Document generated on 04/28/2025 8:03 a.m.

Liberté

LIBERTÉ
ART & POLITIQUE

Peinture japonaise

Maurice Coyaud, *l'Empire du regard, mille ans de peinture japonaise*, Paris, Editions Phébus, 1981, 260 p.

Fernand Ouellette

Volume 25, Number 1 (145), February 1983

URI: https://id.erudit.org/iderudit/30419ac

See table of contents

Publisher(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (print)
1923-0915 (digital)

Explore this journal

Cite this review

Ouellette, F. (1983). Review of [Peinture japonaise / Maurice Coyaud, *l'Empire du regard, mille ans de peinture japonaise*, Paris, Editions Phébus, 1981, 260 p.] *Liberté*, *25*(1), 109–117.

Tous droits réservés © Collectif Liberté, 1983

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

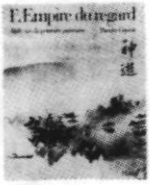
Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

FERNAND OUELLETTE

PEINTURE JAPONAISE

Maurice Coyaud, **l'Empire du regard,** mille ans de peinture japonaise, *Paris, Editions Phébus, 1981, 260 pages, abondamment illustré.*



Maurice Coyaud a bien senti le mystère ineffable (yûgen) auquel aspire l'idéal japonais. Son livre du *haïku, Fourmis sans ombre*[1], en est la meilleure preuve. Et pourtant, en lisant *l'Empire du regard,* il s'est passé une chose curieuse, étrange même. Je me suis demandé, à tort sans doute, si Coyaud ne préfère pas précisément, dans la peinture japonaise, ce qui est d'inspiration chinoise. Il privilégie Sesshû, Sesson, bien! Mais aussi et surtout il met l'accent sur Buson et sur le curieux «impressionniste» que serait Gyokudô, ce qui me surprend davantage et me paraît pour le moins paradoxal. Car enfin tout ce qui exprime vivement l'art *yamato-e* et ses écoles (Kasuga, Tosa et Kôrin), ou l'originalité de l'artiste japonais, ses projections créatrices, me semble tout à fait négligé. Ici je veux parler des captivants *emaki* (rouleau horizontal) du XII^{e} et du XIII^{e} siècles; des portraits frappants de Takanobu (dont le réalisme scandalisait les courtisans), œuvres si merveilleuses dans leur géométrie et que Malraux admirait tant;

1. *Paris, Editions Phébus, 1981, 316 p.*

des paravents ensorceleurs de Sôtatsu (œuvres dites «décoratives», peut-être, mais qui sont une «composante essentielle de leur manière et de leur être», remarque Eliseeff[2]); et, en particulier, de la peinture et de la gravure *ukiyo-e*, de même que l'art bouddhique du XII^e siècle que Coyaud passe presque sous silence parce que cet art aurait été bien étudié par les historiens d'art. Chose certaine, l'auteur préfère le dessin à la peinture, le noir sur blanc aux «couleurs crues», le paysage aux «peintures de genre» et aux portraits. (Il ne présente que deux portraits, magnifiques il est vrai, de Bonsei et de Bokusei.) D'où peut-être sa détestation du «décoratif». Question de métaphysique... ou de tempérament.

Coyaud a essayé de résumer dans son texte les tendances et la diversité des courants d'art japonais. Il y a mieux réussi, j'avancerais, que dans son choix iconographique.

Tout d'abord il mentionne *l'esthétisme décoratif*, lié à l'école Kanô, qui atteint son apogée avec Sôtatsu et Kôrin. Il est évident que Coyaud se méfie de cette peinture «assise et rassise, brillante et léchée». Il a horreur de l'or, du paravent coloré qui fait «trop de bruit», bref de l'esthétisme, de ce qu'il stigmatise durement avec l'expression «japoniaiseries». Or le Japonais, dira Eliseeff, a toujours montré peu d'intérêt pour les techniques qui risquaient de «dramatiser par trop le sujet». En somme, le tableau nippon «brille (selon lui) de la juxtaposition des couleurs choisies comme des «unités», avec de multiples points de fuite». L'or joue dans cet art un rôle capital, bien que le «rouge et le vert» soient les couleurs favorites des Japonais[3]. Ce courant sera systématiquement écarté

2. *In* **l'Art de l'ancien Japon**, *Paris, Mazenod, 1980, 622 p.*

3. **Introduction à la peinture de la Chine et du Japon**, *Laurence Binyon, Paris, Flammarion, coll. «Images et Idées», 1968, p. 111.*

par l'auteur. A vrai dire, la splendeur l'agace. Je songe aux érables, aux herbes d'automne, aux pruniers rouges ou blancs. Car il s'agit bien ici de la beauté du monde concentrée dans un prunier. Voilà de saisissantes images du bonheur qui ne peut être que rêvé. L'or, ou le soleil coagulé, y soutient les couleurs. L'eau et le ciel ont une substance solaire. La lumière des tons s'y nourrit. Les ors sont-ils vraiment arrogants? Quel alchimiste le prétendrait? Les couleurs excessives, tapageuses? De l'*haboku* au paravent «bruyant», de l'ombreux d'un pavillon à la fête d'une peinture murale, du silence à la voix d'une couleur, n'y a-t-il pas dans cet espace ouvert, dans cet éventail des possibles, une belle tentative de voir le cosmos dans la richesse de ses états? Et pourquoi faudrait-il que la splendeur soit perçue comme l'antipode obscène de l'*essentiel?* Ne tombons-nous pas dans une austérité, dans une nouvelle forme de jansénisme où seul le nocturne silencieux nous convient, où la face diurne du monde nous devient insupportable au point que nous sommes incapables de la reconnaître? Bref, Coyaud glisse sur Eitoku (sauf deux exemples), Sanraku, Tôhaku, Sôtatsu et Kôrin. Il ne faut pas compter sur son ouvrage pour découvrir les œuvres que l'historien Terukayu considère pourtant comme des œuvres typiques de l'esthétique japonaise[4], que le romancier Tanizaki aime ou non cet art.

En deuxième lieu: *l'école du regard.* Coyaud la rattache à la peinture de genre. Les grands emaki du XII^e^ qui aboutissent à Hokusai seraient les œuvres caractéristiques de cette perception, de cette habileté à rendre la distanciation du mouvement. Or les plus grands ne sont pas du tout proposés. Je pense au *Genji-monogatari,* au *Shigisan-engi,* au *Kitano-tenjin-engi,* au *Heyi-momogatari* et au *Ben Dainagon Mitisu naga,* etc. Je dois avouer ici que ces rouleaux

4. *Akiyama Terukau,* **la Peinture japonaise,** *Genève, Editions d'Art Albert Skira, 1977, 220 p.*

enluminés me séduisent. (Je reste attaché aux *Très riches heures* et au *Cœur épris d'Amour.*) Il est passionnant que le *Dit du Genji*, par exemple, ait été pratiquement écrit en vue d'un accompagnement d'images. L'illustration de cette grande œuvre littéraire, monumentale, la première en langue japonaise, sera reprise plus tard par Sôtatsu, Gukei et Mitsunori. La composition en diagonale, la vue à «vol d'oiseau», à «toit ouvert» ou «toit enlevé», en contre-haut ou contrebas, donnent une liberté de représentation, d'indiscrétion, et surtout une ouverture de l'espace, une maïeutique même dans le rapport des formes et le choix des couleurs. Il est de plus intéressant que les visages, neutres dans la somptuosité des costumes, aient été à ce point impersonnels, «à l'abri du temps»[5]. Tout spectateur pouvait s'identifier aux héros. En somme, c'est une sorte de spectacle total, «d'emprise globale sur les sens», remarque Eliseeff. Les jardins alentour des pavillons, les plantes, les fleurs, tout m'enchante. La conception même de l'emaki demeure l'une des hautes formes de la rêverie plastique, par la construction, l'aplat et le jeu des couleurs. L'esprit zen n'y prédomine pas, bien entendu, mais la peinture y trouve une forme d'être qui justifie profondément la passion que l'on peut avoir pour elle. Et pourquoi la contemplation ne serait-elle pas médiatisée par l'équilibre des formes, par la couleur, autant que par le vide, le noir et le silence?

La rigueur contemplative. Avec cette école du lavis, nous entrons dans un monde qui captive avec raison Coyaud. Shûbun, Sesshû et Sesson ont l'autorité du trait de pinceau. (Ici on pourrait citer les textes des peintres chinois sur l'unique trait de pinceau[6].) Je

5. *In «La Tradition picturale du Genji: la pathétique splendeur des choses», de Nelly Delay,* **Les Jardins d'or du prince Genji,** *Paris, Galerie Janette Ostier, 1980.*

6. *Cf. François Cheng,* **Vide et plein, le langage pictural chinois,** *Paris, Seuil, 1979, p. 87.*

revois cet ermite occupé à des travaux de couture, que l'on attribue à Kaô (1ère moitié du XIVe siècle, Musée de Cleveland). Tout de suite, je pense à Shih Ko (Che-K'o) qui œuvrait au milieu du Xe siècle, en Chine. Mais chez Kaô il y a plus de désinvolture, plus d'enracinement dans le quotidien. Tendance latente au Japon, presque une forme du sacré, qui sera captée dans l'ukiyo-e à partir du *shunga* (œuvre érotique). Je songe aussi au *Sixième Patriarche coupant un bambou* de Liang K'ai (début du XIIIe siècle, Musée national de Tokyo[7]). La présence chinoise est évidente. Sur un autre plan, le *Paysage des quatre saisons* de Shûbun (1ère moitié du XVe siècle) n'est pas sans affinité avec le paysage de Kuosi (1020-1078), mais avec moins de lié, de lisse, et plus de hachures, d'imprégnation subjective. Le paysage chinois, dans l'ensemble, reste ouvert. Le vide y est souvent prépondérant.

Un autre bel exemple d'influence et d'affirmation personnelle se trouve dans le célèbre *Kanzan et Jittoku* (Han-Shan et Shi-tê) de Shûbun (Musée national de Tokyo). Le thème est chinois, certes, mais la légèreté sage, la pouillerie des personnages est plus accentuée chez le Japonais que dans l'œuvre du Chinois Yen-Honei (Musée national de Tokyo). Les personnages du Shûbun sont plus irréels, moins léchés. L'encre sur papier a plus de dénoué que la peinture sur soie. Les moines sont «ailleurs», en eux-mêmes et entre eux; tandis que ceux de l'artiste chinois tentent plutôt de nous rendre complices, de nous inoculer leur rire contagieux: il faut rire de tout, et d'abord de soi-même. Le rire comme travail de la sagesse. Le tableau comme enseignement.

Si je regarde le *Paysage d'hiver* de Sesshû (Musée national de Tokyo) je suis frappé par son contenu «cubiste». Immédiatement je songe à Braque, mais un Braque qui aurait de l'âpreté, et la passion des formes

7. *In* **Le Musée national, Tokyo,** *Paris, Editions des deux coqs d'or, coll. «Les Musées du monde», 1969, p. 45.*

brûlées par la sécheresse du désert ou par le vent glacial des Pôles, comme celle des contours noirs, accentués qu'aimaient Van Gogh et Rouault. Sans nul doute, il s'agit ici d'un grand art. Cette sobriété dure culmine dans le *Paysage en style haboku* (Musée national de Tokyo). Par l'encre «cassée» ou «éclaboussée», par l'intermédiaire d'un regard et d'une main qui a presque la rapidité de l'œil, le monde est saisi dans l'une de ses formes éternelles. Le silence ou le vide prend ici toute sa valeur d'accoucheur. Il recèle des univers en puissance. Il attise en lui le non-dit. Ainsi l'abstraction en peinture est-elle annoncée dès le XV^e^ siècle, et Sesshû avec d'autres est-il son prophète.

La quatrième tendance que relève Coyaud est *l'expressionnisme libérateur.* Autre ligne de force, sans doute, mais qu'il surestime un peu trop, me semble-t-il. Il en voit l'illustration parfaite dans les œuvres de Gyokudô (1745-1820). Peut-être que ses montagnes ont l'air de montagnes-danseuses. Peut-être l'artiste y tente-t-il d'effacer les limites entre «la terre des montagnes et l'air des nuages». Mais je ne suis pas touché. Il y a pour moi dans ces œuvres-là quelque chose d'excrémentiel. D'où mon désarroi, ma honte, ma stupéfaction... Or, paraît-il, les montagnes de Gyokudô feraient des «pointes», elles seraient des créatures debussystes. Eh bien, je n'ai rien vu de si léger, et je reste accablé sous une chape noire.

Enfin *l'idéalisme arcadien.* Buson, le plus japonisant, et les peintres «sages» des *nanga* réagissent contre le maniérisme du décoratif. Ceux-ci se lient à l'école du *Grain de moutarde,* traité de peinture chinois. Chikuden, image du «frais bonheur», et Buson, le «plus végétarien» des peintres nippons, me laissent assez froid. Tout cela sent trop l'image de calendrier. Même si un Buson aspire, en peinture, au haïku, c'est-à-dire au *haiga* qui est son «pendant» en peinture. Il ne se contente pas d'écrire de bons poèmes. Mais un peintre chinois comme Mou-K'i

(1200-1259) a atteint plus profondément l'esprit du haïku dans ses *Six kakis* (musée de Kyôto). Ici on peut parler de pinceau empenné, ou de «vérité visuelle», d'«éblouissement spirituel»[8]. D'ailleurs Buson, sur ce plan, est loin de Sesshû. S'il est possible de songer à une certaine création «pointilliste», je préfère me tourner vers Chou Chen (1472-1523). Buson, en bon peintre lettré, avait raison de se référer «inlassablement à la Chine». Je retiens surtout son admirable chant du cygne:

Blancheur des pruniers
La nuit s'en trouve
Tout éclaircie.

Voilà une œuvre digne du poète Bashô, son maître et ami.

Dans l'architecture comme dans la peinture japonaises, il y a quelque chose d'étonnamment fragile et précaire. Eliseeff a très bien dit que l'architecture japonaise «fut et resta une architecture de forestiers, plongeant dans l'inépuisable fonds de la vie végétale». De même pour les supports des œuvres picturales: les paravents ou les portes à glissière en papier. Si bien que nombre d'œuvres d'artistes célèbres, comme Eitoku, seront détruites par les tremblements de terre, les incendies, les typhons ou les guerres. Le support était destiné à se corrompre dans l'espace d'une vie humaine. On rebâtissait les temples à tous les vingt ans. C'est peut-être par compensation que les artistes nippons ont été tentés de saisir l'éphémère, le «monde flottant» dans l'ukiyo-e, bref, qu'ils s'enracinent dans la vie familière, banale, qu'ils métaphorisent le sexe, le phallus ou la vulve, dans une mise en scène qui appelle le rire. (Et pourquoi pas?) Cela le spectateur du *shunga* ne le perçoit pas spontanément. Il s'agit bien d'une comédie érotique qui doit entraîner un rire *sacré*. On n'a qu'à lui opposer la peinture érotique des Chinois pour

8. *Cf. Peter C. Swann,* **la Peinture chinoise,** *Paris, Gallimard, coll. «Idées / Arts», 1966, p. 119.*

comprendre la différence. Il ne faut pas croire qu'en métaphorisant le phallus, en le démesurant, l'artiste japonais n'est pas conscient de sa provocation, d'une certaine image de l'absurde, ou qu'il est ignorant de sa tradition la plus profonde. En cela il est plus religieux que phallocrate. Comment se scandaliser alors du fait que le phallus puisse même servir de support à la calligraphie, aux signes? Bref, ce sacré du shunga est sans doute une réminiscence des sanctuaires dédiés au phallus. L'historien Richard Lane a raison de souligner que l'ukiyo-e est peut-être la création la plus originale du génie japonais, la plus irréductible[9]. Or cette création s'enracine directement dans le shunga.

Mais bien avant, les Japonais avaient déjà une conception différente de la *ligne*. Celle-ci ne se pense pas en dehors de toute contingence, dira Eliseeff, elle est «un mouvement, un être saisi dans l'instant, dans son essence mais aussi dans l'un de ses aspects éphémères». La comparaison des œuvres de Shûbun et de Yen-Honei est révélatrice de cette particularité profonde des deux génies, du caractère national, si l'on peut se permettre ce type d'ellipse. L'artiste japonais a souvent tendance à s'affirmer en se dressant contre la tradition, il est plus individualiste; le Chinois se soumet au maître, et, à travers cette *giri* (tradition), au contraire, permet la pérennité des formes, certes, mais favorise moins la recherche d'une expression nouvelle. De même si le paysage chinois est un «enseignement», le paysage japonais, par contre, répond à une «fonction essentiellement architecturale, fonction décorative et fonction pratique et rituelle». Pour bien voir le paravent japonais, il faut presque le relier à «un espace encore plus sacré, un saint des saints»; ou bien, à une «iconostase, frontière tangible entre le matériel et l'ineffable».

9. **L'Estampe japonaise, images du monde flottant,** *Fribourg, Office du livre, 1979, 370 p.*

On aura compris qu'il est nécessaire, pour mieux pénétrer l'art japonais, de lire l'*Art de l'ancien Japon* de Danielle et Vadim Eliseeff, ainsi que l'ouvrage d'Akiyama Terukayu, ou celui de Théo Lésoualc'h[10] (pour l'ensemble de ses notes de dictionnaires et documents). Malgré ses lacunes et ses limites, ou à cause de ses partis pris, l'ouvrage de Coyaud demeure un livre nécessaire. Il complète magnifiquement les autres ouvrages sur la peinture japonaise. Le paysage y prédomine, même si ce n'est pas, à mon sens, toujours à l'avantage des artistes japonais quand on les compare aux Chinois.

Les reproductions, comme dans *l'Espace du rêve*, de François Cheng[11], sont de première qualité. Phébus introduit, sur le marché des livres d'art, des ouvrages qui ne sont pas que de pâles copies, mais des outils fascinants pour mieux comprendre la pensée orientale.

10. **La Peinture japonaise,** *Lausanne, Editions Rencontre, coll. «Histoire générale de la peinture», 207 p.*

11. *Paris, Editions Phébus, 1980, 247 p.*