

Annexe 3 : Quelques rudiments pour comprendre la peinture chinoise

Introduction

Un grand nombre d'historiens de l'art caractérisent la peinture chinoise dans son ensemble comme un carrefour de rencontres très riches entre la tradition picturale et les courants philosophiques et poétiques, la calligraphie et d'autres expressions culturelles. Yang Xin¹, dans le livre, *Trois mille ans de peinture chinoise*, décrit avec beaucoup de poésie l'essence de la peinture de sa civilisation :

« Ce qui fait de la peinture une fleur si exquise dans le jardin de la civilisation chinoise est la manière dont les arts du pinceau, peinture, calligraphie et poésie, ainsi que l'art de la gravure des sceaux qui leur est apparenté, interagissent dans la production de tant de chefs-d'œuvre ».²

La tradition picturale chinoise est très ancienne ; il y a 2500 ans, sous la dynastie des Zhou orientaux (v. 770-256 av. J.-C.), la peinture, réalisée avec de l'encre en utilisant le pinceau, était déjà très élaborée³. Le dessin des formes représentées s'est très peu modifié. Cette constatation nous fait entrer au cœur de la grande tradition chinoise qui propose à ses peintres l'exercice répétitif de la copie de modèles très anciens reprenant des thèmes traditionnels tels les pins, les bambous, les fleurs de prunier, les chrysanthèmes, les mouettes, les canards... Ces sujets ont une valeur symbolique :

« Les pivoines et les paons étaient symboles de richesse et de dignité ; les saules, symboles des sentiments amoureux ; les hauts pins et les vieux cyprès, symboles de constance et de droiture. De cette façon, les peintures d'oiseaux-et-fleurs pouvaient remplir un dessein éducatif ».⁴

Dans le cas de la reprise répétitive de modèles, faut-il parler de conservatisme ? La question n'est pas simple. D'une part, dans la technique de l'enseignement de la peinture, que se soit en Orient ou en Occident, au plus on s'entraîne à dessiner ou à peindre le même sujet, même s'il a déjà été peint il y a 2000 ans, au plus on découvre sa richesse infinie et au mieux on l'intériorise. La peinture, même très réaliste, peut tendre fortement vers la réalité mais sans jamais l'atteindre. Un peintre, le plus brillant soit-il, ne peut jamais reproduire deux fois exactement la même œuvre. En art, les thèmes et les modèles sont toujours à interpréter et à réinterpréter à l'infini avant que l'artiste les ait réellement compris et que l'on puisse créer du nouveau par rapport au sujet. Voici le chemin suivi par les apprenants chinois pour arriver à la maîtrise de leur art :

« Dans un premier temps en effet, le novice se contente de copier des formes dans lesquelles il essaie de retrouver l'esprit de celui qu'il copie. C'est la conformité à la forme. Ce n'est que dans un second temps, lorsqu'il a totalement intégré les spécificités formelles et spirituelles de ses maîtres, qu'il peut se mettre à créer selon *les sources de son cœur* : il atteint alors la conformité à l'esprit. Il ne s'agit donc pas, encore une fois, d'une création totalement libre de toute contrainte. La formalisation des tracés en fonction des thèmes à représenter en découle ».⁵

¹ X. YANG est conservateur adjoint du Musée du palais impérial de Pékin.

² X. YANG, *Approches de la peinture chinoise*, dans Richard M. BARNHART, James CAHILL, Nie CHONGZHENG, Wu HUNG, Lang SHAOJUN et Yang XIN, *Trois mille ans de peinture chinoise*, Arles, Philippe Picquier, 1997, p. 1-4 (ici p. 1).

³ Ibid., p. 1.

⁴ Ibid., p. 3.

⁵ Y. ESCANDE, *L'art en Chine, la résonnance intérieure*, (Savoir. Sur l'art), Paris, Hermann, 2001, p. 205.

Dans la pensée et dans la culture chinoise, le fait de copier un modèle, que ce soit en peinture ou par rapport à la fabrication d'engins électroniques, n'est pas du tout considéré comme quelque chose de négatif et la notion de plagiat n'existe pas en chinois. Le mot lui-même n'a pas de traduction en mandarin. Le fait de copier ou de repenser une idée tirée de la tradition ancienne est même considéré comme positif. L'enseignement de Confucius est composé de textes qui existaient déjà, mais certains écrits ont été retravaillés ou réinterprétés en y mettant une coloration éthique. Ces textes visaient aussi à transmettre un enseignement.⁶

Si l'on analyse ce phénomène de copie répétitive de modèles peints, sous le regard occidental, on peut dire qu'il s'agit de conservatisme car nos repères ne sont pas les mêmes.

Deux courants importants

Les historiens d'art décrivent deux courants majeurs mais complexes qui traversent la peinture chinoise : le premier aime représenter la réalité de manière très précise en utilisant des techniques extrêmement minutieuses. Cette approche réaliste est pratiquée par les peintres de cour, notamment pour représenter les portraits des empereurs et des notables (figure 1) : Gu Hongzhong, *Les divertissements nocturnes de Han Xizai*⁷). Le second provient de l'influence des artistes lettrés dont les œuvres débute à partir de la dynastie des Song (960-1279). Il représente l'alliance de l'imaginaire et du spirituel qui prend le dessus sur la peinture réaliste stricte qui précède. « Il faut apprendre de la nature et peindre l'image dans son esprit », écrivait le peintre Zhang Zao au 8^e siècle⁸.

A travers les siècles, ces deux courants s'entrecroisent. Lors de la dynastie des Tang (618-907), Zhang Yanyuan qui était historien d'art affirmait que « le sujet devait être peint dans son exacte ressemblance »⁹. Par contre, à cette même époque, d'autres critiques contredisent cette conception de la peinture et pensent que les bonnes œuvres picturales ont l'art d'unir l'objectif et le subjectif. L'objet est représenté à la fois tel qu'il est dans la réalité et aussi tel que le peintre se le représente dans son imaginaire. Cette façon de voir les choses opère un lien subtil entre l'objet réel et sa perception à travers les sens, l'intellect, l'imagination et la spiritualité de l'artiste¹⁰. Elle crée aussi une relation avec l'observateur, quant à la réception de l'œuvre par celui-ci, qui peut aller de l'indifférence au choc esthétique.

⁶ A. CHENG, *Histoire de la pensée chinoise*, Paris, Seuil, 1997, p. 58.

⁷ Han Xizai était un notable qui vivait sous la période des cinq dynasties et des dix royaumes. Cette ère de grands bouleversements politiques en Chine se situe entre 907 et 979. Elle suit la dynastie des Tang et précède la dynastie des Song. Han Xizai fut ministre de Li Yu, dernier monarque de la dynastie des Tang du Sud (937-975). Li Yu apprit que Han Xizai menait une vie dissolue et il envoya le peintre Gu Hongzhong espionner les divertissements nocturnes de celui-ci et lui demanda d'en rendre compte par une représentation picturale (voir site : http://treasure.chinese.cn/en/article/2009-08/26/content_16452.htm, consulté le 19 septembre 2016).

⁸ X. YANG, *Approches de la peinture chinoise*, p. 1.

⁹ Ibid., p. 2.

¹⁰ Ibid., p. 2. : « Nous voyons émerger ici le concept de *xieyi*, ou "dessin de l'idée", qui, plus que la description réaliste, est considéré par de nombreux critiques comme fondamental dans la peinture. *Deyi*, "saisir l'idée" de l'image formée dans l'esprit du peintre, devient alors capital lorsque l'on regarde une peinture. Derrière l'image, le spectateur doit voir l'intention implicite, et l'on ne peut apprécier les meilleures œuvres de la tradition chinoise qu'en en "comprenant l'idée", *huiyi* ».

Figure 1 : GU Hongzhong, *Les divertissements nocturnes de Han Xizai*, rouleau portatif, encre et couleur sur soie, vers 970. 28,7 x 335,5 cm. Musée du palais impérial, Pékin.



Gao Xingjian, écrivain et peintre contemporain (figure 2), nous livre une de ses réflexions sur la peinture qui vient apporter un éclairage à ce propos. Il parle du « je » créateur, du « tu », l'objet ou la personne qui inspire l'œuvre picturale et du « il », l'observateur. Le « je » rejoint sans cesse le « il » dans les arts plastiques car l'artiste pose constamment un regard d'observateur qui se veut à la fois admirateur et critique sur ce qu'il est en train de réaliser. Un dialogue permanent est tissé entre l'objet du monde réel et le monde intérieur du peintre. Ce dialogue créateur et révélateur enrichit le spectateur d'un regard neuf sur la réalité.

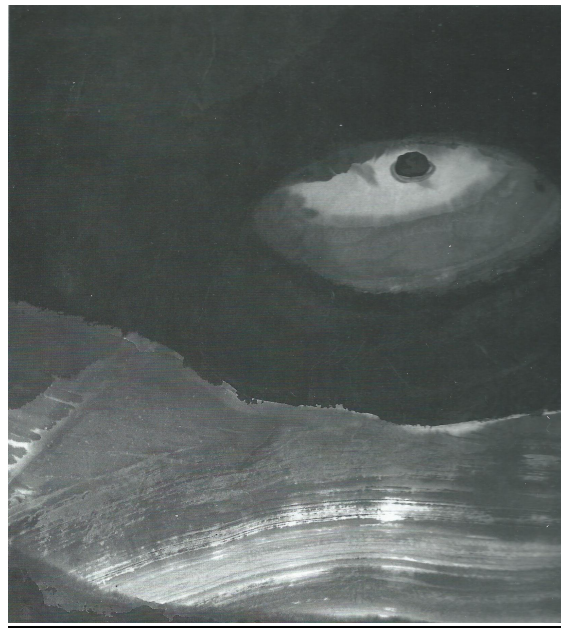
« L'espace visuel crée par la superposition complexe de ces objets et de « je », ne constitue plus un espace réel, mais une sorte d'espace intérieur, une sorte de vision (...)

Du point de vue du peintre, c'est une sorte de manifestation ; pour qui regarde, c'est une découverte. Au cours du processus de création, l'artiste passe alternativement du point de vue du peintre à celui du spectateur ».¹¹

A partir de l'objet représenté se forme en quelque sorte une triangulation : objet – artiste – spectateur. Une relation à la fois objective et subjective entre l'artiste et l'objet qu'il a choisi de peindre, c'est-à-dire le modèle de son travail. La relation ternaire s'opère aussi à travers le regard du spectateur. Et ce troisième agent de la relation est fondamental. On ne peint pas pour soi seulement mais aussi pour l'autre. Ce que le spectateur va ressentir et exprimer par rapport à l'œuvre aide énormément l'artiste à avancer dans son travail. Par le biais de l'observateur, le peintre reçoit une critique et souvent de l'encouragement. Il ne faut pas oublier que l'artiste joue un double rôle dans l'acte créateur : il est à la fois acteur et observateur en ce sens qu'il doit régulièrement prendre des temps d'arrêt et poser un regard extérieur et critique face à sa production.

¹¹ M. DRAGUET, *Gao Xingjian, le goût de l'encre*, Vanves, Hazan, 2002, p. 73.

Figure 2 : XINGJIAN Gao, *Silence*, 1994, encre sur papier, 66 x 60 cm, Collection de l'artiste.



Faisons un saut dans le passé et revenons à la dynastie des Tang. Certains artistes allèrent très loin dans la deuxième démarche picturale appelée *xieyi* ou dessin de l'idée. Ils associèrent les images peintes à leurs convictions philosophiques et religieuses ; ils tentèrent de créer un lien étroit entre la peinture et les pensées confucéennes ou bouddhistes.

« Zhang Yanyuan soutenait que "l'art pictural est là pour valoriser l'éthique, améliorer les relations humaines, prédire les changements de la nature et explorer les vérités cachées. Il fonctionne à la manière des six classiques (confucéens) et œuvre sans s'occuper des saisons changeantes" ». ¹²

Les peintres paysagistes, par exemple, aimaient représenter les cinq montagnes sacrées et les quatre grands fleuves qui étaient des lieux à connotations impériales. La reproduction réaliste de légumes et de fruits faisait office de sacrifices aux divinités. En bref, les peintures étaient mises au service des dieux, du Bouddha, des sages et des empereurs.

Les artistes lettrés

Pendant la période des Song du Nord apparaît la catégorie des artistes lettrés. Leur influence sur la peinture et la culture chinoise fut immense.

« Selon Jiang Xingyu, le lettré qui préfère une vie recluse aux fonctions publiques est une figure propre à la Chine, dont les Européens et les Américains ne peuvent saisir ni la logique, ni le contexte. Ces lettrés ont beau n'être qu'une infime minorité dans l'histoire, ils n'en jouent pas moins un rôle défini dans la culture chinoise ». ¹³

Comme le mentionne leur nom, les artistes lettrés bénéficient d'une excellente formation en poésie et en calligraphie. Ces artistes suivent de près les concepts esthétiques recommandés par le *ershisi shipin*, (« Les vingt-quatre aspects de la poésie ») de Sikong Tu de la dynastie des Tang. L'élégance, par exemple, pouvait être représentée par des jeunes hommes assis

¹² X. Yang, *Approches de la peinture chinoise*, p. 2.

¹³ L. SHUMING, *Les idées maîtresses de la culture chinoise*, (Patrimoine Chine), Paris, Cerf, Institut Ricci, 2010, traduit du chinois par M. MASSON, p. 54.

dans une bamboueraie ou par un ciel parsemé de nuages blancs et de quelques oiseaux. Les lettrés de la période Song inaugurèrent à leur tour la pratique d'inscrire un poème sur leur peinture. Au fil du temps, les lettrés, spécialisés dans l'écriture de la calligraphie, en firent un art à part entière en travaillant la forme et le contenu des inscriptions. « Ils s'attachèrent au charme esthétique des lignes et au travail au pinceau en lui-même, au lieu d'utiliser les lignes pour définir les formes ».¹⁴

Sous la dynastie des Song du Nord, les peintres commencèrent à marquer d'un sceau leurs œuvres pour éviter les contrefaçons. L'usage des sceaux avait aussi une valeur esthétique car sa couleur rouge écarlate égayait la peinture assez terne de l'époque.

Avant de terminer ce passage sur la peinture chinoise, il est bon d'aborder brièvement un des aspects techniques tout à fait spécifique à cette tradition et qui ne manque pas d'intérêt. Les peintres chinois aiment mettre certaines zones en valeur dialoguant avec de grands espaces vides. Ces réserves blanches côtoient certains détails qui décrivent bien le thème. Les blancs ainsi créés donnent naissance à des formes qui captent l'attention du spectateur en laissant un espace dans lequel vagabonde sa pensée, son imagination. L'œuvre de Liang K'ai, intitulée *Le poète Li Tai Po* (figure 3) illustre bien ce type de peinture. Voici un commentaire intéressant de l'artiste et de son œuvre rédigé par Johannes Itten dans son livre *L'art de la couleur* :

« Liang K'ai, qui vivait dans la première moitié du 13^e siècle, a sans doute été l'un des peintres de lavis les plus géniaux de Chine. Chacun de ses tableaux est différent quant au mode de représentation. La façon dont il a représenté ici le poète Li Tai Po au moyen de peu de taches et de lignes noires et grises est unique dans la peinture. A l'aide de taches de grandeurs les plus diverses et de lignes sobres, il caractérise un homme très distingué, regardant au loin, et marchant. Liang K'ai était un moine de la secte bouddhiste Chan »¹⁵.

Figure 3 : LIANG K'AI, *Le poète Li Tai Po*, Chine, 13^e siècle, Musée National, Tokyo.



¹⁴ X. Yang, *Approches de la peinture chinoise*, p. 4.

¹⁵ J. ITTEN, *Art de la couleur*, Paris, Dessain & Tolra, 1978, p. 50.

En conclusion, la peinture chinoise est donc la combinaison de plusieurs arts. Une œuvre avait souvent recours au travail de plusieurs artistes : un peintre, un poète, un calligraphe et un facteur de sceaux. Mais certains peintres, comme par exemple Qi Baishi (1864-1957), excellaient dans la maîtrise de ces arts. L'union de tant de formes artistiques est le trait le plus distinctif de la peinture chinoise qui reflète la grande diversité culturelle de cette civilisation.

Quelques œuvres issues de la peinture traditionnelle chinoise mises en corrélation avec le tableau de Monica Liu, *La Vierge à l'Enfant invoquée pour la protection des marins*

Figure 4 : Attribué à FANG Zhou, *Dames de la cour portant des coiffures fleuries*, rouleau portatif, encre et couleurs sur soie, dynastie des Tang, 46 x 180 cm, Musée provincial de Liaoning, Shenyang.



Figure 5 : XIMENG Wang, *Mille lys de rivières et montagnes*, section d'un rouleau portatif, encre et couleurs sur soie, 1113, 51,5 x 1191,5 cm, musée du palais impérial, Pékin.

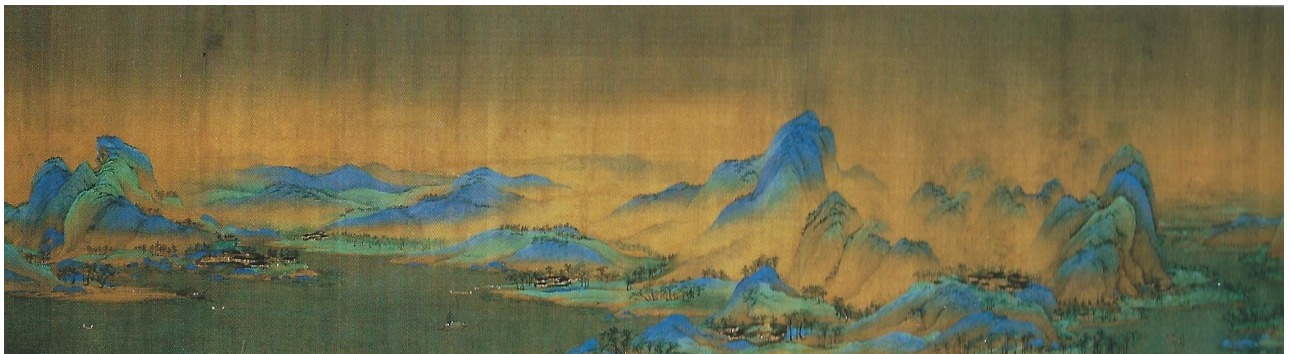


Figure 6 : Xi Shang, *Guan Yu capture son ennemi Pang De*, rouleau mural, encre et couleur sur soie, dynastie des Ming, 200 x 237 cm. Musée du palais impérial, Pékin.



Figure 7 KAIZHE Gu (345-406), *Conseil de la monitrice aux dames du Palais*, détail, copie, encre et couleur sur soie, hauteur 25 cm, Londres, British Museum.



Comparaison entre la peinture chinoise et la peinture Occidentale

À l'opposé de la tradition picturale occidentale, la peinture chinoise n'a pas pour but de visualiser en image ce que l'artiste voit, ressent ou imagine, mais la peinture chinoise a pour objectif de traduire un mode de pensée où se reflète l'harmonie entre l'homme et l'univers et toute la richesse de la relation entre ces deux parties.

Voici un commentaire littéraire de François Cheng tiré de son livre *Souffle-Esprit ; textes théoriques chinois sur l'art pictural*, qui résume assez bien l'essence de la peinture chinoise :

« L'art pictural classique chinois, né dans un contexte culturel spécifique (...), se réfère à une cosmologie définie qui a mis en avant l'idée du Souffle primordial dérivé du vide originel et celle des Souffles vitaux Yin et Yang qui, par leur interaction sans cesse activée par le souffle du Vide médian, régissent la relation ternaire entre Ciel, Terre et Homme ». ¹⁶

Lors de l'apprentissage de la peinture en Chine, les professeurs insistent énormément sur le souffle vital, l'inspiration-expiration, en vue d'augmenter la concentration de l'esprit dans l'acte de peindre ou de calligraphier. Par contre, dans l'apprentissage de la peinture en Europe, cet aspect est laissé de côté.

Si l'on veut pénétrer davantage l'idée de François Cheng dans le passage cité ci-dessus, la pensée esthétique chinoise est basée sur une conception organisatrice de l'univers. L'art de la peinture aspire depuis des millénaires à recréer un espace médiumnique (le support de l'œuvre) où sont étroitement unis le **souffle** et l'**esprit**. Nous avons eu un bref aperçu de ce qui concerne le souffle. Sachons aussi que dans la tradition chinoise, les critiques d'art insistent sur le fait que la peinture est directement liée à l'**esprit** de l'artiste, à sa *résonnance intérieure*, comme le dit si bien Yolaine Escande, elle en est le reflet :

« Si la valeur spirituelle (l'esprit) d'une personne est élevée, il s'ensuit que sa résonnance intérieure ne peut pas ne pas être élevée. Et si sa résonnance intérieure est élevée, il ne peut pas ne pas y avoir de vie et de mouvement dans ses œuvres. Comme on le dit "dans les hauteurs les plus élevées du spirituel, elle peut rivaliser avec la quintessence" (cette phrase est reprise de Guo Ruoxo, écrivain de l'art chinois du 11^e siècle) ». ¹⁷

Analysons maintenant la notion de **vide**. Dans la conception esthétique chinoise, elle n'est pas synonyme comme chez nous d'un élément flou, arbitraire ou chaotique comme le désigne le vide de la genèse, ou encore synonyme d'une notion d'absence. Mais le vide pourrait être comparé à une matrice. François Cheng écrit que « le vide est le lieu interne où s'établit le réseau de transformations du monde crée. Cette conception ouverte qui laisse toute sa chance à la métamorphose » ¹⁸.

Les artistes chinois aiment copier ou faire référence aux anciennes traditions picturales de leur pays et s'adressent à leur public cultivé en supposant qu'ils maîtrisent un savoir ésotérique et historique suffisant ainsi que de bonnes connaissances en poésie, en littérature et dans les doctrines confucianiste, taoïste et bouddhiste. Pour les peintres occidentaux, du moins les artistes contemporains, l'accent est davantage mis sur l'expression de la personnalité de l'artiste et sur sa capacité de créer du neuf. Certains artistes, comme Chagall, intègrent aussi des éléments de la tradition et de la religion tout en étant très créatifs.

¹⁶ F. CHENG, *Souffle-Esprit ; Textes théoriques chinois sur l'art pictural*, Paris, Seuil, 2006, p.12.

¹⁷ Y. ESCANDE, *L'art en Chine, la résonnance intérieure*, (Savoir. Sur l'art), Paris, Hermann, 2001, p. 201.

¹⁸ F. CHENG, *Souffle-Esprit ; Textes théoriques chinois sur l'art pictural*, p. 12.

Pour mieux comprendre la différence entre Orient et Occident, voici une anecdote rapportée dans le cours de théologie de l'art : *Marie dans l'art* de Chantal Leroy, professeur à la Faculté de théologie de Lyon. Elle se rend à Pékin en juillet 2002 et visite le temple dit de la « Porte du Ciel ». Le guide explique que l'Empereur organisait des cérémonies en fonction des saisons. Après s'être mis à l'écoute des désirs des hommes et des dieux, il se rendait à la « Porte du Ciel » pour ajuster les souhaits des uns et des autres. L'Empereur suppliait le « ciel » de se pencher sur la terre. Par des prières spécifiques, il demandait les bénédictions dont les hommes avaient besoin pour leurs récoltes ainsi que pour d'autres bienfaits... Un mois plus tard, Chantal Leroy retourne à Paris et elle est chargée d'accompagner un groupe de visiteurs chinois pour visiter la cathédrale Notre-Dame. Le conférencier explique « vous êtes ici dans un lieu architectural : regardez cette superbe invention qu'est la croisée d'ogives... ». Voici le commentaire de Chantal Leroy expliquant la façon très différente de percevoir l'art religieux en Occident par rapport à la Chine :

« Le trait de cette anecdote vous semblera peut-être caricatural. En réalité, il ne l'est pas. Il n'est pas non plus marginal. C'est bien la difficulté qu'éprouve notre culture contemporaine, en Occident du moins, à appréhender l'art "religieux" - il faudra s'entendre sur ces termes - en tant qu'univers symbolique, un univers qui, avant d'être un lieu artistique est d'abord relation entre deux mondes, un pont entre le visible et l'invisible. Le guide chinois connaissait-il suffisamment les subtilités de notre langue pour avoir délibérément employé le terme "ajuster" ? Je ne sais, mais c'est exactement ce dont il s'agit¹⁹. Le terme art (du latin *artem*) est issu d'une racine qui désigne l'ajustement, (ar- = ajuster), art signifie donc habileté, l'*Ars* est une activité et un moyen pour obtenir un "ajustement parfait" ». ²⁰

Après une approche plus conceptuelle de la différence entre la peinture occidentale et la peinture chinoise, penchons-nous sur **les différentes techniques de peinture**.

Une différence notoire à souligner est la notion de perspective et de trompe-l'œil qui est très présente dans la peinture occidentale et se développera surtout à partir de la Renaissance et que l'on retrouve très peu dans la tradition picturale chinoise.

« L'artiste (chinois) n'essaie pas de localiser vraiment le spectateur par un quelconque dispositif, comme la perspective cavalière propre à nombre de peintres européens, ni de rendre le volume de formes tridimensionnelles sur une surface plane grâce à l'ombrage et aux indications d'une source lumineuse cohérente. Les peintures chinoises doivent être lues essentiellement comme des combinaisons de traits de pinceaux sur un support, sans beaucoup d'ouverture sur la profondeur. Mais les mêmes propos peuvent s'appliquer à la plupart des meilleures peintures occidentales du 20^e siècle ». ²¹

Il est à signaler aussi que la maîtrise de la peinture traditionnelle chinoise exige énormément de temps et de patience. Il en est de même pour l'apprentissage de la calligraphie qui nécessite un minimum de dix à douze ans de formation²². Les artistes chinois restent parfois des mois, voir des années sur un même chef-d'œuvre, tout en travaillant d'autres œuvres plus rapidement en parallèle. Un peu comme le peintre Vermeer de Delft du 17^e siècle pour qui le

¹⁹ En Chine, les anciens donnent même à l'art pictural une fonction essentielle, ils convoquent à la réalité. De nombreuses légendes rapportent cette caractéristique ; l'œuvre du peintre participe à la compréhension du monde et de l'univers. Il n'est pas qu'un illustrateur. « La fonction de l'art est manifestée pour l'esprit, le vulgaire l'ignore ».

²⁰ Citation tirée du cours de théologie de l'art de C. LEROY, *Marie dans l'art*, cours théoenligne, 2011, Faculté de théologie de Lyon, Introduction p. 1.

²¹ J. CAHILL, *Approches de la peinture chinoise*, p. 5-6.

²² Un livre passionnant à lire sur le sujet de l'apprentissage de la peinture et de la calligraphie chinoise vécu par une jeune femme française est celui dont voici les références : VERDIER Fabienne, *Passagère du silence*, Paris, Le livre de poche, 2005.

temps ne comptait plus tellement il était préoccupé de rendre la vie et la lumière de chacune des scènes qu'il peignait avec une très grande précision.

Bibliographie des illustrations

Figure 1 : *Les divertissements nocturnes de Han Xizai, Hongzhong Gu, rouleau portatif, encre et couleur sur soie, vers 970. 28,7 x 335,5 cm, (photographie), s.d., Pékin, Musée du palais impérial, dans BARNHAR Richard M., CAHILL James, CHONGZHENG Nie, HUNG Wu, SHAOJUN Lang et XIN Yang, Trois mille ans de peinture chinoise, Arles, Philippe Picquier, 1997, p. 113.*

Figure 2 : *XINGJIAN Gao, Silence, Goa XINGJIAN, 1994, encre sur papier, 66 x 60 cm, (photographie), [2002], Collection de l'artiste, dans DRAGUET Michel, Gao Xingjian, le goût de l'encre, Vanves, Hazan, 2002, p. 72.*

Figure 3 : *Le poète Li Tai Po, K'ai Liang, 13^e siècle, Chine, (photographie), s.d., Tokyo, Musée National, dans ITTEN Johannes, Art de la couleur, Paris, Dessain et Tolra, 1978, p.50, fig. 54.*

Figure 4 : *Dames de la cour portant des coiffures fleuries, attribué à Zhou Fang, dynastie des Tang, rouleau portatif, encre et couleurs sur soie, 46 x 180 cm, (photographie), s.d., Shenyang, Musée provincial de Liaoning, dans BARNHAR Richard M., CAHILL James, CHONGZHENG Nie, HUNG Wu, SHAOJUN Lang et XIN Yang, Trois mille ans de peinture chinoise, p. 81, fig. 74.*

Figure 5 : *Mille lys de rivières et montagnes, Wang Ximeng, section d'un rouleau portatif, encre et couleurs sur soie, 1113, 51,5 x 1191,5 cm, (photographie), s.d., Pékin, Musée du palais impérial, dans BARNHAR Richard M., CAHILL James, CHONGZHENG Nie, HUNG Wu, SHAOJUN Lang et XIN Yang, Trois mille ans de peinture chinoise, p. 124, fig. 115.*

Figure 6 : *Guan Yu capture son ennemi Pang De, Shang Xi, rouleau mural, encre et couleur sur soie, dynastie des Ming, 200 x 237 cm, (photographie), s.d., Pékin, Musée du palais impérial, dans BARNHAR Richard M., CAHILL James, CHONGZHENG Nie, HUNG Wu, SHAOJUN Lang et XIN Yang, Trois mille ans de peinture chinoise, p. 202, fig. 183.*

Figure 7 : *Conseil de la monitrice aux dames du Palais, détail, Gu Kaizhe (345-406), encre et couleur sur soie, hauteur 25 cm, s.d., (photographie), posté le 19 juillet 2013, en ligne : https://fr.wikipedia.org/wiki/Gu_Kaizhi, consulté le 31 juillet 2017.*