



HAL
open science

”Eveil et peinture en Chine”

Yolaine Escande

► **To cite this version:**

Yolaine Escande. ”Eveil et peinture en Chine”. Jackie Pigeaud, Baldine Saint Girons (dir.). Éveil. XXIe Entretiens de La Garenne Lemot, Presses universitaires de Rennes, pp. 31-41, 2019, Éveil. XXIe Entretiens de La Garenne Lemot ; collection ”interférences”, 978-2-7535-7567-7. hal-02146811

HAL Id: hal-02146811

<https://hal.science/hal-02146811>

Submitted on 22 Oct 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

XXI^{èmes} Entretiens de La Garenne Lemot : éveil

Éveil et peinture en Chine.

Yolaine Escande
(CRAL, CNRS-EHESS)

Seuls les sots croient qu'ils sont éveillés.
Zhuangzi, chap. 2.

En chinois comme en français, il existe différentes formes d'éveil : l'éveil matinal après une bonne nuit, *juexing* 覺醒, et la capacité à rester en éveil, *jingti* 警惕 ; l'éveil de la nature *suxing* 蘇醒 et l'éveil de l'imagination *xianshi* 顯示. Mais celui auquel on pense d'emblée lorsqu'il est question d'une activité artistique, c'est l'éveil au sens taoïste ou bouddhiste, qui se dit généralement *wu* 悟, parfois *jue* 覺. Si en français, un seul mot sert à recouvrir ces différentes acceptions, en chinois, trois principaux termes désignent différentes nuances de l'éveil : *wu* 悟, *xing* 醒 et *jue* 覺.

D'après le premier dictionnaire étymologique chinois, le sens de la graphie de *wu* 悟 s'explique de la façon suivante : « S'éveiller, prendre conscience, du cœur et de l'élément phonétique *wu* »¹ ; celle de *xing* 醒 par « Dégriser ; du [récipient à] boisson alcoolisée 酉 ; *xing* 星 est phonétique »². *Xing* signifie couramment « recouvrer (de l'ivresse, d'une stupeur) ; dégriser ; se rendre compte de ; s'éveiller, de réveiller, avoir l'esprit clair ». Quant à *jue* 覺, son étymologie est « S'éveiller 寤. De

¹ Dans le dictionnaire étymologique de Xu Shen (30-124), litt. *Théorie des graphies primitives et explications des graphies dérivées* (*Shuowen jiezi*, 100), Pékin, Zhonghua shuju, 1963, p. 219.

² *Ibidem*, p. 313.

voir 見 et d'étudier (*xue* 學) qui est aussi phonétique »³. Le caractère *jue* est ici défini par une variante de *wu* : 寤 qui signifie « éveil, se réveiller », et qui est formé du radical du toit 宀, du lit 爿 et de l'élément phonétique 吾⁴. Ce caractère *wu* 寤 porte spécifiquement sur l'état de veille, par exemple pour un insomniaque, par opposition à l'état de sommeil. C'est ce terme *jue* 覺 qui est employé dans le *Zhuangzi* pour désigner « le grand éveil », par opposition au « vaste rêve » dans lequel nous vivons communément⁵.

On peut par conséquent recenser trois formes d'éveil, aux étymologies qui indiquent trois nuances d'importance : 1/ l'éveil après l'ivresse, autrement dit, la conscience après la perte de conscience. C'est le terme utilisé lors de l'éveil matinal par exemple. 2/ L'éveil qui fait suite à l'étude et à la connaissance, c'est un éveil conscient. 3/ L'éveil du cœur, celui des émotions que partagent tous les hommes ; c'est un éveil universel et intuitif ; c'est le terme qui est employé dans l'éveil de type spirituel ou religieux. Le Bouddha n'est-il d'ailleurs pas appelé « l'Eveillée » ? Le Bouddha au nirvana est en effet dans un état de perpétuel éveil, contrairement aux adeptes du bouddhisme qui, au mieux, parviennent à un éveil momentané.

Dans le taoïsme, l'un des textes fondamentaux de l'alchimie interne est le *Wuzhen pian* ou *Eveil à l'authentique*. Dans les pratiques internes du taoïsme médicinal en effet, qui demandent un regard tourné vers l'intériorité, le but est de se transformer en immortel ; l'authentique est l'immortel. La vision authentique ou éveil donne une conscience unifiée avec l'univers, le grand tout, qualifié de Dao. Ce Dao, qui est inconcevable et irréprésentable, ne peut d'évidence pas être défini par des mots. C'est donc à la pratique artistique, et en particulier à la peinture, que le rôle de donner accès à l'éveil, voire au Dao, est dévolu.

1. bouddhisme *chan* et éveil

³ *Ibidem*, p. 178.

⁴ *Ibidem*, p. 153.

⁵ Au chap. 2, « Discours sur l'identité des existants » (Qiwu lun). Voir *infra*, note 25.

Alors qu'en Europe se développaient les philosophies pré-socratique et socratique, en Chine, parallèlement, florissaient le confucianisme puis le taoïsme. Le premier prône la participation active au fonctionnement de la société pour l'améliorer, l'autre le retrait de la vie mondaine pour travailler sur « la culture de soi », dans le but de parvenir à l'achèvement, celui de « l'homme authentique » *zhenren*, parfaitement en accord avec le principe du monde, qualifié de Dao. Lorsque le bouddhisme est arrivé en Chine au début de notre ère, le taoïsme avait déjà développé depuis plusieurs siècles une telle quête ; ces deux courants de pensée avaient un point commun : la volonté de dépasser toute limite individuelle et de soustraire l'être humain aux contingences ; contrairement au confucianisme, taoïsme et bouddhisme ne se référaient pas à un âge d'or utopique mais proposaient le bonheur dans l'ici et maintenant. En ce sens, taoïsme et bouddhisme étaient compatibles, et d'ailleurs les premières traductions de canons bouddhiques empruntèrent leur vocabulaire au taoïsme. Les deux courants de pensée prônent en effet la passivité et la disponibilité, contrairement au confucianisme qui exhorte à l'action. C'est dans cette réceptivité qu'émerge l'éveil ; celui-ci ne se trouve donc pas du côté de l'activité mais de son contraire.

Dès les premiers siècles de notre ère, bouddhisme et taoïsme dialoguent et le bouddhisme *chan* (*zen*) apparaît en Chine aux V^e-VI^e siècles. Le fondateur du bouddhisme *chan*, le moine indien Bodhidharma, serait arrivé en Chine vers 520 de notre ère. Il aurait passé neuf ans à méditer au temple Shaolin sur le mont Song (Henan). Le terme *chan* est dérivé d'une traduction du mot sanskrit *dhyana* qui signifie « méditation ». La secte bouddhique de Bodhidharma a repris la croyance taoïste de l'éveil subitiste : l'éveil ne peut pas s'exprimer par des mots mais ne peut se transmettre que de cœur à cœur. Ses adeptes n'utilisent pas les écrits ou des rituels et croyances institutionnalisés, ils suivent une voie intuitive de découverte par soi-même⁶. Ainsi Bodhidharma aurait-il affirmé : « Pas d'écrits, un enseignement

⁶ Anne Cheng, *Histoire de la pensée chinoise*, Paris, Seuil, 1997, pp. 388-389.

différent des autres, qui touche directement le cœur des hommes pour révéler la vraie nature de bouddha »⁷. Ainsi, les idées *chan* selon lesquelles le Bouddha peut se trouver en toute chose et que même les tâches les plus triviales peuvent conduire à l'éveil ont connu un grand succès. Le bouddhisme *chan* s'est développé en Chine après la vague anti-bouddhique de 845 et les destructions de la fin de la dynastie des Tang (618-907), parce qu'il était constitué de petites communautés autour d'un maître *chan*, alors que le clergé et l'institution bouddhique avaient été anéantis. L'influence du *chan* sur la poésie notamment a été considérable à partir du VIII^e siècle : pour éclairer ce qui échappe au raisonnement, la poésie est considérée comme le meilleur mode d'expression. Puis le *chan* a gagné en popularité sous la dynastie des Song (960-1279), notamment parce que ses principes étaient complémentaires de ceux du néo-confucianisme et du taoïsme.

De leur côté, les lettrés, tels le poète Su Shi (1037-1101) et le calligraphe Huang Tingjian (1045-1105), comparent leur activité artistique à la pratique du *chan* : Su Shi considère que « pinceau et encrier sont ses affaires bouddhistes »⁸. Huang Tingjian affirme : « Dans les caractères d'écriture, le travail du pinceau est comparable à la vision dans les phrases *chan* »⁹. « La vision dans les phrases *chan* » désigne la capacité d'éveil à ce qui est suggéré par les nombreuses paroles apparemment très simples du bouddhisme *chan*, comme « lorsqu'une fleur s'épanouit, le monde entier se révèle »¹⁰. L'éveil, c'est la capacité à être entièrement présent dans chaque instant de la vie. Il ne s'agit pas d'une vision par le regard, mais d'une vision intérieure. Mais surtout, Huang Tingjian comme Su Shi accordent beaucoup

⁷ *La promotion du chan pour la protection de la nation (Xing chan huguo lun)*, chap. 2 : voir Pierre Marsone, *Aux origines du Zen*, Paris, You-feng, 2002, éd. bilingue, commentée et annotée, du *Traité de l'instauration du Zen pour la protection de la nation* (Kôzen gokokuron du moine japonais Eisai (1143-1215), p. 114, 115.

⁸ Su Shi, Wang Songling (éd.), *Dong Po Zhilin*, collection *Tang Song shiliao biji congkan*, Pékin, Zhonghua shuju, 1981, p. 40.

⁹ Huang Tingjian, *Ziping Yuannuo jian xi*, dans *Huang Wenjie gong zhengji*, Chengdu, Sichuan daxue chubanshe, 2001, p. 677.

¹⁰ Zenrin Kushi (xv^e siècle), cité par Lilian Silburn, *Aux sources du bouddhisme*, Paris, Fayard, 1997, p. 466.

d'importance à la méditation, qui est la définition même du *chan*. Huang se réfère souvent directement au *chan*, quant à Su Shi, même s'il n'est pas bouddhiste, il fait des retraites méditatives aussi bien dans les temples bouddhiques que taoïstes, ce qui le conduit « à faire l'expérience d'un grand bonheur »¹¹.

2. éveil et peinture

Comment la vision subitiste du *chan* rejoint-elle celle des taoïstes ? C'est encore le lettré Su Shi qui l'explique : « le Dao peut être atteint, mais il ne peut être recherché » (*Dao ke zhi er buke qiu*)¹², suggérant une approche intuitive, fondée sur la réceptivité, de la philosophie, de l'écriture et de l'art. À sa suite, en peinture, le thème « pour le grand éveil, nul besoin de maître »¹³ est particulièrement répandu.

Les plus grands artistes lettrés se sont référés au *chan* et à l'éveil de type subitiste. Ainsi, le fameux théoricien, calligraphe et peintre des Ming, Dong Qichang (1555-1636) a-t-il fondé toute sa théorie sur l'opposition entre la peinture lettrée, assimilée à l'éveil de type subitiste *chan*, à la peinture professionnelle ou des académiciens, synonyme d'éveil atteint à l'issue d'un travail progressif. Cette conception est si communément admise chez les lettrés que le célèbre moine *chan* Citrouille Amère ou Shitao a sans cesse fait référence à l'éveil de type subitiste et a assimilé cet éveil au Dao des taoïstes. Shitao (1642-vers 1707) sur une de ses peintures a inscrit le colophon suivant :

« Discuter de peinture revient à discuter de *chan*, ce qui est important c'est que l'entendement ne compte plus pour faire partie des meilleurs et devenir un grand maître, sinon on tombe dans la catégorie inférieure. »¹⁴

¹¹ Lin Yutang, *The Gay Genius, The Life and Times of Su Tungpo*, New York, 1947, p. 203.

¹² Su Shi, « La parabole du soleil » (Riyu), dans Kong Fanli (éd.), *Recueil des œuvres de Su Shi (Su Shi wenji)*, Pékin, Zhonghua shuju, 1986, chap. 64, p. 1980.

¹³ Puji et Huiming (comp.), *Cinq lampes réunies à la source (Wudeng huiyuan, 1253)*, Pékin, Zhonghua shuju, 1984, *juan* 13, paragraphe « Maître *chan* Qinglin Shiqian » (Qinglin Shiqian chanshi), p. 397.

¹⁴ Cité dans Xiaoyun, *Les paroles sur les peintures chinoises (Zhongguohua hua)*, Taipei, Yuanquan chubanshe, 2003, pp. 100-101.

Sur une autre de ses peintures, *Falaise rouge et ravin abyssal* (*Danyan juhe*), il se représente en fou (*chi*) en train de rêver (*meng*) ou en extravagant (*dian*), en train de pêcher dans les montagnes sous des falaises escarpées, et il associe cette figure au taoïsme ; le rouge de la falaise (*dan*) désigne de fait le cinabre, censé apporter l'immortalité aux pratiquants du taoïsme. Le point central de l'inscription est un passage de quatre vers dans lequel il commente l'image qui personnifie l'éveil au Dao, auquel donnent accès le taoïsme et le *chan* (ill. 1) :

« Non seulement dans mon cœur est le Dao, mais en dehors de mon cœur et du Dao, je n'ai d'autre objectif ; / Je dépends simplement de la saveur du *chan* du pinceau et de l'encre. / Parfois libéré dans mon cœur vivant. »



1. Shitao (1642-vers 1707), *Falaise rouge et ravin abyssal* (*Danyan juhe tu*), encre et couleurs sur papier, 104,5 x 165,2 cm, Pékin, musée de l'Ancien palais

L'influence de cette conception qui mêle taoïsme et bouddhisme en art se perçoit dans certaines formes picturales, en particulier dans la peinture dite *chan*. Les peintures bouddhiques des Tang et des Cinq Dynasties (907-979), y compris *chan*,

ont presque toutes disparu en Chine, en partie en raison des destructions lors de la répression anti-bouddhique au IX^e siècle. Mais quelques unes d'entre elles ont été heureusement conservées au Japon.

L'un des premiers peintres du *chan*, auquel est attribué la réalisation des portraits de seize arhats, Guanxiu (832-912), avait été confié dès l'enfance à un monastère *chan* où il reçut une formation monastique. D'après le théoricien de la peinture Guo Ruoxu (XI^e siècle), il « entra en méditation avant de peindre les arhats dont il voyait la véritable apparence »¹⁵. Guanxiu, alors qu'il avait été formé par les moines *chan*, se qualifiait lui-même de « pauvre prêtre taoïste »¹⁶ (ill. 2).

¹⁵ Guo Ruoxu, *Notes sur ce que j'ai vu et entendu en peinture (Tubua jianwen zhi)*, dans Wu Menfu et Guo Yin (éds.), *Traité chinois sur la peinture (Zhongguo hualun)*, Hefei, Anhui meishu chubanshe, 1999, p. 334.

¹⁶ Biographie de Guanxiu dans les biographies des moines des Song, *Nouveau canon bouddhique révisé sous [l'ère] Dazheng (Dazheng xinxiu dazhangjing)*, vol. 50, fasc. 2061, *juan* 30, p. 897-1.



2. Attribué à Guanxiu (832-912), *Arhats*, encre et couleurs sur soie, 91 x 45 cm, Tokyo, musée National

Le terme *arhat* vient du sanskrit (ou du pali *arabant*), et signifie « le sage vertueux » ; il désigne une personne accomplie qui est parvenue au nirvana, qui a atteint l'éveil, mais qui n'est pas entrée dans l'état du Bouddha. Les arhats (*luohan* en chinois) sont présents en Chine à partir des premiers siècles de notre ère ; ils sont peints par groupes de seize ou dix-huit, et sont là pour montrer la voie en attendant la venue du Bouddha Maitreya.

D'un point de vue technique, la peinture *chan* est généralement rattachée à des coups de pinceau directs, simples et parcimonieux sur le support qui donnent la sensation d'une composition spontanée. De très nombreux *luohan* ont été peints dans ce style direct, des immortels taoïstes, des mendiants miraculeux, etc.

C'est donc en dehors de la cour des Song, où se trouvait la célèbre académie de peinture impériale, qu'une vision nouvelle de l'art se développe. L'Académie produit des œuvres sur soie, au coût élevé, en général de style minutieux. Les monastères bouddhiques *chan* favorisent l'éclosion de moines peintres, en particulier ceux de la secte Tiantai (Tendai au Japon), qui ont une préférence pour la peinture monochrome à l'encre, sur papier, certainement moins onéreuse. Ils expriment avec vigueur, voire violence, sur le papier, une énergie vitale qui est censée conduire à l'éveil. La peinture fait partie des activités qui, comme la poésie, peuvent exprimer l'éveil subit. Le peintre Shike (x^e siècle, mort après 975) était, comme Guanxiu, originaire du Sichuan actuel. Célèbre pour son engagement religieux, il se vit ordonner par l'empereur Taizu (r. 960-976) de peindre des personnages taoïstes et bouddhistes à Kaifeng, la capitale. Il s'exécuta mais demanda aussitôt après de rentrer chez lui dans le Sichuan. Ne restent de ses œuvres que le rouleau du *Second patriarche [chan] en contemplation* (ill. 3).



3. Shi Ke (X^e siècle), *Le second patriarche [chan] en contemplation (Erzu tiaoxin tu)*, 35,3 x 64,4 cm,
Tokyo, musée National

Il s'agit d'un maître en pleine méditation, souligné simplement par de grands coups de pinceau produisant des traits épais et marqués, en « blanc volant », sur deux peintures : dans l'une, le patriarche est appuyé sur un tigre, lui aussi en méditation ; sur l'autre, il se pose sur sa main. Le contraste est frappant entre l'éveil atteint par la méditation de ce patriarche, que la peinture est censée exprimer, et l'apparence endormie aussi bien du maître que du tigre (ill. 4).



3. Shi Ke (X^e siècle), *Le second patriarche [chan] en contemplation (Erzu tiaoxin tu)*, 35,3 x 64,4 cm,
Tokyo, musée National

Le titre de l'œuvre pourrait aussi être traduit par « Le second patriarche harmonisant son cœur », sous-entendu avec celui du tigre ; la peinture souligne que l'éveil atteint par le patriarche gagne l'animal, qui lui aussi peut harmoniser son cœur. Shike est considéré comme le premier véritable peintre *chan*, inventeur ou représentatif de ce nouveau style très direct.

Ces expériences picturales qui sont aussi des expériences spirituelles ne sont pas étrangères à celles des peintres lettrés qui cherchent à atteindre la « communion spirituelle » (*shenhu*), c'est-à-dire l'état d'identification de soi et du monde, de l'extériorité et de l'intériorité¹⁷.

Si Guanxiu et Shike ont surtout peint des sujets religieux, les adeptes du *chan* se soucient peu des distinctions entre le religieux et le profane, et ils rejettent tout dualisme. Le *chan* cherche à prendre ses distances avec le bouddhisme institutionnel, dont les peintures sont minutieuses et colorées (ill. 5).

¹⁷ Voir Nicole Vandier-Nicolas, *Peinture chinoise et tradition lettrée*, Paris, Seuil, 1983, pp. 82-88.



5. Anonyme des Tang (début du VIII^e siècle), *Bodhisattva montrant la voie*, encre et couleurs sur soie, 80,5 x 53,8 cm, trouvé à Dunhuang (grotte 17), conservé à Londres, British Museum
Les maîtres du *chan* vont même jusqu'à railler le respect des textes conservés dans les monastères comme des trésors : ce ne sont pas les textes qui permettent d'atteindre l'éveil. Cette préoccupation rejoint celle des taoïstes : l'anecdote du charron Lunbian dans le *Zhuangzi* raille ceux qui prétendent pouvoir transmettre leur art par les livres ou à travers un enseignement¹⁸ ; l'expérience est à renouveler pour

¹⁸ Traduit par Y. Escande, dans *Traité chinois de peinture et de calligraphie. Tome I. Les textes fondateurs (des Han aux Sui)*, Paris, Klincksieck, 2003, pp. 33-34.

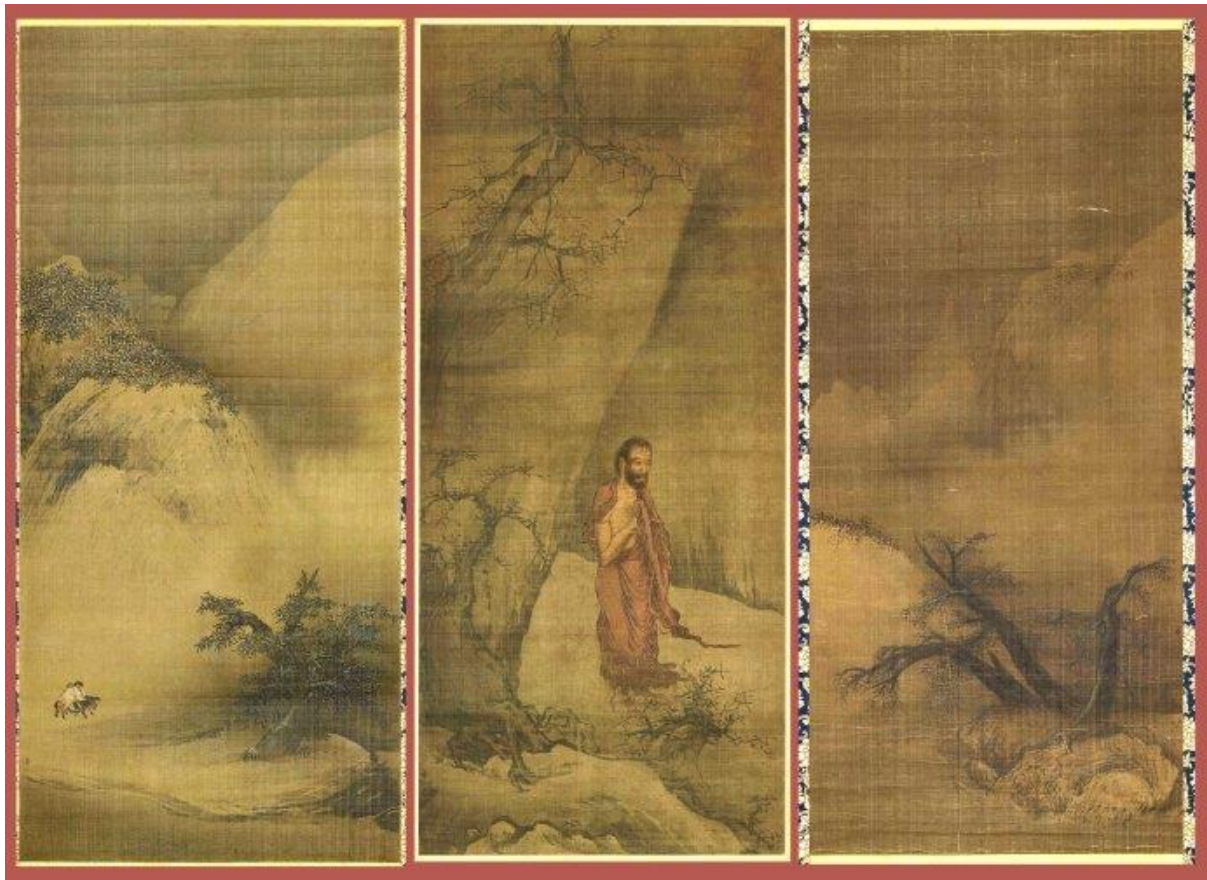
Yolaine Escande, « Eveil et peinture en Chine », Jackie Pigeaud, Baldine Saint Girons (dir.), *Éveil*. XX^e Entretiens de La Garenne Lemot, Presses universitaires de Rennes, 2019, pp. 31-41
<https://pur-editions.fr/product/6108/eveil>

chacun, et aucun savoir d'ordre spirituel n'est transmissible dans les livres, qui ne sont « que la lie des anciens ». Ainsi, l'un des maîtres du *chan*, Linji (mort en 866), conseillait-il de brûler vieux documents et icônes bouddhiques. Une telle attitude est peinte par Liang Kai (vers 1140-vers 1210) (ill. 6).



6. Attribué à Liang Kai (vers 1140-1210), *Le sixième patriarche [Huineng] déchirant un soutra (Liu-zu pojing tu)*, encre sur papier, 73 x 31,7 cm, collection Mitsui Takanaru, Tokyo.

Liang Kai était un peintre à la célèbre Académie impériale des Song du Sud où il réalisait des peintures minutieuses et raffinées (ill. 7).



7. Liang Kai (vers 1140-1210), *Paysages sous la neige (Xuejing shanshui tu)* et *Sakyamuni sortant des montagnes (Chushan Shijia tu)*, chacune 111 x 50 cm, encre et couleurs sur soie, Tokyo, musée National

Comme on peut le voir dans ces trois peintures, réalisées pour l'empereur, sur soie et avec des couleurs vives, Liang Kai maîtrise aussi bien la peinture de « montagnes et eaux » que celle de personnages, qu'il réunit de façon heureuse. Le thème est typiquement *chan*, même si l'artiste n'est pas un moine. Mais Liang Kai choisit la voie du *chan*. Dans la peinture *Le sixième patriarche [Huineng] déchirant un soutra* qui lui est attribuée, le tracé est réalisé à l'encre sèche, sans lavis, à la façon d'une calligraphie cursive, ou d'un brouillon (sens premier de « cursive » en chinois). La vivacité du tracé, particulièrement apparente dans les angles acérés des plis du vêtement et des branches au-dessus de lui, semble exprimer visuellement la brutalité du geste du personnage déchirant les feuilles d'un soutra. Cette œuvre diffère beaucoup de

l'*Immortel* que Liang Kai réalisa à l'« encre éclaboussée » (*pomo* 潑墨) (ill. 8), technique qui consiste à mouiller le papier au préalable, ce qui explique l'aspect flou des larges coups de pinceau formant le corps du personnage.

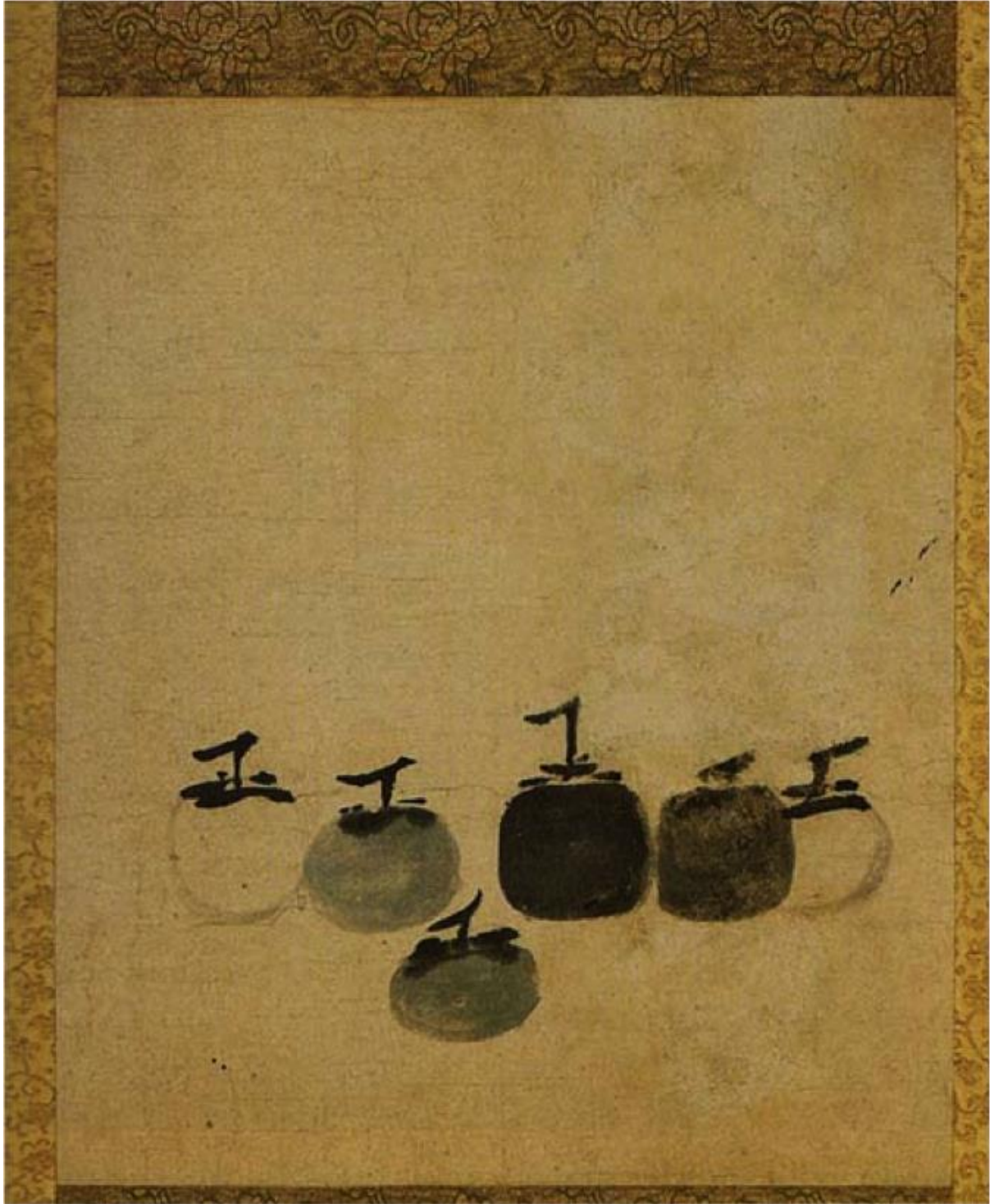


8. Liang Kai (vers 1140-1210), *Immortel à l'encre éclaboussée (Pomo xianren tu)*, encre sur papier, 48,7 x 27,6 cm, Taipei, musée national du Palais

Un peintre *chan* comme lui n'est donc pas soumis à une seule technique ni à un seul type de sujet. En fonction des besoins expressifs, la technique s'adapte, et met en valeur le thème représenté : pour le patriarche déchirant un soutra, l'artiste use du tracé sec et vif pour exprimer visuellement le geste et le bruit du papier déchiré, alors que pour l'immortel, personnage côtoyant les nuées, le coup de pinceau humide et vaporeux, rehaussé par le trait sec de la ceinture, traduit la légèreté et la désinvolture du personnage.

3. peindre l'éveil

L'expérience de l'éveil à travers un objet trivial et non plus à partir d'une peinture religieuse ou d'un portrait de personnage va être apportée au XIII^e siècle par un contemporain de Liang Kai, Muqi, lui aussi adepte du *chan*. Dans la peinture en général, et en particulier dans celle des *Six kakis* (ill. 9), l'espace du support laissé vierge correspond d'un point de vue philosophique au vide, le vide créateur pour les taoïstes, illusoire pour les bouddhistes. Le minimalisme du tracé est censé donner un accès direct au cœur de l'artiste et permettre de reconstituer le parcours de sa pensée. Muqi est son nom de moine *chan*. Avec la peinture *chan*, la vie religieuse et surtout spirituelle n'était plus peinte à l'aide de symboles : ni Bouddhas, ni bodhisattvas, ni aucun autre personnage céleste, plus de paradis ou d'enfers, plus de scènes de la vie du Bouddha, plus de mandalas. Mais apparaissent, surtout avec Muqi, les objets simples de la vie quotidienne, non mis en scène ni embellis, mais tels quels, dans leur simple trivialité. Ils n'ont également rien de sacré. Les peintures lettrées elles aussi proposaient souvent des images d'objets simples, comme des insectes, des oiseaux, ou certaines plantes. Mais contrairement à ces dernières, les peintures *chan* ne font appel à aucune référence littéraire ou historique.



9. Muqi (XIII^e siècle), *Six kakis (Liushi tu)*, encre et couleurs pâles sur papier, 31,1 x 19 cm,
Kyoto, musée Daitoku-ji

Les peintres lettrés aiment notamment à peindre les bambous, prunus, orchidées¹⁹ : par exemple, Wen Tong (vers 1018-1078) devint célèbre pour ses peintures de bambous. Tel un adepte du *chan*, il méditait avant de peindre, et laissait pousser en lui le bambou avant de le tracer au pinceau²⁰. Mais la différence entre le bambou et le kaki, c'est que le bambou est un objet noble, qui incarne des valeurs lettrées, à savoir la rectitude, la loyauté, le vide du cœur, etc.²¹. Alors que le kaki n'incarne rien. Tout au plus peut-il évoquer ses propres qualités, de translucidité et de douceur lorsqu'il est mûr, d'âpreté lorsqu'il est vert.

Dans cette peinture *chan* des kakis, ou dans d'autres peintures *chan*, celui qui regarde et l'objet regardé ne sont pas deux entités séparées, elles constituent un continuum. Le peintre *chan* ignore en général les références stylistiques, littéraires ou historiques et présente une image immédiate, sans médiation. Mais ici, Muqi va encore plus loin : non seulement cette peinture des kakis ne propose aucune référence littéraire, mais contrairement à toutes les autres peintures que nous avons vues jusqu'à présent, y compris les peintures *chan*, cette image ne raconte rien, elle n'a aucun contenu narratif de quel type que ce soit auquel on puisse se raccrocher.

Cette peinture des kakis est souvent présentée et considérée comme impossible à analyser. Sa capacité à conduire à l'éveil – c'est la raison pour laquelle elle a été conservée au Japon – est considérée comme inexplicable. C'est un fait : si on pouvait l'analyser et l'expliquer, son existence serait inutile. De plus, toute analyse ou tentative d'analyse ne fait que nous éloigner du *chan* et de son immédiateté. Dans le *chan* en effet, il n'est point d'attente, et encore moins de réflexion. L'éveil est subit et mystérieux. Pourtant, on peut essayer de l'approcher. L'historien James Cahill, spécialiste de l'art chinois, a proposé une explication du point de vue de l'histoire de

¹⁹ Voir Y. Escande, « Pin, bambou et prunus : les “trois amis du froid” dans la peinture chinoise », *Le Végétal*, sous la direction de Jean-Pierre Cléro et Alain Niderst, presses universitaires de Rouen, 2000, pp. 31-66.

²⁰ *Ibidem*, pp. 57-61.

²¹ *Ibidem*, pp. 34-35.

l'art, qui est consultable en ligne²². Mais elle en reste à des considérations purement extérieures. Il semble bien qu'on puisse entrer dans cette œuvre avec une approche plus philosophique.

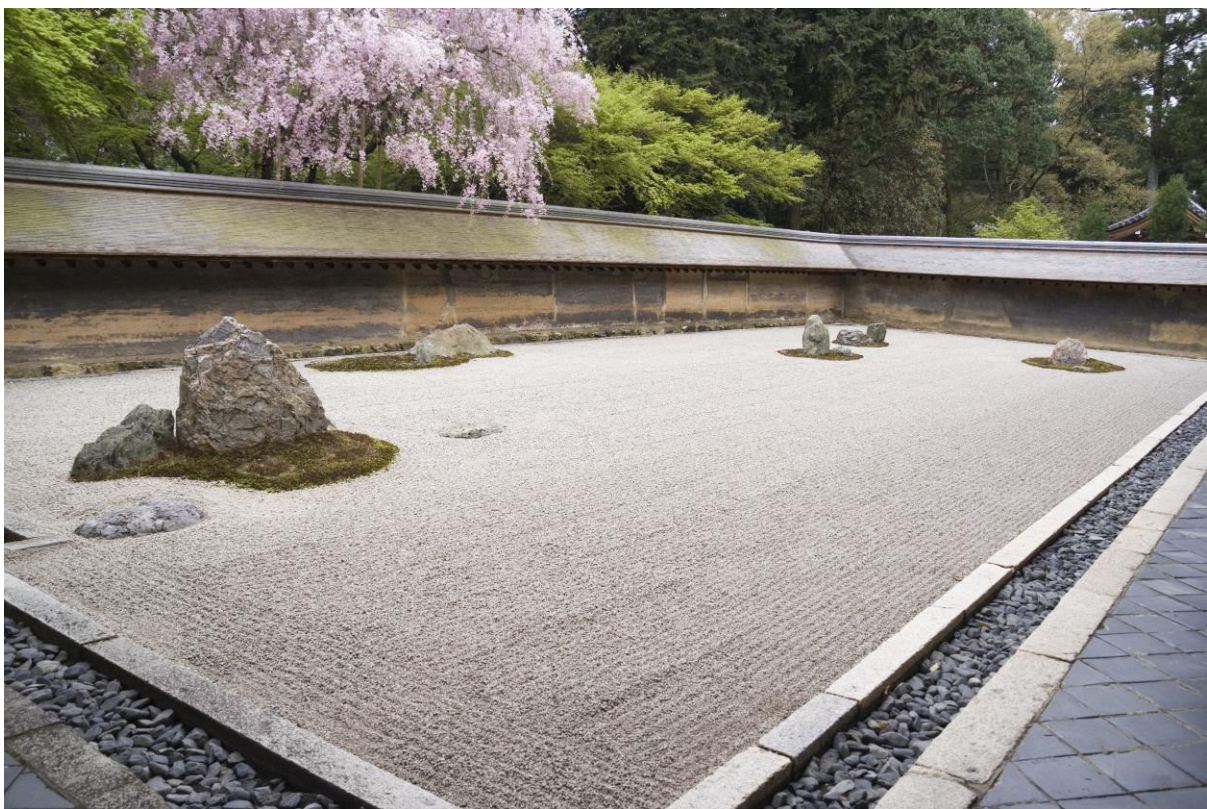
Que voit-on ? Comme dans toute peinture chinoise, on n'y trouve ni ombre, ni effet de relief. Les six kakis sont peints radicalement, sans inscription, ni signature, ni sceau, sans aucune mise en valeur ni mise en scène, directement et seulement peints à l'encre sur une feuille de papier. Muqi a commencé par le kaki le plus foncé, le troisième en partant de la droite, à l'encre la plus dense. On voit bien qu'il ne s'agit pas d'un contour mais d'un seul coup de pinceau, tracé la pointe légèrement trempée dans l'eau au préalable, placée au centre du tracé et la partie ventrue du pinceau tournant autour, ce qui donne un effet de relief et de transparence. Puis il a réalisé le kaki immédiatement à droite, à l'encre à peine un peu moins dense, la pointe du pinceau étant située un peu plus haut que le centre du kaki. Ensuite, il a tracé à l'encre pâle légèrement colorée deux autres kakis, chacun avec deux coups de pinceau, l'un pour le contour, l'autre pour la partie centrale, en laissant une touche à l'encre plus claire. Enfin, il a simplement tracé le contour des deux derniers kakis, l'un à gauche, l'autre à droite, à l'encre très pâle, l'intérieur étant laissé blanc, comme le reste du support. Il a terminé la peinture avec un autre pinceau à l'encre noire calligraphique, sans attendre que les tracés précédents soient secs²³, pour réaliser les queues et restes des calices à leur sommet, en commençant par la gauche et continuant par la droite et le bas.

Les trois différentes couleurs de l'encre et des kakis correspondent à un processus qui va du noir au gris et du gris au blanc. Celui-ci est également celui qui va de l'indifférencié (le noir de l'encre) au différencié (le gris des lavis) à un nouvel indifférencié (le blanc du support) et qui correspond cette fois au processus intérieur d'éveil du peintre. Le cœur de celui-ci, si l'on prend un vocabulaire taoïste, évolue de

²² A l'adresse suivante : <http://dharma-documentaries.net/james-cahill-on-chan-painting-5-muqis-six-persimmons>.

²³ Cette technique est qualifiée d'« encre brisée » (*pomo* 破墨).

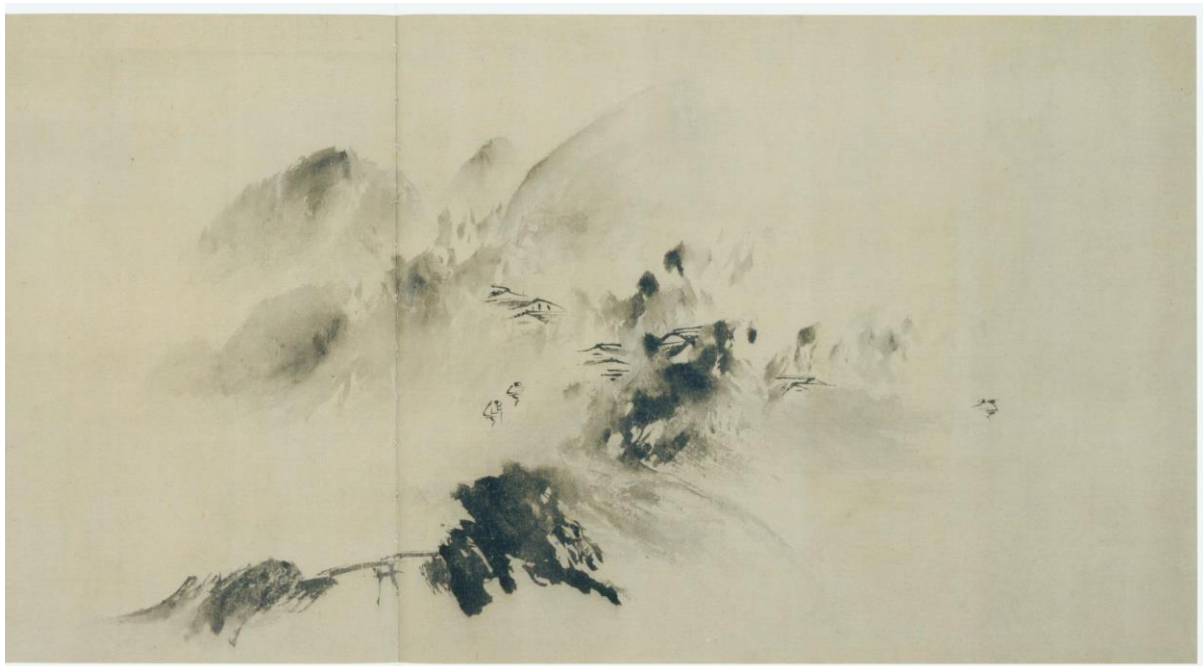
l'indétermination du bloc de bois brut non encore taillé à la transparence évanescence et la légèreté de l'éveil, en passant par l'intermédiaire de la différenciation momentanée. Mais la peinture n'est pas seulement l'expression du processus d'éveil du peintre : plus encore, elle montre aussi la voie vers l'éveil. Comment procède le regard sur cette peinture ? Un Chinois ou un Japonais reproduit le parcours visuel décrit plus haut, qui part du centre, avec le kaki le plus gros et le plus foncé qui attire l'œil. Ensuite il passe à celui qui se trouve immédiatement à droite, puis aux deux à gauche et en bas du kaki central. Enfin, le regard découvre les deux kakis les plus clairs aux extrémités, à gauche puis à droite. Le regard effectue donc un parcours temporel sur le support. En quoi ce rouleau montre-t-il la voie vers l'éveil ? Pour un œil non éveillé, il est tout simplement impossible de parvenir à voir en même temps les deux kakis blancs, aux deux extrémités du tracé. Seul celui qui y arrive est parvenu à l'éveil. Il s'agit du même processus que dans le jardin *zen* du Ryoan-ji, dont seul un éveillé peut parvenir à voir en même temps les quinze rochers (ill. 10).



10. Jardin *zen* du Ryoan-ji à Kyoto.

Inutile de dire que la facture de cette petite peinture est absolument remarquable. N'oublions pas que, dans la peinture chinoise, comme dans l'écriture, le tracé ne peut être ni repris ni corrigé. C'est avec une sûreté infaillible que le peintre a tracé les deux premiers kakis un peu écrasés, ce qui accentue l'effet de maturité des fruits, par contraste avec les quatre autres, plus ronds et donc plus durs et moins murs. Il est une règle en peinture chinoise, qui consiste à ne jamais représenter quoi que ce soit par nombres pairs, pour éviter la symétrie. Or nous avons ici six kakis, nombre pair, et pourtant, aucune monotonie, aucun effet de symétrie. La peinture est néanmoins dynamique. Arriver par si peu de moyens à créer de tels effets est tout à fait exceptionnel, c'est pourquoi cette peinture reste un chef d'œuvre inimitable.

Par la suite, la peinture *chan* censée donner un accès à l'éveil s'est attachée à peindre des paysages, « montagnes et eaux », comme par exemple le rouleau de Yujian (XIII^e siècle) *Village de montagne dans la brume qui se lève* (*Shanshi qingfeng tu*) (ill. 11).



11. Yujian (XIII^e siècle), *Village de montagne dans la brume qui se lève* (*Shanshi qingfeng tu*), encre sur papier, 147,9 x 32,7 cm, Tokyo, Idemitsu Museum of Art.

Que voit-on ici ? Yujian emploie la technique de l'encre éclaboussée, à l'aide de quelques coups de pinceau à l'encre foncée et diluée. Cette technique a ensuite

influencé les peintres japonais, comme par exemple le célèbre Sesshû Tôyô (1420-1506) dont on peut encore admirer le rouleau vertical *Sansui à l'encre brisée* (*Hakobu sansui*) peint pour son disciple Sôen²⁴ (ill. 12). On y voit des tracés rapides aigus et à l'encre noire qui contrastent avec les légères différences tonales de l'encre pâle auxquels ils se mêlent avant qu'elle ne soit sèche. L'effet de ce contraste a pour objet de faire ressentir le passage entre les différents états qui mènent à l'éveil, de l'encre la plus foncée à la plus claire.



12. Sesshû Tôyô (1420-1506), *Sansui à l'encre brisée* (*Hakobu sansui*), 1495, 147,9 x 32,7 cm. Tokyo National Museum

²⁴ Voir Véra Linhartova, *Sur un fond blanc. Ecrits japonais sur la peinture du IX^e au XIX^e siècle*, Paris, Le Promeneur, 1996, pp. 169-170.

Si la peinture est conçue comme une voie de l'éveil, reste que n'est pas peintre de l'éveil qui veut. L'éveil peut alors être conçu comme un seuil que l'on franchit, un passage, à l'instantanéité immédiate et absolue. Cet éveil n'a rien de commun avec la mort, puisque ni la vie ni la mort ne comptent plus, les deux étant de la même façon des illusions. En revanche, l'éveil permet de voir la « vraie réalité ». Mais le véritable éveil ne survient pas de façon consciente, comme le souligne Zhuangzi :

« Celui qui rêve ne sait pas qu'il rêve, et dans son rêve, il peut même chercher à interpréter son rêve. Mais ce n'est qu'au réveil qu'il sait qu'il a rêvé. Un jour il y aura un grand éveil (*jue*) et nous saurons que tout n'était qu'un vaste rêve. Seuls les sots croient qu'ils sont éveillés, convaincus qu'ils comprennent les choses, qualifiant celui-ci de prince et celui-là de berger. Quelle sottise ! Confucius et vous êtes en train de rêver ! Et lorsque je dis que vous rêvez, je rêve moi aussi. »²⁵

²⁵ Traduction différente de celle de Liou Kia-hway (trad.), Tchouang-tseu. *Œuvre complète*, Paris, Gallimard / Unesco, 1969, chap. 2, « Discours sur l'identité des existants » (Qiwu lun), p. 44.