou de l'armée des chasseurs ; des quadrupèdes, volatiles et animaux fabuleux. Sous réserve des identifications hasardeuses que permettent des gloses contradictoires, nous citerons seulement léopards et panthères, chacals et loups, ours noirs et ours bruns, antilopes (ou chèvre sauvage) (16) ; intègre-volant (ou moineau-dragon) et cerf unicolore, rhinocéros (ou *xiage*) et sieur-féroce, coursier et grand sanglier (17). Mais quelles que soient les proies visées,

(17) Nulle flèche ne blesse au hasard :
Elles fendent les cous, s'enfoncent dans les cervelles ;
Jamais l'arc ne décoche en vain :
[La bête] tombe dès que [la corde] claque⁹⁸.

箭不苟害，解脰陷腦。弓不虛發，應聲而倒。

Sans compter enfin celles qui, à bout de forces et terrassées par la peur,

97. L. 313-318, 325-326, 333-335, 348-353, 364-365; XIAO Tong, 1986, j 8, vol. 1, p. 372-374.

98. L. 309-312 ; *ibid.*, j. 8, vol. 1, p. 372.

(20) Meurent sans même avoir été blessées par la lame,
Et s'entassent en tous sens,
Emplissent les fossés et les vallées,
Recouvrent les plaines et les marais⁹⁹.

不被創刃而死者，他他籍籍。填阮滿谷，掩平彌澤。

Que la Chasse se conclue par un tel carnage tend sans doute à justifier par avance le retournement cathartique de son impérial héros, mais ne fait au demeurant que confirmer l'outrance rhétorique assumée par l'ensemble du *fu*. Peut-être faut-il souligner enfin, après Donald Harper, la valeur potentiellement incantatoire de toute énumération : du fait que la chasse fut une activité rituelle dont l'un des objectifs était d'expulser les créatures maléfiques hors du territoire, les actions des guerriers-chasseurs pourraient être comparées à celles des exorcistes, et certains vers trisyllabiques garder trace de formules incantatoires rituelles¹⁰⁰. Plus sûrement, on soulignera encore l'importance déterminante du mode discursif de l'énumération, de l'extrême ornementation rhétorique, et plus généralement de sa composition remarquablement raffinée pour faire du *fu* du « Parc impérial » un « talisman verbal » :

414

La représentation du macrocosme en microcosme prit de nombreuses formes dans la civilisation Han, notamment par la production d'objets talismaniques qui constituaient des équivalents symboliques de certains aspects du macrocosme. En mettant leur virtuosité verbale au service des choses, les poètes de *fu* prenaient part à une conception commune du monde qui concernait tous les domaines de l'expression artistique. Ainsi, composer un *fu* sur les parcs de chasse du souverain, lesquels étaient eux-mêmes conçus comme des réductions microcosmiques, revenait à réduire encore ce microcosme sous la forme d'un talisman verbal. La forme détaillée du *fu* était rendue nécessaire par l'objectif de constituer un équivalent exact. L'énumération verbale, dont la nature magique avait déjà été développée dans les *Chuci* et demeurait vivante par la

99. L. 371-374 ; *ibid.*, j. 8, vol. 1, p. 374

100. HARPER, 1987, p. 239-283 : "In the Han conception the royal hunt was a ritual activity and one of its purposes was to rid the land of harmful creatures. [...] It seems likely that all Han poetic descriptions of hunting were influenced by the plan of the hunt as detailed in ritual custom." (note 79, p. 262) ; "The long sequences of trisyllabic phrases describing the actual hunt are indeed vivid language, but they must also have been influenced by the formulae used in hunting incantations, especially when the phrases fit the formula of exorcistic attack on creatures both mundane and fantastic" (note 88, p. 267).

tradition incantatoire, permettait au poète de traduire en mots la chose originelle¹⁰¹.

LES PEINTURES DU *PARC IMPÉRIAL*

Comme certaines peintures narratives chinoises tardives, les différentes versions du *Parc impérial* montrent un goût évident pour les développements paysagers¹⁰². Les personnages s'y perdent, rendant particulièrement difficile le repérage du protagoniste, au point que ces œuvres sont généralement vues comme des peintures de paysage, dans lesquelles on décèle parfois des scènes de chasse. La discrétion du personnage principal – l'empereur – ne permet pas d'identifier immédiatement l'illustration du *fu* du « Parc impérial ».

La première peinture illustrant le *fu* du « Parc impérial » aurait été réalisée par Qiu Ying 仇英 (1494-1552) pour l'un ou l'autre de ses principaux mécènes, Zhou Fenglai 周鳳來 (1523-1555) et Chen Guan 陳官 (*fl.* 1525-1552)¹⁰³. Cette création coïncide avec une époque où le sujet, comme bien d'autres œuvres alors dites en « prose ancienne » (古文 *guwen*), était très valorisé dans les milieux intellectuels de Suzhou¹⁰⁴.

Les œuvres dont il est ici question sont en effet tributaires des réalisations des ateliers de Suzhou entre le milieu du XVI^e et le début du XVII^e siècle. Cette composition a intéressé les faussaires dès la fin du XVI^e siècle, dont Zhang Taijie 張泰階 (1588/1591-1645/1647) qui n'hésita pas à faire passer le rouleau pour une œuvre du XII^e siècle qu'il attribuait à Zhao Boju 趙伯駒 (mort *ca* 1162). Cette attribution expliquera certaines inscriptions sur les rouleaux ; il ne fait pourtant aucun doute que la composition originale est due à Qiu Ying, maître incontesté du paysage en « bleu et vert » à la manière des Song du Nord (960-1127)¹⁰⁵, quoiqu'elle soit aujourd'hui perdue.

101. *Ibid.*, p. 282 : “The representation of the macrocosm in the microcosm took many forms in Han civilization, notably in the production of talismanic objects which served as symbolic counterparts to aspects of the macrocosm. In applying their verbal skills to things, *fu* poets participated in a shared world view which affected all areas of artistic expression. For example, to compose a *fu* of the monarch's hunting parks, which were themselves designed as microcosmic reductions, was to further reduce that microcosm into a verbal talisman. The elaborate form of the *fu* was necessary in order to achieve the goal of becoming an exact counterpart. Verbal enumeration, its magical nature already developed in the *Ch'u tz'u* and still alive in the incantation tradition, served the poet in translating the original thing into words.”

102. En particulier, le paysage de style « bleu et vert » ; voir LAURENT, 2017, p. 38-40.

103. LAING, 1979, p. 49-56.

104. LAURENT, 2014, p. 160-164.

105. Qiu Ying en effet maîtrisait parfaitement ce style et il lui arriva souvent de copier des œuvres de Zhao Boju, l'un des fondateurs du style « bleu et vert » dans lequel le *Parc impérial* est réalisé (voir LAING, 1997, p. 39-66).

Les sept versions conservées (voir l'Annexe 2) témoignent de l'œuvre de Qiu Ying ; ce sont des copies fidèles et il n'est pas impossible que certaines de ces versions soient directement issues de l'atelier du maître dont une fille, Qiu Zhu 仇珠 (active au milieu du XVI^e siècle), également peintre, constitue la seule descendance connue. Il faut croire que les dessins préparatoires ont circulé très rapidement ou ont été repris par les successeurs de Qiu Ying, car, premièrement, les catalogues de collection mentionnent que l'original faisait environ seize mètres de long¹⁰⁶, ce qui correspond approximativement aux rouleaux conservés (l'œuvre du musée Guimet, de moindres dimensions, faisant exception) et, deuxièmement, en dépit de la complexité de la composition, les différents rouleaux sont très similaires, jusque dans les détails (par ex. Fig. 7, Fig. 8, Fig. 9, Fig. 10 & Fig. 11) ; il ne fait aucun doute que les différentes versions sont issues d'un modèle commun qui assura la stabilité iconographique des peintures du *Parc impérial*.



**Fig. 7. Qiu Ying (att.), *Le Parc Shanglin d'après Zhao Boju*
(*Zhao Boju Shanglin tu* 趙伯駒上林圖) (première scène)**

Encre et couleurs sur soie, 44 x 1169,4 cm., Musée National du Palais, Taibei
(n° inv. : 故畫001436N)

106. Soit cinq *zhang* d'après les sources suivantes : DONG Qichang, *j.* 100, p. 3a ; ZHANG Chou, 1983, p. 494.



Fig. 8. Qiu Ying (att.), *Le Parc impérial (Shanglin tu 上林圖)* (première scène)
Encre, couleurs et or sur soie, 53,5 x 1183,9 cm., Musée National du Palais, Taibei
(n° inv. : 故畫001595N)



Fig. 9. Qiu Ying (att.), *Le Parc impérial (Shanglin tu 上林圖)* (première scène)
Encre, couleurs et or sur soie, 44,8 x 1208 cm., Musée National du Palais, Taibei
(n° inv. : 故畫001594N)



Fig. 10. Qiu Ying (att.) (anciennement attribuée à un anonyme de la dynastie Yuan), *Chasse au Parc impérial* (*Shanglin yulie tu* 上林羽獵圖) (première scène)

Encre et couleurs sur soie, 47,5 x 1298,2 cm, Musée National du Palais, Taïpei
(n° inv. : 故畫001540N)

418

Ainsi, les peintures présentent toujours dix scènes identiques (si ce n'est dans le rouleau du musée Guimet qui est réduit à deux ou trois scènes). Toutefois, dans le cas d'un des rouleaux de la Freer Gallery¹⁰⁷, que nous désignerons désormais comme « rouleau de la Freer Gallery », la dixième scène présente un très minutieux développement avant de laisser place à une onzième scène. En raison de la plus grande complétude de ce dernier rouleau, autrement dit de sa meilleure adéquation au poème transmis de Sima Xiangru, et en vertu de l'hypothèse qui attribue aux copistes une tendance à la simplification, nous considérerons le rouleau de la Freer Gallery comme l'œuvre de référence.

LE ROULEAU DE LA FREER GALLERY

Le paysage constitué de roches bleues et de montagnes vertes s'ouvre sur une cascade au premier plan. Entre les grands pins, dans une résidence à laquelle on accède par un pont, trois hommes élégants conversent, assis. Ils sont accompagnés d'un jeune page tandis qu'un palefrenier surveille la monture

107. *The Shanglin Park: Imperial Hunt*, numéro d'inventaire : F1913.47 ; peinture datée de 1551, voir la liste des différentes versions en annexe.

blanche de son maître (sc. 1). À droite, au loin, on distingue les toitures d'un palais entre les nuages (Fig. 11).



Fig. 11. Qiu Ying (att.), *The Shanglin Park: Imperial Hunt* (première scène)

Encre, couleurs et or sur soie, 44.9 x 1281.1 cm., Freer Gallery of Art, Washington
(n° inv. : F1913.47 ; don de Charles Lang Freer, 1920)

En continuant vers la gauche, au-dessus d'un sentier escarpé, une chaîne montagneuse s'avance vers le spectateur, ménageant une franche séparation avec la scène suivante. De denses nuées laissent progressivement place à une vaste étendue d'eau. Le peintre y a minutieusement décrit les vagues en un graphisme continu. Les montagnes sont repoussées loin à l'horizon. Toute une faune fantastique est décrite dans l'eau et dans le ciel. Viennent d'abord canards et hérons, qui nagent deux à deux ; deux chevaux et une sorte de yack s'ébattent parmi les flots. Ils conduisent notre regard vers quatre dragons – un rouge, un jaune et deux bruns – animés d'une terrible agressivité. Des flammèches en émanent qui répondent par leurs formes aux flots bouillonnants. Plus bas à gauche, deux fauves au pelage bleu nagent et laissent place à des poissons dont la tête apparaît entre les vagues. Au-dessus, c'est un ballet de faisans et de phénix qui volent en couples. Les grues et les oies déploient leurs ailes et semblent tourner dans les airs. Plus à droite, on aperçoit encore deux petits dragons blancs et un curieux animal à la fourrure verte. Un kiosque domine la falaise qui clos le paysage marin. Près de celui-ci, un homme est allongé sur un lit de laque rouge tandis que son serviteur se tient debout face à un couple de grues. En contre-bas devant un groupe de pins filiformes sont plantés cinq étendards

multicolores enroulés. Derrière un rocher, on distingue une tente grise qui annonce certainement la préparation de la chasse. (sc. 2 ; Fig. 12).

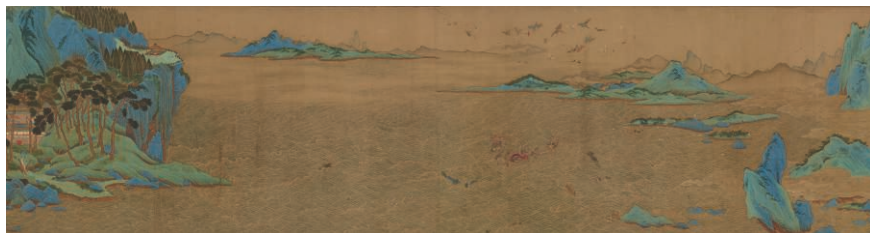


Fig. 12. Qiu Ying (att.), *The Shanglin Park: Imperial Hunt* (deuxième scène)

Freer Gallery of Art, Washington

Derrière les arbres apparaît un palais dont la partie centrale est couverte de tuiles vertes et bleues fondues dans le paysage. Des femmes s’y regroupent contre les balustrades. Des ponts, des barrières et des chemins parcourent ce jardin où des hommes vont et viennent. Des arbres en fleurs agrémentent cet espace ; trois chevaux se roulent dans l’herbe. Après avoir passé une rivière et contourné un pic rocheux, on entr’aperçoit des étendards et un dais devant d’autres bâtiments (sc. 3 ; Fig. 13).

420



Fig. 13. Qiu Ying (att.), *The Shanglin Park: Imperial Hunt* (troisième scène)

Freer Gallery of Art, Washington

Alors qu’une nouvelle étendue d’eau s’ouvre au premier plan et s’étend loin jusqu’à l’horizon, de prestigieux navires accostés s’apprêtent à partir en expédition. Des hommes en robe de fonctionnaire semblent donner des ordres. Au premier plan, devant un kiosque, sur une langue de terre, des oiseaux se sont posés (sc. 4 ; Fig. 14).



Fig. 14. Qiu Ying (att.), *The Shanglin Park: Imperial Hunt* (quatrième scène)

Freer Gallery of Art, Washington

Le paysage marin est coupé par un immense amas rocheux planté d'arbres et habités par deux couples de faisans. Derrière, dans un creux de la montagne, une alvéole dans le paysage, le cortège impérial a pris place. L'empereur dans son char, tiré par six chevaux aux robes tachetées et aux crinières de cinq couleurs, est précédé et suivi par une escorte qui porte fanions et blasons sur de hautes hampes. L'avant garde est à pied ; l'arrière garde sur des montures précieusement parées. Le cortège semble s'étendre à perte de vue dans les brumes entre les sommets (sc. 5 ; Fig. 15).

421



Fig. 15. Qiu Ying (att.), *The Shanglin Park: Imperial Hunt* (cinquième scène)

Freer Gallery of Art, Washington

Cet espace est refermé par des roches amoncelées entre lesquelles paraît à nouveau le cortège impérial ; il serpente en une succession de chars dont on n'aperçoit que dais et étendards (sc. 6). Les arbres couchés du premier plan guident le regard vers la scène suivante, à gauche (Fig. 16).



Fig. 16. Qiu Ying (att.), *The Shanglin Park: Imperial Hunt* (sixième scène)

Freer Gallery of Art, Washington

Dans une clairière au pied des monts, l'empereur sur son destrier a majestueusement pris place sous un parasol. On lui présente un arc, une hache et une massue. À droite, une cohorte d'intendants en habits parme porte de précieux objets. Au premier plan, un homme frappe le tambour, répondant au sonneur de cloche du second plan. À gauche, les cavaliers ont déjà quitté le rang et certains fouettent leur monture qui s'élance (sc. 7 ; Fig. 17).

422



Fig. 17. Qiu Ying (att.), *The Shanglin Park: Imperial Hunt* (septième scène)

Freer Gallery of Art, Washington

La scène suivante est complexe, structurée par deux couloirs sinueux entre les collines. Trois alvéoles y sont aménagées laissant voir ici et là des scènes de chasse. En haut, à droite, on chasse la plume : des cavaliers tirent des flèches sur des oiseaux blancs ; ils sont accompagnés d'un chameau. Un autre groupe descend entre les rochers. Ils atteignent une grotte où des animaux féroces, loups

ou lions, semblent réfugiés au premier plan. Au fond à gauche quatre hommes portent une proie : une sorte de licorne à crinière rouge. Devant, un cavalier tire un daim et un renard et, au premier plan, trois cavaliers, arc en main, tirent sur un loup ; un daim est déjà renversé, une flèche dans la cuisse (sc. 8). À gauche, deux cavaliers se concertent et s'engagent vers la scène suivante (Fig. 18).



Fig. 18. Qiu Ying (att.), *The Shanglin Park: Imperial Hunt* (huitième scène)

Freer Gallery of Art, Washington

423

Derrière un bosquet de sapins, un large pic rocheux s'élève, avant de laisser place à un nouveau vallon de part et d'autre duquel se répartit l'escorte impériale. Tous à pied, désordonnés, les hommes d'escorte portent des étendards et tendent leur regard vers la gauche. Là, dominant une mer de nuages, l'empereur est monté sur un belvédère. Sous un dais, il contemple le paysage, comme les femmes de la cour le font dans le pavillon inférieur (sc. 9 ; Fig. 19).



Fig. 19. Qiu Ying (att.), *The Shanglin Park: Imperial Hunt* (neuvième scène)

Freer Gallery of Art, Washington

Devant eux le paysage est largement ouvert. Dans la partie haute, une flotte s'éloigne tandis qu'en dessous, sur une île, des paysans se sont groupés non loin du hameau pour regarder au loin, à gauche. Un jeune homme désigne du doigt les champs sur la rive en face où l'on laboure. Un buffle boit pendant qu'un vacher court après un veau. Au premier plan, le cortège impérial s'éloigne derrière un massif rocheux couleur d'azur (sc 10 ; Fig. 20).



424

Fig. 20. Qiu Ying (att.), *The Shanglin Park: Imperial Hunt* (dixième scène)

Freer Gallery of Art, Washington

Dans la dernière moitié haute, à gauche, un palais est entouré de nuages. Entre les bâtiments aux tuiles vertes rehaussées d'or, une foule de fonctionnaires est décrite en cérémonie. En robe d'apparat, les hommes sont alignés des deux côtés de la cour, tablette à la main. Certains ont monté les degrés de la salle principale ; trois sont prosternés devant ce hall où l'on entrevoit un brûle-parfum posé sur une table.

Dans la moitié basse du rouleau, tout à gauche, deux lettrés ont pris place devant un écran orné d'une peinture de paysage, à l'étage d'une modeste maison. Un ouvrage est posé sur une table ; deux serviteurs s'approchent. Entre les arbres aux essences variées, un coq est perché sur la palissade qui enceint le jardin (sc. 11 ; Fig. 21).



Fig. 21. Qiu Ying (att.), *The Shanglin Park: Imperial Hunt* (onzième scène)

Freer Gallery of Art, Washington

Le sujet du « Parc impérial » se prête particulièrement au développement paysager. Le texte consiste en effet pour près de la moitié de sa longueur en une description du parc de chasse (2-14), aussi doit-on considérer que la description picturale du paysage constitue en soi un travail d'illustration, contrairement à ce qu'on peut observer dans d'autres peintures où le paysage n'est pas directement justifié par la substance du texte (voir la *Source aux pêcheurs* dans les versions attribuées à Qiu Ying ou celle de Wen Zhengming¹⁰⁸). Dans les illustrations du *Parc impérial*, la description est bien l'un des trois modes de mise en image du texte avec l'énumération et la narration.

Avant de s'immerger dans ce long paysage, il faut observer que deux scènes structurent la composition générale, qu'il est tentant de rapporter au récit-cadre du poème de Sima Xiangru. La première scène des différentes versions (Fig. 7-11) se rapporte fidèlement au Prologue (1) du *fu* et présente systématiquement les trois représentants, de Qi, de Chu et de l'empereur – Messire Vide, Maître Inexistant et Sire Nullement Tel – dans un intérieur, en discussion. Le texte illustré dans la suite du rouleau constitue le discours du dernier joueur. Cette scène introductive doit donc être située à un niveau différent du reste de l'illustration : c'est le narrateur qui est représenté, figurant une formule qui pourrait être « pourquoi ne vous raconterais-je pas le parc de chasse de l'empereur ? »¹⁰⁹. Dans la seule version de la Freer Gallery, cette

108. LAURENT, 2017, p. 141-149.

109. Au sujet du prologue, voir *supra*, p. 400 : « Messieurs, n'avez-vous jamais vu cela qui est grand et beau, n'avez-vous donc pas entendu parler de la chasse impériale du Fils du ciel ? »

première scène a pour pendant la dernière partie de la onzième scène où deux personnages discutent dans une résidence (Fig. 22).



Fig. 22. Qiu Ying (att.), *The Shanglin Park: Imperial Hunt*
(détail de la onzième scène)

Freer Gallery of Arts, Washington

S'il semble évident, par sa position dans le coin inférieur gauche du rouleau, que le rôle de cette scène consiste à fermer la composition picturale, c'est un procédé unique dans la peinture narrative chinoise. Il serait ainsi tentant de justifier cette image par une référence au récit-cadre du poème et à son épilogue, où triomphe le représentant de l'empereur. Pourtant, aucun élément du texte ne semble précisément convoqué par l'image. De surcroît, rien dans le costume ou la physionomie des deux personnages ne rappelle ceux de la première scène (Prologue ; Fig. 11), ni n'évoque, dans l'Épilogue du *fu*, la posture des représentants de Chu et de Qi, humiliés après avoir pris conscience de la magnificence impériale, qui « perdirent contenance et se rembrunirent, parurent soucieux et décontenancés. Ils reculèrent en quittant la natte. » On s'étonne enfin de ne pas voir représenter le victorieux Sire Nullement Tel.

Cette scène conclusive répond toutefois bien à la première et doit être située au même niveau de discours. Que ces figures puissent ou non être identifiées aux représentants de Chu et de Qi, ce sont les narrateurs du *fu* qui en reçoivent la leçon, voire les spectateurs, ou récipiendaires, du rouleau. La peinture respecte ainsi la structure enchâssée du texte auquel elle se réfère. Narrateur et narrateurs introduisent et concluent le texte ; ils servent au peintre à ouvrir et à fermer les guillemets de son propre récit. Les scènes d'ouverture et de fermeture

forment ainsi un cadre à l'illustration du poème lui-même ceint, comme on l'a vu, par un récit-cadre.

Ce procédé qui consiste à ouvrir ou à clore (aucun des autres cas ne conjugue ces possibilités) l'illustration par une scène présentant le narrateur (qui figure souvent aussi l'auteur du texte illustré) est connu dans certaines peintures anciennes, comme les *Admonitions de la préceptrice du palais*¹¹⁰, le *Chant du retour*¹¹¹ ou la *Falaise rouge*¹¹². Généralement, le portrait introductif est présenté comme un hommage à l'auteur et placé hors du récit : le personnage, non intégré au paysage, est plus grand que les autres, contrairement à ce qu'on observe dans les peintures du *Parc impérial*.

Le portrait de la préceptrice en train d'écrire ses recommandations aux dames du palais semble être le seul cas de représentation du narrateur en fin d'œuvre. Il se justifie clairement par cette mention à la fin du texte : « La préceptrice se permet d'instruire les dames du palais ». Les peintres chinois semblent ainsi portés à représenter un texte dans son ensemble discursif, plutôt qu'à n'en extraire que la substance narrative. Ainsi, dans cette interprétation, qui demeure incertaine dans la version de la Freer Gallery, la première et la dernière scène renverraient au récit-cadre du texte de Sima Xiangru, explicite dans son ouverture et implicite, ou même imaginée par le peintre, en fermeture.

DESCRIPTION

Pour l'essentiel des images, la peinture adopte la fonction descriptive du discours du représentant de l'empereur. La description du parc de chasse court sur la majeure partie du rouleau et, ainsi, la partie du texte qui s'attache à décrire les Monts (III) ne donne pas lieu à une scène spécifique dans les peintures : c'est au contraire le paysage développé sur toute la longueur du rouleau qui semble assumer ce rôle.

Le début du rouleau étant consacré à l'eau (Fig. 12), peut-être doit-on considérer que la description des montagnes commence à la scène suivante (Fig. 13), où les palais sont aussi représentés dans une sorte de fusion, selon une logique iconographique proprement chinoise.

110. *The Admonitions*, British Museum, Londres ; voir McCausland, 2003, p. 79.

111. Ou « Rentrons ! » : peinture attribuée à Li Gonglin, conservée au musée du Palais, Taibei (Laurent, 2017, p. 185).

112. Album de calligraphie de Zhao Mengfu (1254-1322) conservé au musée du Palais, Taibei, (Li Tianming & Lin Tianren, 2009, p. 92).

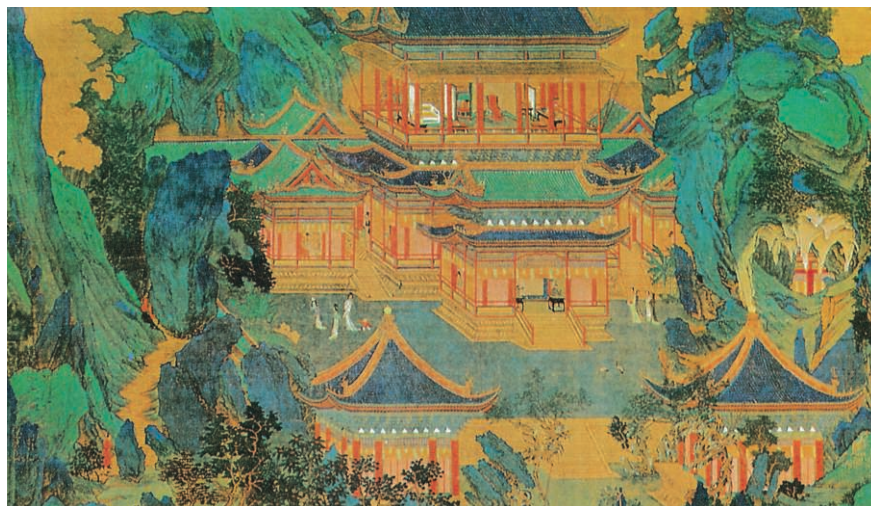


Fig. 23. Qiu Ying, *Le palais des neuf succès (Jiucheng gong tu, détail)*

Encre et couleurs sur soie, 31,7 x 341 cm., musée des Beaux-arts d'Osaka

428

Les modèles de cette iconographie sont les représentations de palais impériaux devenus mythiques, des images aussi dithyrambiques que le *fu*, comme les représentations du Jiucheng gong 九成宮, palais d'été où Li Shimin 李世民 (nom de règne Taizong 太宗 ; r. 627-649) se rendit pour la première fois en 632. Dans une peinture également réalisée par Qiu Ying (Fig. 23), la représentation est extrêmement proche de celle du *Parc impérial*. Le palais Jiucheng est un sujet récurrent en peinture, resté célèbre pour la stèle que l'empereur érigea après son premier séjour. En fait, comme dans le *fu* du « Parc impérial », ces bâtiments sont comparés aux palais, plus merveilleux encore, des immortels. Et c'est probablement l'iconographie de l'immortalité (Fig. 24 & 25), dont Qiu Ying était un expert, qui a avant tout influencé les représentations du parc impérial, étant entendu que ce dernier ne pouvait être comparé qu'aux palais célestes. Toutefois cette assimilation se fonde aussi sur le texte lui-même où des passages comme « Lingyu se repose aux pavillons de loisir ; Wo Quan et les siens prennent le soleil sous l'auvent du midi¹¹³ » citent les noms de deux immortels et font clairement référence aux palais du ciel.

113. L. 185-186 ; XIAO Tong, 1986, *j.* 8, vol. 1, p. 367-368. Selon les commentateurs, Lingyu est un nom propre ou désigne comme nom commun la foule des immortels.



Fig. 24. Fang Chunnian 方椿年 (actif ca 1228-1264), *Palais des immortels*
(*Zhuxian buizhu tu* 諸仙彙祝圖)

Encre et couleurs sur soie, 39,5 x 264,5 cm., Musée National du Palais, Taïpei



Fig. 25. Zhao Boju, *Immortels aux îles de Joyaux* (*Yaodao xianzhen* 瑤島仙真)

Encre et couleurs sur soie, 35,2 x 244,2 cm., Musée National du Palais, Taïpei

Dès lors que le lien est établi avec les résidences des immortels, l'association entre palais et montagnes est évidente. Les immortels résident dans les hautes montagnes par-delà les nuages, comme l'étymologie traditionnelle du mot « immortel » le suggère (*xian* 仙 : « habitants des montagnes »).

Ainsi, les peintures du *Parc impérial* dépassent la simple description et transposent l'hyperbole du poème, associant le palais impérial aux palais des immortels, assimilation au demeurant assez classique dans la littérature chinoise. Ces montagnes ne sont pas moins grandes et sauvages qu'elles sont construites ; au contraire, les palais d'immortalité en font un lieu inaccessible au commun des mortels, aux rois de Chu et de Qi, et confirment la supériorité de l'empereur. Par ailleurs la réalisation en style « bleu et vert » rend immédiate cette lecture paradisiaque du paysage¹¹⁴.

114. NELSON, 1986, p. 23-47.

La description du parc s'étend sur la majeure partie du rouleau, lui conférant une grande unité visuelle, mais alors que les premières scènes (1 à 4 ; Fig. 11-14) n'ont pas d'autre fonction, s'étendant dans l'espace et dans le temps comme une vue panoramique, un deuxième ensemble de scènes (à partir de la cinquième ; Fig. 15) est caractérisé par la présence du maître des lieux, l'empereur, où ses actions sont décrites. Ainsi les parties descriptives se remarquent par l'absence de personnage récurrent ; elles se rapportent au lexique du *fu*, qui énumère la faune et la flore du parc impérial.

ÉNUMÉRATION

Comme on l'a remarqué, le principe propre au *fu* consiste dans l'énumération de termes très spécifiques à un domaine de connaissance, qui inclut même la création de termes jusqu'alors inconnus et extrêmement peu employés par la suite, de vocables peu ou prou intraduisibles. Dans le cas du « Parc impérial », ces listes de vocabulaire sont principalement consacrées à la faune et à la flore. On comprendra aisément que le peintre n'ait pu représenter une telle profusion de plantes et d'animaux, soit parce qu'il ne savait pas lui-même à quoi ils correspondaient, soit simplement parce que son répertoire iconographique et l'espace pictural disponible étaient limités. Cette limitation dans la représentation correspond quoi qu'il en soit au choix de la cohérence d'un paysage, qui nécessite une unité d'un bout à l'autre du rouleau ; il ne pouvait s'agir d'une suite d'images décousues. Autrement dit, les choix du peintre divergent de ceux du poète.



Fig. 26. Qiu Ying (att.), *Le Parc impérial* (détail des quadrupèdes marins)

Musée National du Palais, Taibei (n° inv. : 故畫001594N)

Si l'image n'assume pas l'immense diversité des êtres cités dans le *fu*, elle fait manifestement place à une part d'entr'eux, disséminés tout au long de la composition de manière à ce que l'amateur retrouve les principales espèces mentionnées par Sima Xiangru. Ainsi la deuxième scène présente de façon particulièrement évidente les quadrupèdes marins (Fig. 26), les poissons et dragons et les oiseaux. Le nombre des animaux représentés est toutefois bien inférieur à celui des listes du texte et la plupart ne sont pas identifiables, à l'exception des phénix (Fig. 27) et des dragons (Fig. 28), et peut-être de certains poissons¹¹⁵. Le peintre, qui n'était pas tributaire d'une iconographie établie et qui, comme nous, était incapable d'identifier les animaux cités, semble avoir laissé libre cours à son imagination¹¹⁶. La minutie et la diversité des motifs montrent néanmoins une volonté de répondre à la curiosité des lecteurs érudits du « Parc impérial », qui auront pu discuter longuement sur l'identification de tel ou tel motif avec tel ou tel mot.



Fig. 27. Qiu Ying (att.), *Le Parc impérial* (détail des phénix)

Musée National du Palais, Taibei (n° inv. : 故畫001594N)

115. Voir pour exemple l'extrait de la séquence 3 cité *supra*, p. 409.

116. En effet, comme on l'a dit, Qiu Ying semble avoir été le premier à illustrer le texte de Sima Xiangru. De plus, il ne semble pas s'être beaucoup inspiré des bestiaires mythiques, comme les gravures du *Classique des monts et des mers* (*Shanhai jing* 山海經). Par ailleurs, les animaux sont le plus souvent présentés par paires dans le rouleau de la Freer Gallery. Peut-être parce que ce sont des figures de bon augure.

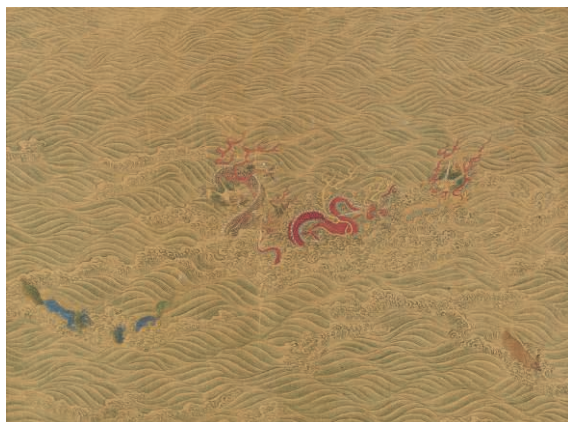


Fig. 28. Qiu Ying (att.), *The Shanglin Park: Imperial Hunt* (détail des dragons)
Freer Gallery of Art, Washington

La troisième scène sert aussi de décor à la présentation de quelques animaux, en particulier les chevaux (Fig. 29), mais elle pourrait illustrer plus spécifiquement la flore du parc. En effet, entre les palais, dans les jardins, la variété des arbres est remarquablement signalée par une diversité de graphismes dans les feuillages, dans les fleurs et dans les ramifications, ou encore par la palette des couleurs (Fig. 13). Il serait toutefois impossible de tenter des identifications ; les conventions de représentation des principaux végétaux de la peinture chinoise ne se retrouvent pas ici.



Fig. 29. Qiu Ying (att.), *The Shanglin Park: Imperial Hunt* (détail des chevaux)
Freer Gallery of Art, Washington

L'énumération des animaux qui peuplent le parc reprend à la huitième scène, avec la figuration de la chasse, où les proies sont représentées dans une certaine diversité (Fig. 18), sans que là encore il soit toujours possible de donner un nom à chaque bête. On notera également, selon les versions, par exemple la présence de singes ou de faisans dans les paysages de transitions entre les scènes (Fig. 30). Ils peuvent renvoyer à des animaux cités dans le texte (séquences 13 et 19), mais leur représentation est manifestement l'expression d'une volonté de distraire, de permettre au regard de se poser sur un élément particulier, d'agrémenter la lecture du rouleau.



Fig. 30. Qiu Ying (att.), *The Shanglin Park: Imperial Hunt*
(détail des faisans entre la quatrième et cinquième scène)

Freer Gallery of Art, Washington

Ainsi l'énumération est-elle continue tout au long du rouleau ; les éléments dépeints forment un parcours dans la peinture, avec trois moments forts que sont la description des eaux, des jardins et de la chasse. Ces trois temps correspondent au développement général du texte, mais la difficulté d'identification des animaux et des plantes ne permet pas de savoir si la temporalité de l'image correspond précisément à celle du texte. En ce sens, les peintures du *Parc impérial* se démarquent de peintures plus anciennes qui respectent la chronologie de l'énonciation¹¹⁷. Dans les peintures du *Parc*

117. Voir par exemple Xiao Yi 蕭繹 (508-555), *Tribut* 職工圖, encre et couleurs sur soie, 25 x 198 cm., Musée national de Chine, Beijing.

impérial, l'énumération des espèces et la description du paysage qui constitue l'essentiel des quatre premières scènes, laissent place à la narration avec l'apparition du cortège impérial (sc. 5 ; Fig. 15).

DE LA NARRATION À L'ALLÉGORIE

C'est dans le cadre de ce cortège majestueux, peint de façon dithyrambique, que le héros du récit du Sire Nullement Tel, l'empereur, apparaît de façon récurrente. La figure impériale dans ses déplacements va désormais constituer un repère installant la narration dans l'image. La suite des voitures apparaît discrètement à la quatrième scène (Fig. 14), mais l'empereur ne sera visible qu'à la suivante, la représentation de ce cortège et de l'empereur ne correspondant en effet qu'à un bref passage du texte :

Il monte [un char] ciselé d'ivoire,
[Attelé de] six dragons de jade ;
Déploie la bannière arc-en-ciel,
Abaisse l'étendard ennuagé.
Devant vont les voitures à peau [de tigre],
[Voitures de] route et d'excursion viennent après [elles]¹¹⁸.

434

乘鏤象，六玉蚪。拖蜺旌，靡雲旗。前皮軒，後道游。

Mais l'expression « char ciselé d'ivoire, Attelé de six dragons de jade » est une expression littéraire courante pour désigner un attelage divin ou impérial, aussi ne pouvait-elle alimenter l'image très détaillée des illustrations¹¹⁹. La récurrence du cortège et la succession de ses étapes est elle-même une invention du peintre pour insuffler une dynamique à la seconde moitié du rouleau. L'image est ainsi rendue autonome par rapport au texte dans sa structure ; mais l'observateur qui cherchera vainement le passage de référence à chacun des mouvements du cortège, se trouvera ainsi incité à consulter le poème.

118. L. 270-275 ; XIAO Tong, 1986, j. 8, vol. 1, p. 370-371.

119. L'iconographie du char dans les peintures du *Shanglin fu* pourra être rapprochée de celle de Qiu Ying dans *Le Classique de la piété filiale (Xiaojing tu 孝經圖)*, couleurs sur soie, musée du Palais, Taibei).



**Fig. 31. Qiu Ying (att.), *The Shanglin Park: Imperial Hunt*
(détail de la chasse à la plume, huitième scène)**

Freer Gallery of Art, Washington

Le cortège constitue un motif essentiel dans le processus de narration picturale. Serpentant entre les monts (sc. 4, 6 et 10 ; Fig. 14, 16 et 20), il conduit le regard et rend explicite le déplacement de l'empereur (même lorsque sa personne n'est pas elle-même visible) dans l'espace, et dans le temps. Ces courtes scènes intercalaires (Fig. 16) se rapportent difficilement au texte qui ne présente pas clairement cette notion de cheminement¹²⁰. Le dynamisme est particulièrement soutenu dans la scène de chasse (sc. 8 ; Fig. 18), elle-même constituée de scénettes, qui obligent le regard à suivre un mouvement circulaire, comparable à celui d'un chasseur à la poursuite de sa proie. Les chasseurs sont habillés différemment dans chaque alvéole (la chasse à la plume : Fig. 31 ; le tir au sanglier : Fig. 32 ; le portage des proies : Fig. 33, etc.), ce qui rend l'instantanéité de la scène et souligne l'efficacité des troupes qui balayent la campagne et débusquent le gibier en tous lieux :

Devant, derrière, et pêle-mêle,
Ils se dispersent pour suivre chacun sa proie¹²¹.

先後陸離，離散別追。

120. Si ce n'est peut-être aux l. 278-279 : « L'escorte arrogante qui s'élançe partout, Surgit d'entre les quatre corps d'armée ». Le cheminement du cortège au fil du rouleau se compare difficilement avec l'itinéraire – tantôt exalté tantôt divaguant – suivi par l'empereur selon le poème dans les séquences 18 à 20 : voir *supra*, p. 412-413.

121. L. 286-287 ; XIAO Tong, 1986, j. 8, vol. 1, p. 371.



Fig. 32. Qiu Ying (att.), *The Shanglin Park: Imperial Hunt*
(détail du tir au sanglier, huitième scène)

Freer Gallery of Art, Washington



Fig. 33. Qiu Ying (att.), *The Shanglin Park: Imperial Hunt*
(détail du portage des proies, huitième scène)

Freer Gallery of Art, Washington

Qu'elle puisse ou non être rapportée au poème, la structure iconographique utilisée dans la scène de chasse est assez spécifique ; elle a peu d'équivalent dans la peinture chinoise et sa composition alvéolaire pourrait dénoncer une inspiration contemporaine de la peinture persane. Cette influence moyen-

orientale (ou plutôt occidentale, vue de Chine) pourrait non seulement apparaître dans la présentation simultanée de plusieurs actions de chasse dans un même espace pictural, mais encore dans certaines attitudes des chasseurs (Fig. 34 & 35), même s'il existait une tradition proprement chinoise de la peinture de chasse (Fig. 36).



**Fig. 34. Anonyme (Iran, fin XVI^e siècle),
enluminure**

Encre, couleurs et or sur papier, 17,6 x 11,6 cm.,
Metropolitan Museum of Arts, New York
(Rogers Fund, 1917, n° 17.81.2)



**Fig. 35. Anonyme (Iran, ca 1480),
enluminure du *Diwan* de Jami
(1414-1492)**

Encre, couleurs et or sur papier, 25,4 x 15,3 cm.,
Metropolitan Museum of Arts, New York
(gift of Alexander Smith Cochran, 1913,
n° 13.228.4)



**Fig. 36. Chen Juzhong 陳居中 (actif début XIII^e s.), *Chasse*
(*Guanlie tu* 觀獵圖, détail), 1248**

Encre et couleurs sur soie, 57,7 x 653 cm., Musée National du Palais, Taibei

438 — L'empereur quant à lui n'est manifestement pas décrit en action de chasse – en parfaite contradiction avec le récit poétique. Cette absence du personnage principal a permis de condenser les différents moments de l'abattage des bêtes et de créer ainsi une lecture en mouvement, qui repose sur une interprétation du texte, car celui-ci ne précise pas le sujet des actions énoncées (séquence 18), comme souvent en langue chinoise classique¹²².

Ces scènes dynamiques contrastent avec celles, très statiques, des revues de troupes, peintes à trois reprises, avant et après la chasse (sc. 5, 7 et 9 ; Fig. 15, 17 et 19). Deux passages du texte interviennent de manière comparable au début et à la fin du récit de la Chasse (VI) :

Au tambour solennel de la garde d'honneur,
On libère les chasseurs [...]

122. D'un traducteur à l'autre, les protagonistes de la chasse sont tantôt l'empereur ; tantôt les multiples chasseurs qui l'accompagnent. Yves Hervouet opte plus souvent pour le pluriel : « les chasseurs » (l. 278-312 et l. 350-363) ; David Knechtges plus souvent pour le singulier : « l'empereur » (l. 313-374). Les différents traducteurs sont d'accord pour voir « les chasseurs » aux l. 378-312 et « l'empereur » aux l. 313-349 et 364-374. Aux l. 350-363, D. Knechtges et Hans van Ess optent pour « l'empereur » alors qu'Y. Hervouet propose « les chasseurs ». Toutefois, on constate que la séquence 18 (l. 313-334, voir *supra*, p. 412) est celle que tous traduisent au singulier ; l'absence de sujet *explicite* en chinois classique n'implique pas forcément une ambiguïté ou que l'agent ne puisse être déduit. Si cette interprétation n'était pas une question pour un lettré, elle a pu l'être pour le peintre. L'absence de la figure de l'empereur dans les scènes de chasse reste en tout cas frappante.

Il considère les diligence et stratégie des officiers et dignitaires,
Évalue les prises des chasseurs¹²³.

Dans ces scènes, tous les fonctionnaires, chasseurs et assistants sont disposés en cercle, parfaitement visibles. Le peintre y fait montre de minutie en rendant les attitudes et les costumes, autant de détails absents du texte. Ces scènes statiques, qui décrivent le cortège, participent à la narration : la première installe le héros sur le lieu de chasse ; les autres renvoient directement à des passages du texte, le battement du tambour qui ouvre la chasse¹²⁴ et la montée au belvédère. Ce sont des étapes dans le parcours du cortège qui marquent l'avancée dans le récit. Les « revues de troupes » sont des compositions fréquentes dans la peinture chinoise rompue aux représentations de cortèges et autres cérémonies (Fig. 37 & 38).



**Fig. 37. Qian Xuan 錢選 (XIII^e s.) att., *Visites aux sages sur les bords de la Wei*
(*Weishui fang xian tu* 渭水訪賢圖, détail)**

Couleurs sur soie, 46,9 x 444,2 cm., Musée National du Palais, Taibei

123. L. 280-281 et 364-365 ; cf. *supra*, p. 406 et 413. Dans l'intervalle, le récit aura de surcroît mentionné le regard de l'empereur sur « ses divisions et brigades... ses généraux et commandants » au cours de ses propres déplacements (l. 316-317 ; voir *supra*, p. 412).

124. Une cloche suspendue figure qui n'est pas mentionnée dans le *fu* du « Parc impérial », à moins de prendre en considération la leçon du *Wenxuan commenté par les cinq fonctionnaires* : « On frappe la cloche solennelle » pour le vers « Au tambour solennel de la garde d'honneur » donné par toutes les autres éditions du texte. Cette variante désigne en effet une grosse cloche suspendue à un support (*bo* 鑄 ; XIAO Tong, 2008, p. 532) : pourrait-on imaginer que la représentation picturale d'une cloche *et* d'un tambour se fonde sur cette double tradition textuelle ou en garde trace ? D'autres logiques iconographiques sont sans doute plausibles.



Fig. 38. Qiu Ying, Tribut (*Zhigong tu* 職貢圖, détail)

Couleurs sur soie, 29,8 x 580,2 cm., musée du Palais, Beijing

L'œuvre conservée au musée Guimet présente une forme abrégée des compositions sur le *Parc impérial*, où les premières scènes paysagères ont été évacuées¹²⁵ pour mettre l'accent sur les passages narratifs : le cortège impérial (Fig. 39 & 40) et la chasse (Fig. 41 & 42). Elle confirme ainsi la distorsion entre un texte essentiellement descriptif et des images empreintes d'une forte narrativité. Dans ce cadre, l'abondance des détails peints participe au déroulement de l'action en piquant la curiosité du « spectateur » et en le poussant vers les scènes suivantes.

440



Fig. 39. Anonyme (anciennement attribuée à Li Zhaodao), Chasse solitaire du roi de Qin (*Qinhuang dylie tu* 秦皇獨獵圖) (première scène)

Encre, couleurs et or sur soie, 47 x 297 cm., musée Guimet, Paris (n° inv. : MA987)

125. Il n'est toutefois pas exclu qu'une section du rouleau soit perdue.



Fig. 40. Anonyme, *Chasse solitaire du roi de Qin*
(détail de la première scène : l'empereur à cheval)
Musée Guimet, Paris (n° inv. : MA987)



Fig. 41. Anonyme, *Chasse solitaire du roi de Qin* (seconde moitié du rouleau)
Musée Guimet, Paris (n° inv. : MA987)



**Fig. 42. Anonyme, *Chasse solitaire du roi de Qin*
(détail de la seconde scène : portage des proies)**

Musée Guimet, Paris (n° inv. : MA987)

La scène qui constitue le plus souvent la clôture des rouleaux (Fig. 43 ; sc. 10 de celui de la Freer Gallery ; Fig. 20), le cheminement du cortège impérial au premier plan d'un vaste paysage agricole, participe de cette illustration narrative : elle rend le retour de l'empereur dans son palais, à ses fonctions gouvernementales. Toutefois, on constate que les chars occupent un espace très restreint de la scène, laissant l'essentiel de la surface picturale à la description du paysage. Cela répond parfaitement au caractère allégorique du texte de Sima Xiangru.



Fig. 43. Qiu Ying (att.), *Chasse au Parc impérial* (dernière scène)

Musée National du Palais, Taibei (n° inv. : 故畫 001540N)

La montée au belvédère (Fig. 19 & 44) constitue en fait la première scène à revêtir un caractère qu'on peut qualifier de symbolique : elle rend l'idée d'une communion avec le Ciel.



Fig. 44. Qiu Ying (att.), *The Shanglin Park: Imperial Hunt*
(détail de la montée au belvédère, neuvième scène)

Freer Gallery of Art, Washington

L'importance de cette scène sous le pinceau de Qiu Ying, qui réalisa des compositions comparables (Fig. 45), s'explique sans doute par celle de l'idée de transcendance dans la pensée de Mencius et le confucianisme orthodoxe au moins depuis la dynastie des Song.



Fig : 45. Qiu Ying, *Convoquer les phénix au son de la flûte*
(*Chuixiao yin feng tu* 吹簫引鳳圖)

Couleurs sur soie, 41,2 x 33,7 cm., musée du Palais, Beijing

Vient ensuite la réforme du gouvernement : le cortège impérial parcourt une campagne où les champs sont l'image de la restitution, ou distribution, des terres : dans les peintures, en effet, on constate que le parc de chasse a laissé la place aux terres cultivées¹²⁶. Le passage du texte correspondant est extrêmement important, puisqu'il lui donne son sens politique et moral :

Que la terre soit défrichée et regagnée pour devenir tout entière une campagne cultivée, afin que la population soit contentée. Qu'on abatte les murs et comble les douves, de telle manière que les habitants des monts et des marais puissent y accéder. [...] Que pour l'empire ce soit un nouveau commencement¹²⁷ !

126. « Champs » 田 et « chasse » 畋 sont homophones ; le premier était utilisé comme caractère d'emprunt (*jiajie*) pour le second en chinois archaïque.

127. Voir *supra*, p. 403.

L'apparition dans l'image du peuple paysan (Fig. 20) soutient cette idée d'un empereur qui abandonne certains privilèges et partage sa terre avec le peuple (ou subvient à ses besoins par l'ouverture des greniers et magasins, qui n'est quant à elle pas représentée). C'est une importante injonction morale dans le confucianisme, très tôt présente, notamment chez Mencius à qui il pourrait être fait allusion ici. Mais, de façon plus générale, la représentation des champs et des paysans y travaillant est un lieu commun de la peinture qui renvoie à l'idée d'une société paisible et d'un bon gouvernement (Fig. 46).



445

Fig. 46. Qiu Ying, feuille de l'album *Six paysages à la manière des Song et des Yuan*
(*Lin Song Yuan liu jing* 臨宋元六景)

Encre et couleurs sur soie, 29,3 x 43,8 cm., Musée National du Palais, Taibei

Dans le seul rouleau de la Freer Gallery, le temple impérial est finalement représenté, comme point d'aboutissement du cheminement dans le rouleau (Fig. 21 & 47). L'empereur a repris sa place sur un trône inaccessible et invisible devant lequel les trois jouteurs se prosternent¹²⁸. Cette scène pourrait ainsi représenter – dans le poème de Sima Xiangru – à la fois la montée du souverain au Palais de lumière puis au Temple pur (Avènement d'un gouvernement idéal ; 25), et la soumission ultime des représentants du Qi et du Chu (Épilogue ; 27). Palais de lumière ou Temple pur sont de fait le lieu où l'empereur recevait l'hommage de ses feudataires¹²⁹ : la peinture en donne une représentation d'autant plus simple et symbolique que les modèles iconographiques à ce genre de cérémonie sont courants au XVI^e siècle (Fig. 48 & 49). Ainsi, ces trois dernières images, où la figure de l'empereur disparaît

128. Ici, l'iconographie du *Shanglin fu* est très proche de celle adoptée par Qiu Ying dans *Le Classique de la piété filiale* (cf. *Xiaojing tu* 孝經圖, couleurs sur soie, musée du Palais, Taibei).

129. Voir *supra*, note 88.

à nouveau progressivement, suivent la progression diégétique du texte et fonctionnent de manière allégorique, nécessitant absolument l'interprétation du texte de référence pour être comprises. Les éléments symboliques et allégoriques s'inscrivent en ce sens dans le prolongement narratif de la peinture mais, surtout, ils permettent de la recentrer sur la signification politique du texte et de souligner sa valeur d'exhortation.



446

Fig. 47. Qiu Ying (att.), *The Shanglin Park: Imperial Hunt*
(cérémonie au temple impérial, détail de la onzième scène)

Freer Gallery of Art, Washington

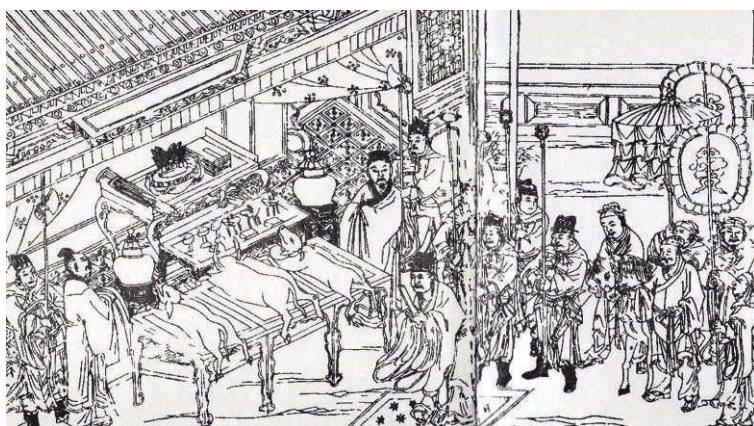


Fig. 48. *Hagiographie illustrée de Confucius (Shengji tu 聖迹圖)*, 1444

Xylogravure (ZHANG, 2013, p. 301)

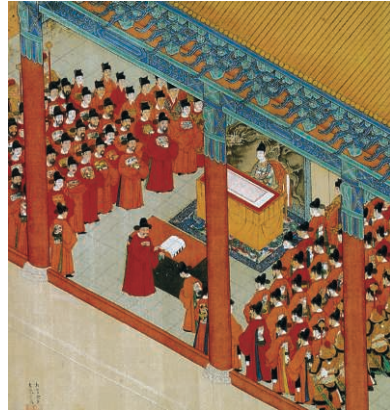


Fig. 49. Yu Shi 余士 et Wu Yue 吳鉞 (xvii^e s.), *Biographie illustrée de Xu Xianqing (Xu Xianqing huanji tu 徐顯卿宦迹圖, détail de trois feuilles)*

Couleurs sur soie, 62 x 58 cm.,
musée du Palais, Beijing

CONCLUSION

Face à la complexité du texte, l'auteur de la peinture modèle, Qiu Ying, a incontestablement procédé à un important travail de synthèse afin de parvenir à sa mise en images. Prologue et épilogue mis à part, trois types de modalités picturales ont été adoptés qui correspondent à trois sections du rouleau (description-énumération, sc. 2-4 ; narration, sc. 5-9 et allégorie, sc. 10), même si énumération et description ont tendance à se prolonger dans les parties narratives. En dépit de l'unité apparente du rouleau due au paysage continu, la conception de ces trois sections est assez contrastée.

Les différentes versions peintes conservées comptent généralement dix ou onze scènes, répondant à un schéma iconographique très stable, qui correspond à une sélection de motifs en lien direct avec le texte. La succession de ces scènes

suit globalement la chronologie diégétique du texte. Toutefois l'occurrence des motifs spécifiques dans la peinture ne suit pas forcément leur ordre d'apparition dans le texte, mais ils sont généralement peints dans la scène correspondante. C'est particulièrement vrai dans la scène de la chasse où l'on peut distinguer différentes alvéoles : la chasse à la plume, le tir au sanglier, le portage des proies, etc., autant d'actions décrites dans le texte dans un ordre différent de celui adopté par le peintre.

La recomposition opérée par le peintre a conduit à accentuer le caractère narratif de l'œuvre. En effet, si les scènes 2, 3 et 4 sont purement descriptives, montrant les eaux et leur faune, puis les palais et la végétation des jardins – idée d'un paysage totalisant et abondant – les sept scènes suivantes sont bien narratives, montrant le déroulement des cérémonies d'ouverture de la Chasse, la Chasse elle-même, puis les réformes de l'empereur, avant la cérémonie au temple impérial. On constate là une première distorsion des proportions entre le texte et l'image : la moitié du texte est descriptif, alors que les trois quarts des scènes de la peinture sont narratives.

Il faut toutefois souligner la difficulté à déterminer la longueur de chaque scène dans un rouleau où le paysage continu fait plus de douze mètres de long. Si c'est l'écartement des mains durant le déroulement de l'œuvre qui permet d'évaluer la longueur des scènes descriptives, l'élément principal qui permet de déterminer les scènes narratives est la présence du personnage récurrent, selon le principe – ici rigoureusement respecté – que celui-ci ne peut se trouver concomitamment en deux lieux différents. L'empereur, même s'il n'est parfois représenté que par l'un de ses attributs, son char ou son trône dans le temple, apparaît ainsi dans six scènes du milieu et de la fin du rouleau.

Alors que l'empereur – chasseur puis réformé – n'est explicitement le personnage principal du poème que dans sa seconde moitié (et intervient dans au moins sept des douze séquences 15 à 26, à partir de son entrée en scène l. 268)¹³⁰, la peinture impose ou rétablit donc sa figure (Fig. 50) dans une proportion plus importante de scènes. De cette manière, l'image transcende le texte et en constitue une sorte de commentaire, dans la mesure où elle rend ostensible le sens général du *fu* du « Parc impérial », soit un éloge de l'empereur.

130. Séquences 15, 18 à 20 voire 21, et 23 à 25. Au sujet des agents des actions de la chasse, voir *supra*, note 122.



Fig. 50. Qiu Ying (att.), *The Shanglin Park: Imperial Hunt*
(l'empereur, détail de la septième scène)

Freer Gallery of Art, Washington

De même, concernant les parties de la peinture que nous avons indiquées comme « descriptives », il s'agit clairement dans le texte d'une description qui figure l'étendue de l'empire, en particulier pour ce qui est du panorama des montagnes. La question dans ces parties est de savoir qui contemple le paysage, et l'on peut ou doit supposer que c'est l'empereur lui-même qui contemple son empire – tout comme la Vision panoramique (7) du poème s'offre potentiellement aussi bien au regard de l'énonciateur que des lecteurs et du récipiendaire du *fu*¹³¹. Ces parties de rouleau doivent être considérées comme des scènes à part entière en dépit de l'absence du personnage principal. Dans ce cas, le peintre utilise un procédé bien identifié dans d'autres rouleaux narratifs où la vision du héros se confond à celle du spectateur, ce dernier s'identifiant au premier¹³².

Deux scènes ou portions de scènes excluent absolument la figure impériale : la première correspond au Prologue (et donc au récit-cadre) tandis que la toute dernière, qui clôt le rouleau de la Freer Gallery dans son ultime coin

131. Voir *supra*, p. 410-411.

132. Voir LAURENT, 2017, p. 264.

gauche (Fig. 22), se surajoute de fait à l'Épilogue (illustré par la prosternation des trois joueurs devant le temple impérial ; Fig. 47). Les courtes scènes, à peine autonomes, qui se réfèrent à l'Épilogue, ont disparu dans les rouleaux conservés à Taïpei mais ont pour effet d'enrichir le discours illustré dans la partie centrale du rouleau de la Freer Gallery entre narrateur et narrataires-spectateurs – selon un dispositif qu'on peut qualifier d'aussi sophistiqué que celui du *fu* du « Parc impérial ».

L'ensemble des rouleaux étudiés ici constituent assurément des illustrations extrêmement complexes d'un texte qui ne l'est pas moins ; ils mettent en œuvre des moyens d'énonciation variés qui ont souvent participé à l'opacité du sujet et conduit à des méprises dans leur identification. C'est ainsi que certaines œuvres sont vaguement intitulées « Chasse » et, par exemple, associées à la période de la domination mongole en Chine (sur l'argument que les princes mongols étaient particulièrement amateurs de chasse). Les différentes sources sur les peintures du *Parc impérial* indiquent pourtant que la très précieuse œuvre réalisée au XVI^e siècle connut rapidement un grand succès, dont témoignent les nombreuses copies conservées. Leur étude montre que les différentes versions (celle de la Freer Gallery en particulier) doivent être considérées comme les fidèles témoignages d'un chef d'œuvre. Elle permet aussi de réévaluer le caractère savant de l'œuvre d'un peintre trop souvent considéré comme un exécutant illettré ; il semble en effet difficile d'imaginer qu'il composa son illustration sans avoir eu accès au texte et à ses commentaires anciens ; on doit au moins considérer qu'il travaillait au sein d'une équipe de lettrés avisés et intéressés par la mise en image.

ANNEXES

I. PLAN DÉTAILLÉ DU « PARC IMPÉRIAL » DE SIMA XIANGRU EN UN PROLOGUE, SIX ESPACES ET UN ÉPILOGUE (OU 27 SÉQUENCES)

IV. <i>Un macrocosme</i> [l. 149-167] (7-8)		III. <i>Les monts</i> [l. 107-148] (5-6)		II. <i>Les eaux</i> [l. 28-106] (2-4)		I. <i>Prologue</i> [l. 1-27] (1)	
IV.B [156-167] (8)	IV.A [149-155] (7)	III.B [128-148] (6)	III.A [107-127] (5)	II.C [95-106] (4)	II.B [79-94] (3)	II.A [28-78] (2)	(1) <i>par le dernier de trois Joueurs, Sire Nullement-tel</i> (devant les représentants du Qi et du Chu)
Du sud au nord : deux faunes panoramique		Flora Des pics aux plaines		Oiseaux aquatiques		Des rivières aux lacs	
V. <i>Les palais et jardins</i> [l. 168-267] (9-14)							
V.F [262-267] (14)		V.E [247-261] (13)	V.D [229-246] (12)	V.C [201-228] (11)	V.B [183-200] (10)	V.A [168-182] (9)	
Partout en ses palais l'empereur (avec cuisines, gynécée, officiers) est chez lui		... et sont peuplés de singes	... qui s'entrelient, bruissent dans le vent, envahissent l'espace	...arbres fruitiers et d'ornement	... abritent prodiges, sources et rivières, rocs escarpés et joyaux	Palais et passages (à l'anne du ciel)	
VI. <i>La chasse</i> [l. 268-374] (15-20)							
V.I.F [348-374] (20)	V.I.E [335-347] (19)	V.I.D [313-334] (18)	V.I.C [299-312] (17)	V.I.B [280-298] (16)	V.I.A [268-279] (15)		
Ultime pérégrination – revue des troupes et des victimes – champs du carnage	Apothéose chasseresse – prises fabuleuses (volatiles)	Revue des troupes et chasse fabuleuse	Déploiement (topographique) de la chasse – captures et abattage (armés)	Déploiement (spatial) de la chasse – captures (à mains nues) et costumes	Le cortège impérial		
VII. <i>Le banquet de la réforme</i> [l. 375-500] (21-26)							
V.I.I.F [491-500] (26)	V.I.I.E [482-490] (25)	V.I.I.D [456-481] (24)	V.I.I.C [425-455] (23)	V.I.I.B [405-424] (22)	V.I.I.A [375-404] (21)		
Condamnation de la chasse	Avenement d'un gouvernement idéal	Pérégrination et chasse parmi les classiques (bêtes fabuleuses)	Vertueuses résolutions (renoncement à la chasse, restitution des terres, abandon des parcs et palais, réformes)	Belles dames	Musiques		
VIII. <i>Épilogue</i> [l. 501-518] (27)	Soumission du Qi et du Chu						

2. FICHES TECHNIQUES DES DIFFÉRENTES PEINTURES

Musée du Palais, Taïpei :

1) *Shanglin tu* 上林圖,

- peinture attribuée à Zhao Boju 趙伯駒 (mort ca. 1162),
- (peinture non signée) deux sceaux de Qiu Ying 仇英 (ca. 1494-1552) : « Shizhou » 十州, « Qiu Ying zhi yin » 仇英之印,
- encre et couleurs sur soie,
- 44 x 1169,4 cm,
- sceaux de collection : « Taixueshi » 太學士, « Botao » 伯濤,
- n° inv. : 1436N,
- publiée dans Qin Xiaoyi éd., *Gugong shuhua tulu*, vol. XVI, Taïpei, Guoli Gugong bowuyuan, 1997, p. 95.

2) *Shanglin fu tu* 上林賦圖,

- peinture signée : « Copié par Qiu Ying Shifu au septième mois de l'an renyin de l'ère Jiajing [1542] » 嘉靖壬寅七月仇英實父模
- encre, couleurs et or sur soie,
- 44,8 x 1208 cm,
- calligraphie du *fu* par Wen Zhengming 文徵明 (1470-1559) et postfaces de Wen Zhengming, de Pan En 潘恩 et de Wang Zhideng 王稚登 (1535-1612) : 44,8 x 260,3 cm,
- sceaux de collection de Xiang Yuanbian 項元汴 (1525-1590) : « Xiang Yuanbian yin » 項元汴印, « Zijing fu yin » 子京父印, « Jingyin yanzhu » 淨因菴主, « Xiang Molin jianshang zhang » 項墨林鑑賞章, « Zijing » 子京,
- n° inv. : KPMH 1594,
- publiée dans Qin Xiaoyi éd., *Gugong shuhua tulu*, vol. XVIII, Taïpei, Guoli Gugong bowuyuan, 1997, p. 353.

3) *Shanglin yulie tu* 上林羽獵圖,

- peinture non signée (attribuée à un anonyme de la dynastie Yuan),
- encre et couleurs sur soie,
- 47,5 x 1298,2 cm,
- sceaux de collection : « Tianlaige » 天籟閣, « Molin miwan » 墨林秘玩, « Xiang Zijing jia zhencang » 項子京家珍藏, « Zhao Yujun jia zhencang tushu » 趙羽君家珍藏圖書, « Tang shi jia cang tushu » 湯氏家藏圖書 (sceaux impériaux non listés),
- n° inv. : 1540N,
- publiée dans Qin Xiaoyi éd., *Gugong shuhua tulu*, vol. XVIII, Taïpei, Guoli Gugong bowuyuan, 1997, p. 37.

4) *Shanglin fu tu* 上林賦圖,

- peinture signée : « Peinture commencée au quatrième mois lunaire de l'an xinmao de l'ère Jiajing [1531], achevée au premier mois d'hiver de l'an wuxu [1538], Qiu Ying Shifu » 嘉靖辛卯清和畫始戊戌孟冬竟仇英實父,
- encre, couleurs et or sur soie,
- 53,5 x 1183,9 cm,
- sceaux de collection : « Xuanwenge jian shuhua boshi yin » 宣文閣監書畫博士印, « Zhenshang zhai yin » 真賞齋印, « Hua Xia siyin » 華夏私印, « Hua shi bu yan » 華氏補菴, « Zizi sunsun yong bao » 子子孫孫永保, « Xishi zhi bao » 希世之寶, « Dongsha jushi » 東沙居士,
- calligraphie de Wen Zhengming : 53,5 x 171,2 cm,
- postfaces de Wang Shou 王守 (act. début XVI^e s.) et de Lu Xien 陸錫恩 (*jinsbi* 1595) : 53,5 x 83 cm,
- n° inv. : KPMH 1595,
- publiée dans Qin Xiaoyi éd., *Gugong shuhua tulu*, vol. XVIII, Taibei, Guoli Gugong bowuyuan, 1997, p. 347.

Freer Gallery of Arts, Washington :

453

1) *The Shanglin Park: Imperial Hunt* (titre sur l'étiquette de couverture : *Zixu Shanglin tu* 子虛上林圖),

- signature du peintre : « Fait un jour d'automne de l'an *xinhai* de l'ère Jiajing [1551] par Qiu Ying Shifu pour le sieur [Chen Guan 陳官 (1525-1552), dit] Huaiyun » 嘉靖辛亥秋日仇英實父為懷雲先生製, sceaux : “Shizhou” 十州, “Qiu shi Shifu” 仇氏實父,
- encre, couleurs et or sur soie,
- 44.9 x 1281.1 cm,
- calligraphie et postface de Huang Jishui 黃姬水 (1509-1574),
- inscription sur l'étiquette de couverture : « Remonté au printemps de l'an *gengwu* de l'ère Jiaqing [1810] et précieusement conservé au Chengyutang par le sieur Cao » 嘉慶庚午春月承裕堂曹氏重裝珍藏,
- sceaux de collection : « Chengyutang Cao shi shu zhencang » 承裕堂曹氏書珍藏, « Yanyitang » 燕翼堂, « Huaiyun zhenwan » 懷雲珍玩, « ?yuan qingwan » ?園清玩, un sceau effacé au début de la peinture, un non lu,
- n° inv. : F1913.47 (don de Charles Lang Freer, 1920),
- non publiée.

2) *The Shanglin Park: Imperial Hunt* (titre sur l'étiquette de couverture : *Shanglin tu* 上林圖),

- anonyme (anciennement attribuée à Qiu Ying),
- signature du peintre : « Fait par Shifu Qiu Ying » 實父仇英製, sceau : « Shifu » 實父,
- encre, couleurs et or sur soie,
- 44.9 x 1223.0 cm,
- sceaux de collection : « Jianshang » 鑑賞, « Jizetang zhencang shuhua yin » 繼澤堂珍藏書畫印, « Gao Zhen huatu you » 高枕畫圖游, « ? bimo ? yanxia » ?筆墨 ?烟霞, « Huanzhangge bao » 煥章閣寶, « Yufu tushu » 御府圖書, « Bingxiangzhai yin » 冰香齋印, « Junwang Xian Duoluo Beilei » 郡王銜多羅貝勒,
- n° inv. : F1917.133 (don de Charles Lang Freer, 1920),
- non publiée.

Musée Guimet, Paris :

Qinhuang dulie tu 秦皇獨獵圖

- non signée, anciennement attribuée à Li Zhaodao 李照道 (ca. 670-730),
- encre, couleurs et or sur soie,
- 47 x 297 cm,
- titre de Ye Fan 葉蕃 (XIX^e s. ?),
- postface non signée,
- sceaux sur le papier de postface : « Xiang Yuanbian yin » 項元汴印, « Xiang Zijing jia zhencang » 項子京家珍藏, « Zhao shi Ziang » 趙氏子昂 (sceaux impériaux sur la peinture non listés),
- n° inv. : MA987,
- non publiée.

ANNEXE 3 : TABLEAU COMPARATIF DES ÉLÉMENTS REPRÉSENTÉS DANS CHAQUE SCÈNE DES SEPT PEINTURES

sc.	Frer, F1913.47	Frer, F1917.133	Taibei, 1540N	Taibei, KPMH 1594	Taibei, KPMH 1595	Taibei, 1436N	Guimet, MA987
1	cascade, pont, maison, 3 hommes assis, serviteur et palefrenier, cheval blanc, toitures de palais.	cascade, pont, maison, 3 hommes assis, serviteur et palefrenier, cheval blanc, toitures de palais.	cascade, pont, maison, 3 hommes assis, serviteur et palefrenier, cheval blanc, toitures de palais.	cascade, pont, maison, 3 hommes assis, serviteur et palefrenier, cheval blanc, toitures de palais.	cascade, pont, maison, 3 hommes assis, serviteur et palefrenier, cheval blanc, toitures de palais.	cascade, pont, maison, 3 hommes assis, serviteur et palefrenier, cheval blanc, toitures de palais.	
2	vaste étendue d'eau, faune aquatique et céleste (canards, hérons en couples ; chevaux, yacks aquatiques, quatre dragons, deux fauves bleus, poissons, faisans, phénix par couples ; grues et oies ; deux petits dragons blancs et un animal vert, etc.)	vaste étendue d'eau, faune aquatique et céleste (canards, chevaux, 4 yacks aquatiques, phénix blancs, grues)	vaste étendue d'eau, faune aquatique et céleste (canards, hérons en couples ; chevaux, yacks aquatiques, quatre dragons, deux fauves bleus, poissons, faisans, paons, phénix par couples ; grues et oies ; 2 aurochs marins ; deux dragons ailés blanc et vert, etc.)	vaste étendue d'eau, faune aquatique et céleste (canards, hérons ; yacks aquatiques, quatre dragons, deux fauves bleus, poissons, bovidés bleus, faisans, phénix bleus, oies.)	vaste étendue d'eau, faune aquatique et céleste (canards, hérons ; yacks aquatiques, quatre dragons, deux bovidés bleus, faisans, phénix bleus, oies.)	vaste étendue d'eau, faune aquatique et céleste (canards, hérons ; chevaux, yacks aquatiques, faisans, paons, phénix ; grues et oies ; 2 aurochs marins.)	
3	kiosque (homme alité, serviteur, deux grues). 5 étendards enroulés, tente, palais ; femmes ; jardin (personnages, ponts, barrières et chemins). 3 chevaux s'ébattent.	kiosque (homme alité et serviteur). 5 étendards enroulés, tente, palais ; femmes ; jardin (personnages, ponts, barrières et chemins). 3 chevaux s'ébattent.	kiosque (homme alité). 5 étendards enroulés, tente, palais ; femmes ; jardin (personnages, ponts, barrières et chemins). 3 chevaux s'ébattent.	kiosque (homme alité et serviteur). 5 étendards enroulés, tente, palais ; femmes ; jardin (personnages, ponts, barrières et chemins). 3 chevaux s'ébattent.	kiosque (homme alité et serviteur). 5 étendards enroulés, tente, palais ; femmes ; jardin (personnages, ponts, barrières et chemins). 3 chevaux s'ébattent.	kiosque (homme alité et serviteur). 5 étendards enroulés, tente, palais ; femmes ; jardin (personnages, ponts, barrières et chemins). 3 chevaux s'ébattent.	

sc.	Frer, F1913.47	Frer, F1917.133	Taibei, 1540N	Taibei, KPMH 1594	Taibei, KPMH 1595	Taibei, 1436N	Guimet, MA987
4	étendards et dais derrière bâtiments. navires accostés ; fonctionnaires, 1 kiosque, oiseaux posés.	étendards et dais derrière bâtiments. navires accostés ; fonctionnaires, 1 kiosque.	étendards et dais derrière bâtiments. navires accostés ; fonctionnaires, 1 kiosque.	étendards et dais derrière bâtiments. navires accostés ; fonctionnaires, 1 kiosque.	étendards et dais derrière bâtiments. navires accostés ; fonctionnaires, 1 kiosque.	étendards et dais derrière bâtiments. navires accostés ; fonctionnaires, 1 kiosque.	
5	2 couples de faisans. cortège impérial. empereur dans son char à 6 chevaux (tachetés, crinières multicolores) ; escorte avec fanions et blasons. avant-garde à pied ; arrière-garde montée.	cortège impérial. empereur dans son char à 6 chevaux (blancs, crinières blanches) ; escorte avec fanions et blasons. avant-garde à pied ; arrière-garde montée.	cortège impérial. empereur dans son char à 6 chevaux (blancs, crinières grises) ; escorte avec fanions et blasons. avant-garde à pied ; arrière-garde montée.	cortège impérial. empereur dans son char à 6 chevaux (blancs et gris) ; escorte avec fanions et blasons. avant-garde à pied ; arrière-garde montée.	cortège impérial. empereur dans son char à 6 chevaux blancs ; escorte avec fanions et blasons. avant-garde à pied ; arrière-garde montée.	cortège impérial. empereur dans son char à 6 chevaux (blancs, gris et bais) escorte avec fanions et blasons. avant-garde à pied ; arrière-garde montée.	
6	le cortège impérial serpente (dais et étendards).	le cortège impérial serpente (dais et étendards).	le cortège impérial serpente (dais et étendards).	le cortège impérial serpente (dais et étendards).	le cortège impérial serpente (dais et étendards).	le cortège impérial serpente (dais et étendards).	
7	empereur à cheval sous parasol (on lui tend arc, hache et masse), intendants en habits parme. 1 homme frappe le tambour, 1 sonneur de cloche. cavaliers partent.	empereur à cheval sous parasol (on lui tend arc, hache et masse), 1 homme frappe le tambour, 1 sonneur de cloche. cavaliers partent.	empereur à cheval sous parasol (on lui tend arc, hache et masse), intendants en habits sombres. 1 homme frappe le tambour, 1 sonneur de cloche. cavaliers partent.	empereur à cheval sous parasol (on lui tend arc, hache et masse), intendants en habits de toutes couleurs. 1 homme frappe le tambour, 1 sonneur de cloche. cavaliers partent.	empereur à cheval sous parasol (on lui tend arc, hache et masse), intendants en habits de toutes couleurs. 1 homme frappe le tambour, 1 sonneur de cloche. cavaliers partent.	empereur à cheval sous parasol (on lui tend arc, hache et masse), intendants en habits de toutes couleurs. 1 homme frappe le tambour, 1 sonneur de cloche. cavaliers partent.	empereur à cheval sous parasol (on lui tend arc, hache et masse). intendants en habits blancs. 1 homme frappe le tambour, 1 sonneur de cloche. cavaliers partent.

sc.	Freer, F1913.47	Freer, F1917.133	Taibei, 1540N	Taibei, KPMH 1594	Taibei, KPMH 1595	Taibei, 1436N	Guimet, MA987
	3 alvéoles, scènes de chasse : 1) cavaliers tirent des flèches sur des oiseaux blancs ; un chameau ; 2) 3 cavaliers descendent vers une grotte où se cachent 1 loup-lion noir, 1 blanc et 1 tigre ; ils tirent sur 1 loup roux ; 1 daim renversé, une flèche dans la gorge ; 3) 4 hommes portent une licorne à crinière rouge ; 1 cavalier tire 1 daim et 1 renard. 3 cavaliers s'éloignent (1 est caché entre les arbres).	3 alvéoles, scènes de chasse : 1) cavaliers tirent des flèches sur des oiseaux blancs ; un chameau ; 2) 3 cavaliers descendent vers une grotte où se cachent 1 lion roux, un loup et un serpent blanc ; ils tirent sur 1 loup roux ; 1 daim renversé, une flèche dans la gorge ; 3) 4 hommes portent une sorte de petit cheval ; 1 cavalier tire 1 proie noire cachée. 3 cavaliers s'éloignent.	3 alvéoles, scènes de chasse : 1) cavaliers tirent des flèches sur des oiseaux gris ; un chameau ; 2) 3 cavaliers descendent vers une grotte vide ; ils tirent sur 1 loup brun ; 1 caprin blanc renversé, une flèche dans la cuisse ; 3) 4 hommes portent une bête étrange ; 1 cavalier tire 1 renard roux et 1 proie rousse cachée. 3 cavaliers s'éloignent.	3 alvéoles, scènes de chasse : 1) cavaliers tirent des flèches sur des oiseaux gris ; un chameau ; 2) 3 cavaliers descendent vers une grotte où un loup se réfugie ; ils tirent sur 1 loup blanc ; 1 biche renversée, une flèche dans la gueule ; 3) 4 hommes portent une bête étrange ; 1 cavalier tire 1 renard roux et 1 proie rousse cachée. 3 cavaliers s'éloignent.	3 alvéoles, scènes de chasse : 1) cavaliers tirent la plume ; 2) 3 cavaliers descendent vers une grotte vide ; ils tirent sur 1 loup roux ; 1 daim renversé, une flèche dans la gorge ; 3) 4 hommes portent une biche blanche. Deux cavaliers et un fantassin s'éloignent.	3 alvéoles, scènes de chasse : 1) cavaliers tirent la plume ; 2) 3 cavaliers descendent vers une grotte vide ; ils tirent sur 1 loup roux ; 1 daim renversé, une flèche dans la gorge ; 3) 4 hommes portent une biche blanche. Deux cavaliers et un fantassin s'éloignent.	2 alvéoles, scènes de chasse : 1) 3 cavaliers descendent vers une grotte où se cachent 2 bêtes ; ils tirent sur 1 loup beige ; 1 caprin blanc renversé, une flèche dans la gorge ; 2) 4 hommes portent une biche blanche. Deux cavaliers et un fantassin s'éloignent.
8							
9	escorte impériale à pied, étendards, empereur sur belvédère, sous dais, femmes de la cour. Un cavalier abreuve sa monture.	escorte impériale à pied, étendards, empereur sur belvédère, sous dais, femmes de la cour. Un cavalier abreuve sa monture.	escorte impériale à pied, étendards, empereur sur belvédère, sous dais, femmes de la cour. Un cavalier abreuve sa monture.	escorte impériale à pied, étendards, empereur sur belvédère, sous dais, femmes de la cour. Un cavalier abreuve sa monture.	escorte impériale à pied, étendards, empereur sur belvédère, sous dais, femmes de la cour. Un cavalier abreuve sa monture.	escorte impériale à pied, étendards, empereur sur belvédère, sous dais. Un cavalier abreuve sa monture.	

sc.		Freer, F1917.133	Taibei, 1540N	Taibei, KPMH 1594	Taibei, KPMH 1595	Taibei, 1436N	Guimet, MA987
10	<p>une flotte s'éloigne. paysans groupés, hameau. champs. 1 buffle boit, vacher et veau. cortège impérial. Palais dans le lointain. Fanions rouges.</p>	<p>une flotte s'éloigne. paysans groupés, hameau. champs. 1 buffle boit, vacher et veau. cortège impérial. Palais dans le lointain. Fanions rouges.</p>	<p>une flotte s'éloigne. paysans groupés, hameau. champs. 1 buffle boit, vacher et veau. cortège impérial. Palais dans le lointain. Fanions rouges.</p>	<p>une flotte s'éloigne. paysans groupés, hameau. champs. 1 buffle boit, vacher et veau. cortège impérial. Palais dans le lointain. Fanions rouges.</p>	<p>une flotte s'éloigne. paysans groupés, hameau. champs. 1 buffle boit, vacher et veau. cortège impérial. Palais dans le lointain. Fanions rouges.</p>	<p>une flotte s'éloigne. paysans groupés, hameau. champs. 1 buffle boit, vacher et veau. cortège impérial. Palais dans le lointain. Fanions rouges.</p>	<p>Un kiosque devant les flots. Au premier plan, étendards rouges derrière les collines.</p>
11	<p>1 : palais dans nuages. cérémonie de fonctionnaires ; 3 prosternés devant le hall. 2 : 2 lettrés à l'étage d'une maison. un coq sur palissade.</p>						

RÉFÉRENCES

- ALLSEN Thomas T., 2006, *The Royal Hunt in Eurasian History*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 416 p.
- BAN Gu 班固 (32-92), 1962, *Han shu* 漢書 [*Livre des Han*], Zhonghua shuju, Beijing, 12 vol., 4273 p.
- BERKOWITZ Alan J., 2000, *Patterns of Disengagement. The Practice and Portrayal of Reclusion in Early Medieval China*, Stanford University Press, 312 p.
- CHEN Pao-chen 陳葆真, 2011, *Luoshen fu tu yu Zhongguo gudai gushi hua* 洛神賦圖與中國古代故事畫 [*La nymphe de la rivière Luo et la peinture narrative dans la Chine ancienne*], Shitou chuban, Taibei, 331 p.
- DELAYE Hubert, 1981, *Les Premières peintures de paysage en Chine : aspects religieux*, EFEO, Paris, iv-142 p.
- DONG Qichang 董其昌 (1555-1636), [XIX^e siècle ?], *Rongtai ji* 容臺記 [*Écrits du Rongtai*], in *Peiwenzhai shuhuapu* 佩文齋書畫譜 [*Catalogue des peintures et calligraphies du Peiwenzhai*], [préface de 1708], édition du Jingyong tang 靜永堂.
- DRÈGE Jean-Pierre, 2007, « Des ouvrages classés par catégories : les encyclopédies chinoises », *Extrême-Orient, Extrême-Occident*, hors-série : *Qu'était-ce qu'écrire une encyclopédie en Chine ? / What did it mean to write an encyclopedia in China ?*, p. 19-38, DOI : 10.3406/oroc.2007.1067.
- DU Zhengsheng 杜正勝 éd., 1999, *Gugong shuhua tulu* 故宮書畫圖錄 [*Catalogue des peintures et calligraphies du musée du Palais*], vol. XIX, Guoli Gugong bowuyuan, Taibei, 462 p.
- GONG Kechang & KNECHTGES David R. (éd. et trad.), 1997, *Studies on the Han Fu*, American Oriental Society, New Haven, vi-413 p.
- HABBERSTAD Luke, 2017, *Forming the Early Chinese Court: Rituals, Spaces, Roles*, University of Washington Press, Washington, 256 p.

- HARPER Donald, 1987, "Wang Yen-shou's Nightmare poem", *Harvard Journal of Asiatic Studies*, vol. 47, n° 1, p. 239-283, DOI: 10.2307/2719162.
- HERVOUET Yves, 1964, *Un Poète de cour sous les Han : Sseu-ma Siang-jou*, Presses Universitaires de France (coll. Bibliothèque de l'IHEC), Paris, viii-478 p.
- HERVOUET Yves, 1972, *Le Chapitre 117 du Che-ki (Biographie de Sseu-ma Siang-jou)*, Presses Universitaires de France, Paris, xii-285 p.
- HERVOUET Yves, 1974, « La valeur relative des textes du *Che Ki* et du *Han Chou* », in *Mélanges de Sinologie offerts à Monsieur Paul Demiéville II*, Presses Universitaires de France (coll. Bibliothèque de l'IHEC), Paris, p. 55-76.
- HUANG Harrison Tse-Chang, 2010, *Excursion, Estates and the Kingly Gaze: The Landscape Poetry of Xie Lingyun*, Thèse de doctorat non publiée, University of California, Berkeley, 328 p., URL: escholarship.org/uc/item/2xq3w1k7.
- 460
- HUGHES Ernest R., 1960, *Two Chinese Poets – Vignettes of Han Life and Thought*, Princeton University Press, Princeton, 284 p.
- KERN Martin, 2003a, "The 'Biography of Sima Xiangru' and the Question of the *Fu* in Sima Qian's *Shiji*", *Journal of the American Oriental Society*, vol. 123, n° 2, p. 303-316, DOI: 10.2307/3217686.
- KERN Martin, 2003b, "Western Han aesthetics and the genesis of the *fu*", *Harvard Journal of Asiatic Studies*, vol. 63, n° 2, p. 383-437, DOI: 10.2307/25066708.
- KNECHTGES David R., 1972, "Narration, Description and Rhetoric in Yang Shyong's *Yeu-lieh Fuh*: an Essay in the Form and Function in the Han *Fu*", in BUXBAUM David & MOTE Frederick W. (dir.), *Transition and Permanence: Chinese History and Culture, A Festschrift in Honor of Dr. Hsiao Kung-ch'üan*, Cathay Press, Hong Kong, p. 359-377, repr. in KNECHTGES David R., 2002, *Court Culture and Literature in Early China*, V, Ashgate Publishing, Aldershot, xi-239 p.

KNECHTGES David R., 1982, *Wen xuan, or Selections of Refined Literature, vol. 1: Rhapsodies on Metropolises and Capitals*, Princeton University Press, Princeton, xiv-627 p.

KNECHTGES David R., 1987, *Wen xuan, or Selections of Refined Literature, vol. 2: Rhapsodies on Sacrifices, Hunting, Travel Sightseeing, Palaces and Halls, Rivers and Seas*, Princeton University Press, Princeton, ix-404 p.

KNECHTGES David. R., 1994a, "The Emperor and Literature: Emperor Wu of the Han", in BRANDAUER Frederick P. & HUANG Chun-Chieh (dir.), *Imperial Rulership and Cultural Change in Traditional China*, University of Washington Press, Seattle, p. 51-76, repr. in KNECHTGES David R., 2002, *Court Culture and Literature in Early China*, II, Ashgate Publishing, Aldershot, xi-239 p.

KNECHTGES David R., 1994b, "The *fu* in the *Xijing zaji*", in *Proceedings of Second International Fu Conference. New Asia Academic Bulletin* 13, Hong Kong, p. 433-452, repr. in KNECHTGES David R., 2002, *Court Culture and Literature in Early China*, III, Ashgate Publishing, Aldershot, xi-239 p.

KNECHTGES David R., 1994c, "Problems of Translating Descriptive Binomes in the *fu*", in *Proceedings of Second International Fu Conference. New Asia Academic Bulletin* 13, Hong Kong, p. 329-347, repr. in KNECHTGES David R., 2002, *Court Culture and Literature in Early China*, VIII, Ashgate Publishing, Aldershot, xi-239 p.

KNECHTGES David R., 1996, *Wen xuan, or Selections of Refined Literature, vol.3: Rhapsodies on Natural Phenomena, Birds and Animals, Aspirations and Feelings, Sorrowful Laments, Literature, Music, and Passions*, Princeton University Press, Princeton, viii-449 p.

LAING Ellen Johnston, 1979, "Qiu Ying's Three Patrons", in *Ming Studies*, vol. 8, p. 49-56.

LAING Ellen Johnston, 1997, "Qiu Ying's Delicate Style", in *Ars Orientalis*, vol. 27, p. 39-66, URL: www.jstor.org/stable/4629515.

LAURENT Cédric, 2014, "Narrative Painting Viewed as Major Art in Sixteenth-Century Suzhou", in MCCAUSLAND Shane (dir.), *On Telling Images of China: Essays in Narrative Painting and Visual Culture*, Hong Kong University Press, Hong Kong, p. 141-172.

- LAURENT Cédric, 2017, *Voyages immobiles dans la prose ancienne : la peinture narrative sous la dynastie Ming*, Les Belles Lettres, Paris, XL-332 p.
- LAVOIX Valérie, 2004, « À l'école des collines – L'enseignement des lettrés reclus sous les Dynasties du Sud », in NGUYEN TRI Christine & DESPEUX Catherine [dir.], *Éducation et instruction en Chine, vol.3 : Aux marges de l'orthodoxie*, Peeters, Paris-Louvain, p. 43-65.
- LEVY Dore J., 1986, "Constructing Sequences: Another Look at the Principle of Fu 'Enumeration'", *Harvard Journal of Asiatic Studies*, vol. 46, n° 2, p. 472-493, DOI: 10.2307/2719140.
- LI Fang 李昉 (925-996) et al., 2000, *Taiping yulan 太平御覽 [Encyclopédie impériale de l'ère Taiping]*, Zhonghua shuju, Beijing, 4 vol., 4426 p.
- LI Tianming 李天鳴 & LIN Tianren 林天人 (dir.), 2009, *Juanqi qian dui xue : Chibi wenwu tezhan 捲起千堆雪 : 赤壁文物特展* [« Les vagues roulent dans des monticules d'écume » ; objets illustrant la « Falaise rouge »], Guoli Gugong bowuyuan, Taibei, p. 287.
- 462
LIAN Arlen, 2015, "Mural Tombs in Late Western Han Chang'an", in NYLAN Michael & VANKEERBERGHEN Griet, *Chang'an 26 BCE – An augustan age in China*, University of Washington Press, Seattle, p. 131-152.
- MA Zhenglin 馬正林, 1995, "Lun Han Chang'an yuanlin" 論漢長安園林 [À propos des parcs de Chang'an sous les Han], *Shaanxi Shifan daxue xuebao-Zhexue shehui kexue ban* (陝西師範大學學報 (哲學社會科學版)) [*Revue de l'Université Normale du Shaanxi-Philosophie et sciences sociales*], vol. 24, n° 4, p. 114-118.
- MATHIEU Rémi (dir.), 2015, *Anthologie de la poésie chinoise*, Gallimard (coll. Bibliothèque de la Pléiade), Paris, LII-1547 p.
- MCCAUSLAND Shane, 2003, *First Masterpiece of Chinese Painting: The Admonitions Scroll*, The British Museum Press, London, 144 p.
- MURRAY Julia K., 1993, *Ma Hezhi and the illustration of the "Book of Odes"*, Cambridge University Press, Cambridge, xiv-256 p.
- NELSON Susan E., 1986, "On Through to the Beyond: The Peach Blossom Spring as a Paradise", in *Archives on Asian Art*, n° 39, p. 23-47.

- NYLAN Michael & VANKEERBERGHEN Griet, 2015, *Chang'an 26 BCE – An augustan age in China*, University of Washington Press, Seattle, 656 p.
- OWEN Stephen, 1974, “The Snow Fu of Hsieh Hui-lien: a structural study”, *Journal of the American Oriental Society*, vol. 94, n° 1, p. 14-23, DOI: 10.2307/599726.
- QIN Xiaoyi 秦孝儀 (éd.), 1999, *Gugong shuhua tulu 故宮書畫圖錄 [Catalogue des peintures et calligraphies du musée du Palais]*, vol. XVIII, Guoli Gugong bowuyuan, Taibei, 445 p.
- Sanfu huangtu 三輔黃圖 [Description des trois districts métropolitains ; anonyme]*, in *Sibu congkan sanbian 四部叢刊三編 [Collection en quatre sections, troisième série]*, Shangwu yinshuguan, Shanghai, 1935.
- SCHAFER Edward H., 1968, “Hunting Parks and Animal Enclosures in Ancient China”, *Journal of the Economic and Social History of the Orient*, vol. 11, n° 3, p. 318-343, DOI: 10.2307/3596278.
- SIMA Qian 司馬遷 (145/135-90/80 AEC), 1982, *Shiji 史記*, Zhonghua shuju, Beijing, 10 vol., 3356 p.
- VAN ESS Hans, 2016, “Ssu-ma Hsiang-ju, Memoir 57”, in NIENHAUSER Jr William H. (dir.), *The Grand Scribe's Records, Volume X: The Memoirs of Han China, Part III*, Indiana University Press, Bloomington, p. 83-159.
- VERVOORN Aat, 1990, *Men of the Cliffs and Caves – The Development of the Chinese Eremic Tradition to the End of the Han Dynasty*, Chinese University Press, Hong Kong, xii-356 p.
- WALEY Arthur, 1923, *The Temple and other poems*, Alfred A. Knopf, New York, 151 p.
- WANG Shejiao 王社教, 1995, “Xi Han Shanglin de fanwei ji xiangguan wenti” 西漢上林的範圍及相關問題 [L'étendue du parc imperial sous les Han occidentaux et autres questions connexes], *Zhongguo lishi dili luncong 中國歷史地理論叢 [Mélanges de géographie historique chinoise]*, n° 1995.3, p. 223-233.
- WU Hung, 1995, *Monumentality in Early Chinese Art and Architecture*, Stanford University Press, Stanford, xviii-376 p.

- XIAO Tong 蕭統 (501-531), 1986, *Wenxuan* 文選 [Anthologie des belles-lettres ; commentée par LI Shan 李善 (?-689)], Shanghai guji chubanshe, Shanghai, 6 vol., 4-2610-25 p.
- XIAO Tong 蕭統 (501-531), 2008, *Riben Zuli xuexiao cang Song kan Mingzhou ben Liuchen zhu Wenxuan* 日本足利學校藏宋刊明州本六臣注文選 [Édition imprimée à Mingzhou sous les Song et conservée à l'*Ashikaga gakkō* au Japon de l'Anthologie des belles-lettres commentée par les six officiers], Renmin wenzue, Beijing, 921 p.
- XU Jian 徐堅 (659-729), 2004, *Chuxue ji* 初學記 [Écrits pour l'instruction élémentaire], Zhonghua shuju, Beijing, 2 vol., 765 p.
- XU Weimin 徐衛民, 1991, "Xi Han Shanglinyuan gongdian taiguan kao" 西漢上林苑宮殿臺觀考 [Sur les palais et bâtiments du Parc impérial sous les Han occidentaux], *Wenbo* 文博, n° 1991.4, p. 34-41.
- XU Weimin 徐衛民, 1994, "Xi Han Shanglinyuan de jige wenti" 西漢上林苑的幾個問題 [Quelques questions soulevées par le Parc impérial des Han occidentaux], *Wenbo* 文博, n° 1994.4, p. 17-23.
- ZHAN Ying 詹鏞, 1989, *Wenxin diaolong yizheng* 文心雕龍義證 [L'Esprit de littérature en dragon sculpté : explications attestées], Shanghai guji chubanshe, 3 vol., 5-38-1957 p.
- ZHANG Chou 張丑 (1578-1643), 1983, *Qinghe shubuaifang* 清河書畫舫 [Le cabinet de peinture et de calligraphie Qinghe], in *Qinding Siku quanshu* 欽定四庫全書, Taiwan shangwu yinshuguan, Taibei, vol. 817.
- ZHANG Lihua 張立華 éd., 2013, *Kongzi shengji tu* 孔子聖迹圖 [Hagiographie illustrée de Confucius], Hefei, Anhui renmin chubanshe.