

L'écrit et l'oeuvre picturale en Orient

Robert Saint-Pierre

Volume 27, numéro 1 (157), février 1985

L'Orient de l'esprit

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/31234ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (imprimé)

1923-0915 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Saint-Pierre, R. (1985). L'écrit et l'oeuvre picturale en Orient. *Liberté*, 27(1), 84–90.

ROBERT SAINT-PIERRE

L'ÉCRIT ET L'ŒUVRE PICTURALE EN ORIENT

«Il y avait une fois aux Indes un roi que peinait tellement la rugosité du sol sous les tendres pieds des hommes, qu'il résolut de faire couvrir de peaux tout le territoire de son royaume. Un sage lui fit observer qu'on pourrait obtenir beaucoup plus simplement le même résultat en découpant dans une seule peau de petites bandes qu'on fixerait autour des pieds: les sandales étaient nées.»

Alan Watts, dans *Amour et Connaissance*, rapporte cette parabole orientale. La solution la plus ingénieuse s'avère la plus simple; mieux vaut s'adapter à la nature que de la contraindre à nos caprices. Mais c'est là un renversement de perspective pour l'Occidental entretenu dans l'idée d'une domination et d'une exploitation. Devenir le collaborateur intelligent de la nature participe pourtant d'une sagesse.

Regardons le paysage urbain et replaçons-nous dans le contexte de cette histoire. Le bitume couvre la terre; l'automobile roule sur les routes et l'humain, à l'intérieur, assuré du confort, se préoccupe peu de l'impact de son invention sur la nature. L'harmonie avec l'environnement reste secondaire. Dans ce cas, la domination l'emporte sur l'adaptation. L'homme, ce démiurge, peu à peu doit résoudre un dilemme: revenir à une harmonie avec la nature ou se laisser submerger par sa propre technique. L'humanité se

trouve de plus en plus confrontée à ce choix: transformation dans le sens de la sagesse ou destruction.

L'Occidental s'étonne de l'importance accordée à la nature dans l'art oriental: l'humain s'y trouve diminué par rapport à l'ensemble. Dans nombre de rouleaux chinois ou japonais, l'ampleur du paysage contraste avec une quasi-absence de l'homme. Dans quelques-uns, on distingue un homme passant sur un pont ou dans un abri à flanc de montagne; cette présence occupe une place harmonieuse mais non prédominante. Entre parenthèses, je présume que c'est l'influence orientale qui a permis aux Impressionnistes une réduction audacieuse de l'homme au profit du paysage. Monet l'abolit complètement dans les *Nymphéas*. La réduction de l'humain à une macule de couleur peut découler de la contemplation des rouleaux chinois et des estampes japonaises. Certes, le souci de la ressemblance ne préoccupait pas les Impressionnistes, non plus que les Chinois.

«Il est un point qu'il faut souligner, note Pierre Jaquillard dans son livre *Calligraphie, peinture chinoise et art abstrait*, c'est la différence essentielle entre l'Extrême-Orient et l'Occident, quant à l'immanence propre au premier et à la transcendance, qui est ou a été l'un des aspects de la pensée occidentale.» D'après cet écrivain, les Occidentaux ont été «formés, ou déformés, par deux millénaires de pensée créationiste ou transcendantale, où le Divin (le Sacré) est séparé du monde, comme aussi sont séparés le sujet et l'objet de son observation.»

Le Chinois, au contraire, pour qui l'homme fait partie intégrante du Grand Tout, ne le peindra pas au premier plan, lui sacrifiant le paysage, le présentant comme dominateur, «maître et possesseur». Tel peintre chinois du VII^e siècle, «lorsqu'il peignait des chevaux, s'oubliait lui-même, au point de devenir un cheval». Leur «pinceau n'était pas dirigé par le discours, mais par l'intuition, connaissance absolument libre, qui coïncide avec son objet, en même temps qu'il le produit». Par exemple, le poète Li Po écrit:

Les oiseaux s'envolent, disparaissent.

*Un dernier nuage, solitaire, se dissipe.
A se contempler inlassablement l'un l'autre
Il ne reste plus maintenant
que le mont Révérencieux.*

Le poète suggère à la fin de son poème qu'à force de contempler la montagne, il finit par s'oublier lui-même et faire corps avec elle. Il devient montagne. Car la préoccupation première de l'Oriental a toujours été de se libérer de son moi pour communier avec la vie divine au cœur du monde, avec le Soi ou le Sacré, pour atteindre ainsi un état ineffable de sérénité. Et ce Sacré, l'Oriental le voit dans les moindres choses: «un grand peintre pouvait représenter un simple pied de chou, une souris ou une grenouille, avec le même amour de la nature que si son objet avait été un grand et puissant arbre, vénérable et âgé, un paysage tout entier». Pour lui, tout est poésie, comme pour qui sait voir (avec les yeux du cœur), sentir. Oui, tout est poésie si l'on sait s'imprégner d'un silence amoureux de la vie et, ainsi, devenir un avec la Réalité. Nous sommes loin du bavardage mental auquel l'Occidental est habitué, et les plus beaux poèmes se résument quelquefois à une ou deux phrases, quelques lignes succinctes, créant ainsi un impact d'une force inouïe. Je retiens cet haïku du grand poète japonais Bashô:

*Lorsque jaillit l'éclair,
admirable est celui qui ne pense pas:
«La vie passe.»*

L'artiste chinois ou japonais insiste sur l'état de méditation, de vide intérieur qui doit précéder le moment où le pinceau va se lancer sur le papier ou sur la soie, pour jeter les traits d'un caractère, les feuilles de bambou ou le profil d'une montagne. La technique du lavis (*p'o mo*) nécessite cette approche silencieuse et attentive. Après avoir imbibé d'eau le papier, disposé son pinceau et son encre près de lui, le peintre se recueille. Dans une phase préparatoire, l'artiste médite sur le vide de l'espace pictural tandis que l'eau pénètre le support. Cet espace vierge, symbole de la simplicité originelle (*p'o*), devient en

quelque sorte une matière spirituelle. L'artiste, s'identifiant à cette vacuité, clarifie son mental, fait «taire son cœur», écarte ses pensées et ses émotions personnelles. Il aspire à refléter dans son «cœur spirituel», comme dans un lac ou un miroir, la puissance du Tao, l'harmonie du Ciel et de la Terre. L'Oriental compare souvent la sagesse ou la connaissance à un miroir et ce n'est pas en vain que tant de poètes chinois prisent le lac parmi les éléments de la nature. «Aussi longtemps que le lac est tranquille on peut en voir le fond. Il en est de même pour l'esprit: lorsqu'il est calme, écrit Vivekananda, nous pouvons discerner notre nature propre; nous ne participons pas à la confusion de l'esprit; nous restons nous-mêmes.» Pour atteindre cet état de transparence, il est tenu compte d'un «non-agir» (le *Wou-Wei* en Chine), d'une écoute du silence. L'attention vigilante au présent provoque l'éclosion du poème ou l'essor de l'œuvre picturale. A cet instant, la poésie est à l'intérieur du poète comme la lumière traverse l'eau qu'elle éclaire. Une osmose se produit. Le peintre, l'esprit rasséréné, est alors en mesure d'accéder spontanément au Soi, passant à la phase créatrice. Son dessin révèle plus qu'il ne transpose. Par exemple, le lavis aux *Six Prunes* de Mu Chi (XIII^e siècle) enchante encore aujourd'hui car le peintre oriental nous invite à découvrir la plénitude du Vide. Sa peinture résulte d'une fusion.

Une des caractéristiques évidentes de l'art oriental, c'est l'heureux accompagnement, la merveilleuse globalité unissant l'écrit et l'œuvre picturale. Pour apprécier telle œuvre d'un peintre oriental il faut tenir compte et du peintre et du poète, le poème étant le plus souvent logé dans un coin du rouleau ou de l'estampe. Au contraire de l'Occident, en Chine et au Japon les arts ne sont pas compartimentés; un artiste s'adonne à la triple composante poésie-calligraphie-peinture comme art complet où toutes les dimensions de son être spirituel s'expriment. Notons aussi que l'artiste oriental ne change pas d'instrument (le pin-

ceau) en passant de l'écriture à la représentation des choses.

Vadime Elisseeff dit au sujet de cet art global: «Le lettré était à la fois un intellectuel et un manuel. On ne pouvait pas concevoir de séparation: vous ne pouviez être un poète sans savoir écrire, donc sans être un calligraphe, donc sans être automatiquement un peintre. (Songez qu'actuellement, chez nous, il n'y a pas d'épreuve de dessin lorsque nous donnons des licences d'histoire de l'art!)».

La calligraphie orientale se propose déjà comme œuvre d'art et il n'est pas rare qu'elle se suffise à elle-même: l'esthétique chinoise accorde une beauté à l'écriture autant qu'à l'œuvre picturale, quelques caractères pouvant occuper un mur au même titre qu'un paysage. Une calligraphie peut être un véritable «tableau» aux yeux du Chinois et parfois davantage. Pierre Jaquillard écrit: «Il y a eu des calligraphies aussi célèbres, en Chine, aussi renommées pour les lettrés, que les plus grands chefs-d'œuvre en Occident». C'est dire toute l'autonomie esthétique dont jouit l'écriture en Orient. Splendide, le peintre chinois métamorphose une tache d'encre en une branche de prunier en fleurs! Une écriture vive s'inscrit, fuligineuse, sur la soie: tracé d'un poème... Pour connaître l'œuvre de l'artiste oriental, il faut se sensibiliser à la calligraphie, au signe lui-même si plein de sa signification, de sa richesse évocatrice. Car, au contraire de l'art abstrait d'Occident, le signe est toujours en rapport direct avec ce qu'il veut communiquer. Une rigueur du sens empêche la spontanéité creuse. «On devine et on sent (et on le sait aussi) qu'un signe d'écriture est donné, qu'il est tracé en toute originalité et liberté, tout en ayant, en plus, le privilège d'être utile, communicable, lisible.» Dans l'écriture chinoise, l'abstrait rejoint le concret; le signe ne peut s'abstraire du sens. Fosco Maraini écrit: «L'art abstrait, tel qu'on le connaît et cultive en Occident, est confiné dans le vague et le plaisant, en face de la splendeur de l'exact et du vrai, qui depuis toujours est le partage de sa grande sœur d'Asie». Mais il est vrai

qu'il n'y a pas dans nos alphabets la parenté, voire l'identité, qu'on remarque, en Extrême-Orient, entre l'écriture et la représentation des choses. En effet, la transcendance du signe caractérise l'Occidental (comportant le danger d'une séparation entre l'art et la vie) tandis que chez l'Oriental le signe sous-entend toujours une immanence (une correspondance concrète entre l'art et la vie). Ce que l'on constate au niveau philosophique, on peut aussi le vérifier au niveau linguistique et plastique. D'ailleurs, l'influence orientale prédomine chez bien des peintres occidentaux, et plusieurs abstraits (Pollock, Matthieu, Soulages, Kline) se réfèrent souvent aux Orientaux. H. Read, au sujet de Kandinsky, a même écrit que «l'expressionnisme abstrait n'est rien d'autre qu'une extension et une élaboration de l'expressionnisme calligraphique».

Pour le peintre oriental, la simplification respecte une figuration, maintient une relation avec la réalité concrète. Par exemple, un paysage audacieux de Sesshû Toyô (1420-1406), doté du style cursif de la calligraphie, conserve toujours, dans sa tendance à l'abstraction, une représentation plus ou moins suggérée. De même, quand l'artiste oriental s'identifie à la nature, «il ne finit point par s'y perdre. Il s'y affirme. En la pénétrant, il l'imprègne d'idées, de sentiments, donc d'essence humaine, rappelle J.E. Muller dans son *Art moderne*. S'il a pu s'exprimer avec emportement, il n'a jamais renoncé à contrôler ses moyens, à les dominer.» Donc, la plus grande spontanéité, le gestuel le plus libre, l'identification et l'abandon à la nature ne vont pas sans la concentration et la maîtrise. L'apparente facilité de l'expression chez les grands artistes orientaux n'en comporte pas moins l'exigence d'un patient travail sur soi.

Autre point à mentionner: l'Orient se distingue de l'Occident par le médium utilisé. L'Oriental privilégie le dessin à l'encre, néglige les détails, au contraire de l'Occidental, qui préfère la peinture à l'huile. Dans le Zen, tout coup de pinceau implique l'irrévocable et, en cela, participe de la vie. L'encre noire, indélébile, pénétrant le papier, interdit à l'artiste de

reprendre le geste, d'où la nécessité de l'action juste. L'œuvre, dès son déclenchement, est réussite ou échec, œuvre d'art alliant spontanéité et maîtrise ou le contraire. Rien n'est plus étranger à l'Oriental que les retouches apportées à une œuvre, d'où la préparation méditative qu'exige l'exécution. Une lente préparation conduit à une décision énergique et rapide, à la réalisation d'une œuvre visant l'essentiel. La vie va de l'avant; le geste du peintre aussi. Dans la vie, tout comme en art, l'homme ne peut faire face qu'à son présent. Les regrets, la nostalgie du passé, les reprises, n'entrent pas dans l'optique Zen pour qui chaque instant est unique, ne reviendra plus jamais, où il faut être «ici et maintenant». C'est l'exigence de vivre pleinement sa vie, de se situer dans la Réalité. L'Occident, favorisant la peinture à l'huile, choisit un tout autre cheminement.

Cézanne écrivait: «Toute la volonté (du peintre) doit être de silence. Il doit taire en lui toutes les voix des préjugés, oublier, oublier, faire silence, être un écho parfait». N'est-ce pas là rejoindre la philosophie du Tao (en Chine) et du Zen (au Japon) dans son rapport avec la créativité; n'est-ce pas là purifier son mental et ainsi atteindre l'intuition créatrice, l'expression spontanée de sa nature profonde, du Soi universel? Pour reprendre les mots de Gauguin, n'est-ce pas là «la nature essentiellement mystique de l'Orient»?