

Allusions littéraires et références picturales dans la *peinture de lettré* japonaise

le double jeu de Taiga et Buson dans  
«*DIX CHOSES PRATIQUES*» et  
«*DIX CHOSES PROPICES*»

Marguerite-Marie Parvulesco

La *peinture de lettré* japonaise, *Bunjinga* 文人画 ou *nanga* 南画, n'est pas la seule à associer peinture et poésie, mais elle se singularise par l'importance et la complexité des liens entre poèmes calligraphiés et interprétations picturales, ce qui en fait un genre littéraire autant que pictural. Pourtant, même si le poème qui accompagne la peinture est souvent traduit, l'analyse du rapport entre ce qui est donné à lire et ce qui est donné à voir reste étonnamment peu fréquente.

Il est biensûr possible de goûter le charme des *peintures de lettré* sans lire les poèmes qu'elles illustrent, de même qu'il est courant d'apprécier des miniatures persanes sans savoir le persan, de regarder les enluminures du Moyen-âge sans lire le latin, d'admirer des peintures religieuses de la Renaissance sans faire attention aux inscriptions, de regarder des retables ou tapisseries du Moyen-âge sans tenir compte du symbolisme des couleurs ou du bestiaire. Il est devenu courant d'apprécier une oeuvre d'art pour sa valeur esthétique, indépendamment de son éventuelle signification, même si dans l'histoire de l'art nombreux sont les exemples de peintures associées à un texte, comportant une inscription, faisant référence à un livre et si les études ne manquent pas sur ce sujet. Considérer la peinture en elle-même sans lui chercher de justifications extérieures est souvent considéré comme une marque de modernité, même si le discours sur et autour de la peinture

est plus que jamais abondant.

La parenté entre poésie et peinture, comme entre poésie et musique, a souvent été soulignée. L'intérêt de la *peinture de lettré* n'est pas celui d'une exception exotique. Nous obligeant à considérer le rapport entre peinture et poésie, elle nous amène à examiner non seulement les interférences entre poésie et peinture, mais aussi à réfléchir aux notions de lecture, de traduction et d'interprétation. Ainsi, la peinture de lettré, non seulement permet de découvrir les théories esthétiques de l'époque d'Edo, mais, de par son ambivalence, introduit en même temps une réflexion de portée universelle sur la nature de l'écriture poétique.

Si l'aspect littéraire de la *peinture de lettré* en fait l'intérêt, c'est aussi en grande partie la raison pour laquelle elle est de nos jours méconnue.

Lorsque l'Occident a découvert l'art japonais, la *peinture de lettré* ne pouvait être appréciée comme l'ont été les autres courants de la peinture japonaise. D'une part la présence de la poésie, perçue comme une explication ajoutée à la peinture, a été interprétée comme la reconnaissance implicite de l'insuffisance de la peinture. De plus, que la *peinture de lettré* se réclame de la tradition chinoise a été jugé comme la marque d'un esprit d'imitation.

C'est ainsi que Fenollosa (1853-1908) connu pour avoir, à l'époque de Meiji, à la fois introduit la peinture occidentale au Japon et présenté l'art japonais en Occident, considérait qu'une peinture véritablement japonaise et moderne ne pourrait voir le jour sans se libérer des mauvaises influences de la *peinture de lettré*, genre à ses yeux doublement bâtard. Les peintres devant d'une part s'affranchir de l'emprise de la littérature et d'autre part se libérer de la tradition chinoise, pour créer une peinture japonaise enfin originale. Ces préjugés ont la vie dure, leur influence continue à se faire sentir.

Du point de vue de l'histoire de l'art et de la littérature occidentale, il est difficile de saisir ce que représentait le chinois dans la littérature et la pensée japonaise: le rapport du japonais au chinois n'est pas de même nature que celui du français ou de l'anglais au latin. L'usage de la même écriture

idéographique a permis de dissocier la langue d'écriture et la langue de lecture, les textes écrits en chinois étaient lus directement en japonais, par un mode de lecture qui constitue une forme particulière de traduction. Le chinois n'était pas ressenti comme une langue étrangère et ce bilinguisme particulier, les textes étant écrits en chinois mais pour être lus en japonais, a donné naissance à une très riche littérature japonaise de langue chinoise. C'est dans ce contexte qu'il faut situer la *peinture de lettré* au Japon pour en comprendre l'importance, la vitalité de la *peinture de lettré* est liée à la place de la littérature japonaise d'expression chinoise, *kambungaku* 漢文学, dans la culture de l'époque d'Edo.

La méconnaissance de la *peinture de lettré* s'explique par un autre facteur encore. Echappant aux critères et catégories de l'histoire de l'art qui nous sont familiers, elle ne se laisse définir ni en termes de style ni en termes de technique, à la différence des estampes *ukiyo-e*, des peintures de paysages au lavis d'encre de Chine, *sumi-e*, ou des peintures sur paravent. À ses débuts, c'est à dire à l'époque des Song du Sud, d'où son nom *peinture du Sud* (*Nanga* 南画), la *peinture de lettré* s'est définie comme peinture d'amateurs, par opposition à la peinture académique des peintres professionnels, les *peintures de lettré* ne devant être ni vendues ni achetées. Autrement dit par le statut social de leur auteur et par un critère économique. À l'époque d'Edo de nombreuses *peintures de lettré* sont effectivement des oeuvres d'amateurs, laissant souvent à désirer du point de vue technique. Mais ces «amateurs» étaient par ailleurs connus en tant qu'historiens, écrivains, philosophes, hommes politiques. Le contexte dans lequel les peintures avaient été réalisées en faisait l'intérêt. Cependant certains des plus grands peintres japonais ont été séduits par l'esprit de liberté et par l'anticonformisme de ce courant, créant nombre de chef d'oeuvres, comme par exemple les deux albums de peintures de Ike no Taiga et de Yosa Buson, «*Dix choses pratiques*» et «*Dix choses propices*», comptés au nombre des trésors de l'art japonais.

Difficiles à cerner d'après les seuls critères esthétiques, se réclamant autant de la littérature que de la peinture, demandant la connaissance du chinois classique, il n'est pas étonnant que cet aspect de la peinture japonaise,

malgré son importance, n'ait pas retenu l'attention des Occidentaux lorsqu'ils ont découvert l'art japonais. Mais si ces peintures étaient incompréhensibles au public occidental de la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle, elles devraient aujourd'hui nous séduire, maintenant que le métissage n'est plus considéré comme une tare mais comme un enrichissement, que la transgression est revendiquée, le chevauchement des genres recherché, que le rapport entre l'image et l'écrit est devenu un thème fréquent d'étude.

### **Les deux albums de peintures «*Dix choses pratiques*» et «*Dix choses propices*»**

Ces deux séries de peintures illustrent vingt poèmes d'un lettré chinois Li Yu, (李漁 1611-1676) expliquant ce qui rend «*pratique*» la vie dans la montagne et ce qui rend «*propice*» sa retraite loin du monde. Ces poèmes ont été divisés en deux albums indépendants, illustrés par Ike no Taiga 池の大雅 (1723-1776) et Yosa Buson 与謝蕪村 (1716-1783). Bien qu'habitant tous les deux Kyoto, il ne semble pas que Taiga et Buson se soient fréquentés. Il ne s'agit donc pas à proprement parler d'une oeuvre commune, ces deux albums sont le résultat d'une commande d'un riche mécène qui voulait en faire présent à un grand seigneur.

En cela déjà la *peinture de lettré* japonaise s'éloigne de la *peinture de lettré* chinoise dont elle se réclame. Ike no Taiga est un peintre professionnel, le plus recherché de sa génération, vivant de son pinceau. Yosa Buson, lui, était poète avant d'être peintre. Peintre certes amateur à ses débuts, il est cependant devenu l'un des peintres japonais les plus appréciés: à l'époque où il réalisa les peintures de «*Dix choses propices*» il est difficile de le considérer encore comme un amateur. La peinture de lettré se définit donc au Japon avant tout par ses liens avec la poésie chinoise. Paradoxalement, c'est aussi en cela qu'elle se distingue de la *peinture de lettré* chinoise: la référence à la Chine n'ayant ni la même portée ni la même signification dans un contexte japonais qu'en Chine.

S'il est nécessaire de lire les poèmes pour apprécier la valeur et

l'importance des *peintures de lettré*, la question se pose, pour celui qui n'aurait pas de culture chinoise classique, de savoir comment surmonter cette difficulté. Autrement dit, comment aujourd'hui aborder et comprendre cette *peinture de lettré* japonaise, en quoi une approche contemporaine de ces peintures, différente donc de celle des lettrés de l'époque d'Edo, peut-elle être légitime ?

La lecture des poèmes accompagnant les peintures comporte trois niveaux de difficulté. Il faut commencer par déchiffrer l'écriture, ce qui pour certaines graphies cursives exige une grande familiarité avec la calligraphie. Dans le cas de ces deux albums, les calligraphies de Taiga comme celles de Buson sont très lisibles, même pour un lecteur qui n'a pas l'habitude de l'écriture au pinceau.

Paradoxalement, cet aspect de la *peinture de lettré* n'est pas le plus difficile à apprécier. Même sans comprendre le sens des caractères chinois il est possible d'être séduit par les qualités graphiques du tracé, la délicatesse de l'encre chinoise, d'être sensible à l'élégance de l'écriture, de se rendre compte que l'écriture et les sceaux contribuent à l'équilibre de la composition.

Dans un second temps, il faut comprendre le chinois classique, devenu pour le lecteur japonais contemporain une langue étrangère. Même si la technique de lecture du chinois classique en japonais est encore enseignée au lycée dans le cadre des cours de littérature japonaise, la lecture du chinois classique est ardue pour le lecteur japonais qui n'est pas spécialiste de littérature classique. Il suffira de présenter à côté de la reproduction photographique une transposition du texte en caractères d'imprimerie, accompagné soit d'une traduction en japonais moderne, soit d'une transcription de la «lecture» japonaise du texte pour surmonter ces deux premières difficultés.

Mais il ne suffit pas de lire, ou de traduire, le chinois classique pour comprendre le sens du poème, il faut encore et surtout saisir les allusions littéraires et références aux classiques qui sous-tendent le poème pour en comprendre la signification. C'est là que réside la principale difficulté de la *peinture de lettré* pour le lecteur contemporain, qu'il soit japonais ou chinois.

Une fois que le poème sera traduit et les allusions littéraires explicitées, les divergences entre ce que le poème donne à lire et ce que donne à voir la peinture incitent à réfléchir sur les rapports entre peinture et poésie. Ne pas lire le texte enferme ces peintures dans l'irrémissible exotisme de l'écriture chinoise, les lire permet de découvrir une réflexion d'une étonnante actualité sur les différentes formes d'écritures poétiques.

### **Préface et «*Pratique pour le labour*»**

Il suffit de feuilletter ces deux albums pour se rendre compte des trois principales caractéristiques de la *peinture de lettré* : variété de style des peintures, présence de l'écriture, référence à la Chine.

La connaissance aussi bien que l'ignorance du titre de ces peintures en orientera la perception. Que le poème soit lu ou pas modifiera le regard porté sur la peinture. S'il est précisé que ces peintures illustrent une série de vingt poèmes, réponse à un visiteur qui, insensible à la beauté comme à la poésie de la montagne, avait demandé pourquoi avoir choisi d'habiter aussi loin de tout, cette information minimale déjà influence la perception de la peinture. Elle amène à reconnaître dans cette oeuvre l'illustration par deux peintres japonais de la vie quotidienne d'un lettré chinois, d'autant plus que les titres des poèmes sont aussi ceux des peintures, ce qu'indiquent les légendes des photos qui présentent ces deux albums dans les éditions actuelles, encourageant ce malentendu.

Dès la première page de l'album de Taiga, (1) il apparaît que la peinture n'est pas la simple illustration du poème : nous voyons mal en quoi cette peinture illustre le labour, de même qu'a priori *pratique pour le labour* n'est pas un titre poétique.

Qu'il soit difficile de mettre un nom sur ce que représente la peinture invite à chercher dans le poème une explication, à lire le poème pour comprendre la peinture, alors que le mouvement naturel est de regarder la peinture avant le texte. La lecture des quatres lignes calligraphiées sur le côté droit de la peinture apportera effectivement les clés qui permettent de comprendre

耕便  
山田十畝柴関に傍う  
緑を護るは全く水の一湾に憑る  
午鶏唱え罷つて農は食に就く  
何ぞ勞せん婦子の田間に鑑するを



耕便図

① Pratique pour labourer

cette oeuvre :

*Le maître du domaine de Yi avait bâti sa chaumière en haut de la montagne, fermé la porte de l'enclos, balayé le chemin et rejeté le monde comme s'il l'avait oublié. Un visiteur passant par là lui déclara : « Cette demeure éloignée de tout, pour être tranquille certes doit être tranquille, mais pour le quotidien, comme elle doit être peu pratique ! ». Le maître répondit : « Tous les avantages de la montagne de la rivière et de la nature dont je bénéficie, tous les bienfaits que m'apportent la fréquentation des fleurs et des oiseaux, je n'ai encore pu les décompter. Comment ne pas reconnaître que c'est pratique ? » Le visiteur demanda la liste. Le maître, se laissant porter par les mots, lui fit la réponse suivante qui, naturellement, forma ces vers...*

*Pratique pour labourer*

*Rivière de montagne, dix ares, une clôture de branches tressées, la boucle de la rivière suffit à protéger toute la verdure. À midi, cessent les bruits de la basse-cour, aux champs c'est l'heure de déjeuner, sans même la fatigue pour femmes et enfants d'apporter le repas jusqu'à la risière*

Deux interprétations de ce texte sont possibles. La première consiste à prendre au pied de la lettre cette introduction, ce qui amène à reconnaître dans les peintures l'illustration de la vie quotidienne d'un poète chinois. Cette démarche n'est pas rare, c'est notamment celle de spécialistes japonais comme Matsuda Tadashi ou Tokuda Takeshi (文人画と漢詩文「十便十宜図を読む」ぺりかん社, 1997)

Pourtant l'ironie de Li Yu devrait nous mettre la puce à l'oreille et nous inciter à ne pas prendre cette réponse au premier degré. La lecture des poèmes suivants ne fait que renforcer cette impression. D'autre part, si l'on regarde les peintures de Taiga, on se rend compte rapidement qu'elles ne constituent pas des interprétations littérales. Le parti pris de ne pas illustrer ces poèmes au pied de la lettre est particulièrement évident dans le cas de peintures peu figuratives, comme celle qui accompagne «*Pratique pour la culture*», abordée dans une étude précédente (cf. Sceaux, signatures et noms de lettrés, Bunka ronshû (23), septembre 2003, p.158.), ou comme celle encore de «*Pratique pour la lessive*».

**Pratique pour la lessive**

L'illustration de «*Pratique pour la lessive*» (2) ne se laisse pas facilement définir, ni même décrire. Étonnamment peu figurative, elle est en cela difficile à cerner. La lecture du titre, loin d'expliquer ce que représente la peinture, en souligne au contraire l'étrangeté : il est difficile de voir en quoi Taiga illustre ce qui est «*Pratique pour la lessive*», ni en quoi d'ailleurs il s'agit d'un thème poétique. Ni réaliste, ni anecdotique, ni symbolique, cette interprétation



浣濯便  
 塵を洗うに溪を繞りて行くを用いず  
 門裏の潺湲分外に清し  
 是れ幽人の偏に潔を愛するには非ず  
 滄浪我を引きて冠纓を濯わしむ

浣濯便図

② Pratique pour la lessive

n'est pourtant pas naïve, ni abstraite à proprement parler, elle résiste aux classifications habituelles. Taiga ignore ici la perspective et ne tient pas compte des proportions, si bien qu'il est difficile de saisir ce qui est exactement représenté. Il est possible de reconnaître des bambous nains dans un jardin clos par un mur aussi bien qu'un jardin miniature sur un plateau, ou que des herbes folles au bord d'un cours d'eau. La grande bande qui traverse en biais le haut du dessin peut se voir, soit comme un mur qui entourerait le jardin, soit comme une petite rivière aux eaux troubles..... un peu à la manière de ces dessins qui peuvent se voir en même temps comme un vase ou comme deux profils face à face. Les espaces laissés en blanc pourraient aussi bien représenter les allées d'un jardin que les bras d'un petit cours d'eau. Il ne s'agit pourtant à l'évidence pas d'une peinture «naïve», encore moins

de «maladresse» de la part de Taiga, l'un des plus grands peintres japonais. La comparaison avec les autres oeuvres de Taiga prouve qu'il s'agit bien d'un rejet des conventions et des modèles, d'un refus de l'anecdotique et du figuratif qui peut sembler d'une toulante modernité. Que le contexte soit radicalement différent de celui de la peinture contemporaine ne rend que plus intéressante cette convergence dans la volonté de déstructurer la représentation de la réalité, de refuser une représentation qui se laisse facilement nommer.

Ce terme de «modernité» doit s'employer avec précaution, mais il présente l'avantage de soulever une question importante, celle de la pertinence des catégories et critères de jugement par lesquels nous appréhendons la *peinture de lettré*. Il va de soi que seul le regard contemporain nous est possible, il serait tout aussi vain d'espérer oublier notre culture picturale que de vouloir aborder la peinture de lettré comme devaient le faire les contemporains de Taiga et Buson. Combien de personnes auraient encore aujourd'hui une culture chinoise classique suffisante ? Ce que nous pouvons ressentir comme une marque de «modernité», ces troublantes ressemblances avec des courants de peintures contemporains qui nous sont familiers, facilite l'approche et la compréhension de la *peinture de lettré*, se révélant en cela plus accessible aujourd'hui qu'elle ne l'était à l'époque du Japonisme. Pourtant cette peinture, qui ne se veut ni figurative ni anecdotique, est avant tout l'illustration d'un poème, même le regard illettré ne peut ignorer la présence de la calligraphie. En cela elle se distingue des peintures qui allient abstraction et négation du sujet, ou pour qui une oeuvre ne doit pas avoir besoin de justification ni d'explication extérieure, pour qui le refus d'une représentation facilement reconnaissable est associée au refus d'une signification précise.

L'inscription du poème dans la peinture indique indiscutablement une signification et moins la peinture sera figurative, plus la lecture du poème prendra de l'importance. Pour comprendre la peinture, il faut donc commencer par lire le poème, ou le traduire :

Comme sur toutes les autres pages de cet album, le poème est disposé

sur deux lignes, du côté droit de la peinture. Cette régularité souligne qu'il s'agit d'un ensemble et que cette série de vingt poèmes compose un discours.

*Pratique pour la lessive*

*Pour laver la poussière inutile d'aller jusqu'au torrent au fond de la vallée: à l'intérieur de l'enceinte coule une eau très pure. Ce n'est pas que dans ma retraite j'aime à l'excès la propreté, c'est la Rivière aux Vagues Bleues qui m'incite à laver les cordons de mon chapeau*

Le sens littéral de ce poème est simple, si l'endroit où Li Yu s'est retiré est «*Pratique pour la lessive*», c'est que pour laver sa coiffure de soie noire, signe distinctif des mandarins, «*il n'a pas besoin d'aller jusqu'au fond de la vallée, une eau des plus pure coule à l'intérieur de l'enceinte*».

Cette lecture prosaïque explique le titre du poème, à condition de considérer que c'est en décrivant la vie quotidienne de Li Yu que ces poèmes ont répondu au visiteur qui demandait en quoi la vie dans la montagne est «*pratique*». Cette lecture au premier degré incite à chercher dans les peintures l'évocation de la vie d'un lettré chinois. Bien que ces deux albums de peintures soient ainsi le plus souvent présentés dans les histoires de la peinture japonaise, un minimum d'esprit critique permet de se rendre compte que l'illustration de Taiga n'est en rien une représentation de la lessive. Ce qui laisse entendre que cette lecture au premier degré ne correspond pas à l'interprétation de Taiga, que cette oeuvre devrait avoir une signification plus subtile que la prosaïque constatation que cet endroit est «*pratique pour la lessive*».

Lire le poème au pied de la lettre implique un contre-sens : l'expression «*Laver les cordons de sa coiffure dans une eau pure*» est en réalité une métaphore du magistrat intègre, il s'agit d'une référence à un classique confucianiste [楚辞], dont «*le poème du pêcheur*» (漁父辞) explique:

*«si l'eau est pure je lave ma coiffe dans les vagues bleues, si l'eau est trouble, je lave mes pieds dans les vagues bleues»*

Sorti de son contexte, ce poème serait d'une grande banalité. Mais cette réponse de Li Yu au visiteur indélicat apparaît d'une ironie pleine de saveur si l'on se rappelle que Li Yu s'était retiré dans cette résidence secondaire «loin de tout» pour fuir les troubles qui avaient accompagné la chute de la dynastie Ming. Pour cette même raison il n'a jamais passé les examens qui auraient pu le mener à une carrière dans la politique ou l'administration, il est devenu directeur d'une troupe de théâtre, auteur dramatique, critique, esthète..... D'où la dérision de sa déclaration : en effet comment trouver plus «*pratique*» que cette retraite pour laver un chapeau .....qu'il ne possède pas et ne possèdera jamais....Comment mieux se garder de la corruption que de ne pas s'engager dans les affaires publiques ?

Pour qui hésiterait encore à penser que ces poèmes, sous couvert d'expliquer en quoi la vie dans la montagne est «*pratique*», exposent en réalité les théories esthétiques de Li Yu, il faut rappeler que le terme «*Vagues Bleues*» entre dans le titre de l'un des plus célèbres traités de poésie «*Art poétique des vagues bleues*».

L'album de peinture de Ike no Taiga n'est pas un livre d'images illustrant au premier degré ce que disent les poèmes. Contrairement à ce que pouvait croire naïvement Fenollosa il n'y a ici ni redondance, ni paraphrase visuelle. Les poèmes ne sont pas des légendes expliquant ce que représente la peinture et la peinture ne montre pas ce que dit le poème, mais indique comment le lire.

Une lecture littérale impliquerait une illustration réaliste, ou narrative, qui montrerait par exemple le poète lavant son chapeau dans une onde pure. Mais l'ironie de Li Yu n'a pas échappé à Taiga. À la distanciation qu'apporte l'humour dans le poème, répond dans la peinture une distance dans la représentation: Taiga illustrant en quelque sorte une absence de chapeau. Répondant ainsi à l'avance à la question que posera beaucoup plus tard Jean Tardieu «Comment dessiner une absence de poisson ?»

Pour éclairer les rapports qu'entretiennent dans la *peinture de lettré* ja-

ponaise le poème calligraphié et son interprétation picturale, il est intéressant de rapprocher cette illustration de Taiga d'une autre de ses oeuvres, «*vol d'ois sauvages sur le banc de sable*». Il s'agit d'une série de huit peintures sur éventail «*Huit vues de Xiaoxiang*» *Sôshô* en japonais, thème très apprécié des peintres comme des poètes chinois et japonais, associant huit lieux célèbres et huit motifs poétiques. Taiga a calligraphié dans huit styles différents les poèmes de huit poètes. Peintures et calligraphies n'ont pas été montées en éventail mais rassemblées pour composer un album.

Ce que le titre de la peinture, calligraphié au milieu de la peinture, (3) nous invite à interpréter comme des roseaux ou des herbes folles peut rappeler la touche de pinceau évoquant bambous ou roseaux de «*Pratique pour la lessive*», mais c'est surtout le poème accompagnant cette peinture qui mérite notre attention car il est particulièrement révélateur de l'esthétique lettrée. (4)

*Village au bord du fleuve    pureté de l'aurore  
tout est dans la peinture  
transmis par l'artifice des mots du poème où  
le vieux pêcheur s'enivre et se dégrise  
sans savoir qu'il existe  
dans la peinture*

Ce poème est très explicatif : les deux premiers vers présentent une définition claire des rapports entre peinture et poésie, appuyée dans les deux derniers vers par une image précise, celle d'un vieux pêcheur qui s'enivre. L'un des thèmes les plus fréquents dans la peinture chinoise et japonaise est ce pêcheur solitaire au coeur d'un paysage grandiose, emblème du poète en méditation face à la nature et loin de la poussière du monde, l'ivresse marquant l'oubli des contingences, l'accès à une autre perception du monde, est la figure même de l'inspiration poétique.

Mais alors que la calligraphie précise «*le pêcheur ignore qu'il n'existe que dans la peinture*» nous ne voyons nulle trace de pêcheur dans le dessin de Taiga,



③



④

pas davantage que de lettré lavant son chapeau dans l'illustration de *«Pratique pour la lessive»*. Il n'est pas nécessaire de dessiner ce qui est écrit, justement puisque c'est écrit. Autrement dit, il est inutile de donner à voir ce qui est donné à lire. C'est ainsi que la *«peinture donne à voir par l'artifice des mots du poème»*. Car si *«le pêcheur ignore qu'il n'existe que dans la peinture»* le lecteur lui, ignorera l'existence de ce pêcheur s'il se contente de regarder la peinture

sans lire le poème. Cette peinture et cette calligraphie auraient dû être montées sur un éventail, mise en scène qui présenterait en quelque sorte l'endroit et l'envers d'une même réalité. Le contraste entre ce qui est dit et ce qui est montré, l'ambivalence de l'écriture calligraphique, art graphique en continuité avec la peinture, écriture poétique jouant sur la disposition des caractères chinois dont l'ordre est modifié par la lecture en japonais, confèrent à cette oeuvre une complexité et une richesse d'expression sans commune mesure avec ce que peut présenter l'écriture, même à l'encre de Chine et au pinceau, d'un poème français sur un éventail, même lorsque Paul Claudel s'y essaye.

Peinture et calligraphie n'occupent pas seulement le même espace, elles utilisent les mêmes techniques, la même encre, la même touche de pinceau. Cette continuité formelle permet de relier deux modes d'expression de nature différente, l'écriture qui relève du langage et la peinture, elle hors du langage. Ce qui permet également d'intégrer le commentaire de la peinture à l'oeuvre elle-même, laissant loin derrière elle les audaces de bien des peintres du XXème siècle.

Par ses interprétations picturales Taiga établit un lien entre deux poèmes chinois. La peinture ne se contente pas d'illustrer le poème, elle introduit une référence poétique. La peinture devient une forme de citation poétique indirecte.

Si la lecture du poème éclaire la peinture de «*Pratique pour la lessive*», ce n'est pas à la manière d'une légende explicative, mais parce que la raison d'être de l'oeuvre se situe dans le rapport entre ce qui est donné à voir et ce qui est donné à lire. Si cette illustration refuse l'anecdote, ne fait référence ni à un paysage chinois, ni à un paysage japonais, ignore superbement les proportions et les règles de la perspective, donnant une telle impression d'irréalité, apparaissant si peu figurative et presque abstraite, c'est bien pour signifier qu'il n'y a «rien à voir». Cette peinture laisse entendre ce que signifiait aux yeux de Taiga le poème de Li Yu, davantage qu'elle ne montre comment Taiga imaginait la vie quotidienne de Li Yu dans sa retraite de la

montagne. Considérée de ce point de vue, cette série de peintures et de poèmes bien davantage qu'elle n'évoque la vie quotidienne d'un poète, exprime une réflexion poétique sur le rapport à la réalité.

Lorsque les peintures sont peu figuratives, comme c'est le cas de «*Pratique pour la lessive*», il est facile de reconnaître que ces poèmes ne sont pas lus par Taiga comme une simple description de la vie de Li Yu dans la montagne. Cependant, même dans le cas d'illustrations plus anecdotiques ou plus figuratives, comme celles de «*Pratique pour arroser le potager*», «*Pratique pour déclamer des poèmes*» ou «*Pratique pour se protéger la nuit*», la lecture du poème montrera qu'il ne s'agit pas davantage d'interprétations littérales.

### **Pratique pour arroser le potager**

L'illustration de «*Pratique pour arroser le potager*» (5) apparaît à première vue beaucoup plus facile à définir que l'illustration de «*Pratique pour la lessive*». Figurative et anecdotique, elle montre comme l'indique son titre un homme en train d'arroser un potager. Il ne s'agit pas pour autant d'une représentation réaliste, dans la mesure où nous voyons mal en quoi cette façon d'arroser est «*pratique*». D'autre part Taiga ici s'écarte des normes de la peinture chinoise. La surface entière de la feuille est recouverte par la peinture, que l'on pourrait presque qualifier de pointilliste, même si ce terme appartient à un autre contexte. Pas le moindre «blanc», pas le moindre «vide» si caractéristique pourtant de la peinture chinoise. Le personnage, au centre du dessin, occupe une place plus importante dans le paysage qu'il n'est habituel dans la tradition chinoise.

La lecture du poème indique la véritable signification de la peinture, et en même temps, la peinture va indiquer comment Taiga lisait ce poème :

*Dans mon petit potager installé près de l'étang carré, les fruits donnent facilement, les légumes grandissent facilement. Apporter une jarre serait très stupide, une installation pour irriguer serait très compliqué, c'est pourquoi j'ai choisi le juste milieu en prenant l'eau de mon étang.*

灌園便  
 小圃を築成して方塘に近し  
 葉は生成し易く菜は長じ易し  
 甕を抱くは太だ癡はなはおろかにして機は太だ巧みなり  
 中より酌取す灌園の方



灌園便図

⑤ Pratique pour arroser le potager

Ce poème ne présente pas de difficulté d'interprétation, même sans connaître le classique, taoïste cette fois, auquel il est fait référence. «Arroser son potager» est bien sûr une figure de style, analogue au fameux «il faut cultiver notre jardin» de Candide, Li Yu ici renvoie dos à dos les excès du taoïsme et du confucianisme pour prôner le juste milieu, ce qui n'a rien de très original. Ce poème fait allusion à une anecdote, tirée de Chuangze 『莊子』 mettant en scène un vieux «sage» qui pour puiser de l'eau descendait au fond du puits une jarre sous le bras. Ce que Li Yu qualifie de «très stupide». Si le taoïsme est critiqué pour son irrationnalisme, la rationalité excessive du confucianisme est également critiquée, à travers l'image d'un système d'irrigation «très compliqué». C'est ainsi que Li Yu déclare arroser son potager de manière

simple et «pratique», en utilisant l'eau qui est à portée de sa main, celle de son étang.....mais il se garde bien de préciser comment il s'y prend et en quoi c'est vraiment «pratique». Or Li Yu était célèbre à l'époque d'Edo pour avoir présenté la vie quotidienne des lettrés chinois, ainsi que pour ses traités d'esthétiques contenant de nombreux conseils pratiques et concrets, visant à embellir et améliorer la vie quotidienne. C'est pour cette raison même que l'on avait demandé à Taiga et Buson d'illustrer ces poèmes, c'est aussi pour cette raison que ces peintures ont pu être considérées comme une illustration de la vie quotidienne de Li Yu. Mais si les poèmes sont lus sans a priori, nous comprenons vite que Li Yu, loin de donner des explications «pratiques», se moque au contraire de l'esprit pratique du visiteur qui, insensible à la poésie et la beauté de la montagne, demande une liste de ce qui rend «pratique» la vie à la montagne. Dans le poème précédent, dont le titre était justement «Pratique pour irriguer», Li Yu vient d'expliquer qu'un système d'irrigation apporte par des conduites de bambou l'eau d'une source de la montagne.... mais «pour servir un thé de choix à des invités de choix»....et non pas pour faciliter l'arrosage, comme l'aurait fait un esprit prosaïque.

La subtilité de l'interprétation picturale de Taiga, dont l'humour répond à celui du poème, apparaît si elle est rapprochée d'une très célèbre peinture japonaise, «la gourde et le poisson chat». Il s'agit de l'illustration d'un *ko.an zen*, phrase lapidaire, obscure ou surréaliste, dont la fonction est d'inciter à la méditation, d'introduire un autre niveau de connaissance. Cette peinture accompagne une impressionnante série de poèmes, en chinois, de moines japonais. (6)

Même si les bambous sont remplacés par un chêne, la composition générale des deux peintures est très proche, les plis du vêtement du personnage, la façon de tenir la jarre ou la coloquinte, sont analogues, À y regarder de plus près, même les légumes dans le petit carré de terre aux pieds du personnage ressemblent à des poissons. Il est difficile de croire que de telles similitudes soient fortuites, surtout lorsqu'il s'agit d'une peinture aussi célèbre.

Il s'agit d'une forme de citation picturale. De même que l'introduction



⑥

dans un poème d'un vers ou de quelques mots d'un poème célèbre confère une dimension supplémentaire à ce poème en l'insérant dans un réseau de correspondances poétiques, cette référence à la *peinture du poisson-chat* permet de relier la poème de Li Yu à ce *Ko.an zen*, «*Comment attraper un poisson chat avec une gourde*», en général compris comme l'expression de l'inconséquence des hommes s'efforçant d'accomplir ce qu'ils savent être pourtant irréalisable, image aussi de la vanité des efforts humains.

La référence picturale joue le même rôle qu'une citation littéraire, elle met deux textes en rapport par des interférences entre deux modes d'expression de nature différentes. La peinture a recours à un procédé littéraire



防夜便  
寒素の人家冷落の邨  
祇泌水の衡門を護るに憑るのみ  
橋を拙きて断却す黄昏の路  
山犬は高眠す古樹の根

防夜便図

⑦ Pratique pour se protéger la nuit

pour introduire par une référence picturale une allusion à un autre texte, ce qui souligne l'ambivalence de l'expression lettrée, jouant de cette double appartenance à la peinture et la poésie.

L'illustration de «*pratique pour se protéger la nuit*» présente une autre forme de citation picturale. (7)

***Pratique pour se protéger la nuit***

*Humble chaumière dans un hameau reculé, il suffit d'avoir recours à l'eau de la source pour protéger la porte de l'enceinte : une fois le pont relevé au crépuscule le chemin sera coupé et les chiens dormiront tranquilles au pied du vieil arbre*

Taiga ici a choisi cette fois de dessiner très lisiblement un arbre derrière



⑧

un portail et l'eau courante au pied de l'enceinte, la retraite de Li Yu étant vue de l'extérieur. Seuls quelques éléments du poème de Li Yu ont été retenus, les chiens par exemple ne sont pas montrés, alors qu'il aurait été très facile de dessiner des chiens endormis *au pied du vieil arbre*, les peintures d'animaux étant par ailleurs fréquentes dans les peintures chinoises et japonaises.

Ce poème, à la différence des autres poèmes de cette série, fait référence non pas à un texte classique, mais à un épisode précis de la vie de Li Yu dont les chiens auraient été empoisonnés par des voleurs.

L'illustration de Taiga suit l'un des modèles de porte (8) proposé par un recueil dont Li Yu est justement l'auteur. (芥子園畫傳)

Cette référence picturale présente un double intérêt. Elle prouve d'abord

que Taiga en abordant ces poèmes avait présent à l'esprit les traités de peinture de Li Yu. Ce qui n'a rien d'étonnant puisqu'il s'agit du plus populaire des recueils de modèles, ayant beaucoup influencé les peintres et les lettrés japonais de l'époque d'Edo, et que cette popularité même est à l'origine de ces deux albums. Ces poèmes sont reliés ainsi aux écrits théoriques de Li Yu, même si ceux ci leurs sont postérieurs.

D'autre part, cet exemple permet de mesurer ce qu'un véritable peintre peut faire en suivant les modèles les plus souvent imités par les peintres amateurs. Le respect de la norme et du modèle, loin d'amoinrir la créativité du peintre ne fait que mieux ressortir la maîtrise de Taiga, dont la peinture dégage une grande poésie. Taiga, après avoir dans cette série de peintures transgressé l'une après l'autre la plupart des règles et des conventions de la peinture chinoise, cette fois reprend malicieusement un modèle du recueil le plus souvent copié.

Même lorsque la peinture semble suivre fidèlement le titre du poème, comme c'est le cas de *«Pratique pour déclamer des poèmes»* la lecture du poème révèle la distance qui sépare ce qui est écrit de ce qui est montré. C'est ce qui fait la véritable signification de cette peinture et c'est ce qui en fait la force et le charme.

### ***Pratique pour déclamer des poèmes***

L'illustration de *«Pratique pour déclamer des poèmes»* (9) montre un homme assis nonchalamment devant sa fenêtre, en train de rêver dans une attitude très naturelle. Elle répond au titre du poème, semble illustrer ce que Taiga pouvait imaginer être la vie quotidienne de Li Yu, elle correspond aussi à ce que nous nous attendons à trouver dans un album de peintures japonaises, mais elle est décalée par rapport au poème :

*Pratique pour déclamer des poèmes*

*Sans effort les deux battants s'ouvrent face à la montagne, inutile d'aller chercher des poèmes, les poèmes viennent naturellement jusqu'à moi. Ne plaignez pas mes poches*

吟便  
 両扉は意無く山に對して開き  
 去きて詩を尋ねざるも詩は自ら来る  
 怪しむなかれ囊は慳なるも題詠の富めるを  
 只家の小蓬萊に住するに因る



⑨ Pratique pour déclamer des poèmes

*vides, je suis riche en sujets de poèmes, tout simplement car j'habite un petit Mont Horai.*

Le Mont Horai mentionné ici était le nom de la résidence secondaire d'un grand poète,

Ici, Li Yu explique que son inspiration est féconde car il se trouve si près de la montagne qu'il suffit d'ouvrir grand la porte pour que les poèmes viennent d'eux-mêmes jusqu'à lui. Il est évident que Li Yu se moque de l'esprit pratique du visiteur borné et que les poèmes ne se font pas tous seuls, même si l'introduction prétend que Li Yu a répondu par cette suite de quatrains respectant d'eux-mêmes et naturellement «sans effort» les règles de la prosodie

chinoise.

Taiga nous montre un poète regardant par la fenêtre au loin une montagne inaccessible dont il est séparé par un vaste vide. Il semble rêver en attendant une inspiration qui tarde à venir. Si Li Yu prétend qu'il n'a qu'à ouvrir la porte pour déjà être dans la montagne, qu'il n'a donc même pas à chercher les poèmes puisque les poèmes viennent à lui, pour un lettré japonais, la montagne est très loin, inaccessible même, il est dès lors naturel que les poèmes ne se fassent plus tout seuls.

Cette peinture est l'image même de ce que la poésie chinoise pouvait représenter pour les lettrés japonais. Fenêtre ouverte sur un autre monde, idéal, inaccessible, en cela même fascinant, apportant le rêve et l'évasion. Une fois de plus, la peinture n'explique pas ce que Li Yu avait voulu dire, et qui est laissé au jugement du lecteur, elle montre comment Taiga interprète et s'approprie le poème de Li Yu. Le point de vue de l'écrivain chinois n'est pas celui du lettré japonais, le poème écrit en chinois est bien lu en japonais. Les lettrés japonais avaient une conscience aigüe de cette distance, qui n'enlève rien pourtant à leur familiarité avec la littérature chinoise, ni à l'attrait que la poésie chinoise exerçait sur eux, espace de liberté, monde idéal et fascinant, auquel ils pouvaient rêver à leur guise. Dans cette peinture de Taiga nous pouvons reconnaître une sorte «d'autoportrait de l'artiste en poète chinois», ce qui pourrait aussi constituer une définition générale de la *peinture de lettré* japonaise.

Après avoir vu comment Taiga, peintre et calligraphe, interprétait les poèmes de Li Yu, il est intéressant de regarder comment les dix autres poèmes de cette série ont été interprétés par Buson, considéré avec Bashô comme l'un des deux plus grands maîtres de *Haiku*. Pour les lettrés de l'époque d'Edo, il n'y a pas de frontière entre poésie et peinture, les peintres tous écrivent des poèmes et les poètes se doivent de peindre aussi. La calligraphie faisant le lien entre les deux genres, peinture par ses techniques et son tracé, littérature puisqu'il s'agit de la transcription d'un poème. Néanmoins, Taiga est

peintre davantage que poète, c'est en tant que peintre qu'il est aujourd'hui apprécié, ses poèmes *kanshi*, autrement dit écrits en chinois, n'étant plus guère lus. Les peintures de Yosa Buson restent très appréciées, mais ce nom est celui dont il signait le plus souvent ses écrits. Il faudrait pour être exact désigner l'auteur de «*Dix choses propices*» sous le nom dont il a signé cette oeuvre, Sha Shunsei 謝春星 qui est son nom de peintre. Et ce d'autant plus que cette signature apparaît sur chaque page de cet album. Cependant nous suivrons ici l'usage actuel de désigner l'auteur sous son nom le plus courant, son nom de poète, Buson.

## DIX CHOSES PROPICES

La première peinture de l'album de Buson dégage une grande poésie, elle évoque l'atmosphère du printemps. Néanmoins le titre est inhabituel : il est difficile de voir en quoi un lieu est plus «*propice*» qu'un autre au printemps. La calligraphie, à la différence de celles de Taiga, respecte la césure. Le quatrain régulier de sept «pieds», ce qui correspond à sept mots en chinois, est disposé sur quatre lignes.

La lecture du poème ici encore modifiera la perception de la peinture par les références ainsi introduites :

*Propice au printemps*

*C'est un étang carré qui ne craint pas la comparaison avec le Lac de l'Est*

*Cent dix saules et pêcheurs en tout ont été plantés*

*Même s'il manque un bateau portant danseuses et chanteuses*

*Le paysage n'en est pas moins remarquable*

Le «*Lac de l'Est*» apparaît souvent dans la peinture et la poésie chinoise. Pour les Japonais, bien davantage qu'un toponyme faisant référence à un lieu géographiquement situé dans telle province chinoise, il s'agit d'un lieu commun poétique, faisant référence à nombre de poèmes célèbres. Son intérêt esthétique réside dans le nombre de réminiscences littéraires qu'il peut éveiller.

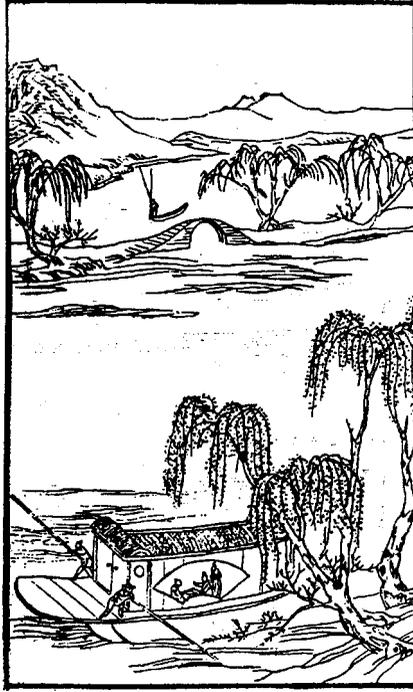
宜春  
 方塘は未だ敢えて西湖に擬せず  
 桃柳は曾て栽う百十株  
 只桜船の歌舞を載するを少けども  
 風向原より甚しくは相殊ならず



宜春図

## ⑩ Propice au printemps

Ce poème explique simplement que le charme d'un lieu ne dépend pas de sa célébrité, c'est en ce sens que le modeste étang de Li Yu soutient la comparaison avec le célèbre Lac de l'Est, le charme du printemps étant le même partout. Mais par l'ironie que laisse entendre le décompte précis des 110 pêcheurs et la comparaison entre un petit étang et l'un des plus grands lacs chinois, Li Yu se moque une fois de plus de l'esprit prosaïque du visiteur indélicat. Le regret de ne pas faire voguer de bateau sur ce tout petit étang n'est pas seulement cocasse. La mention de ce bateau, justement parce qu'il s'agit d'un poème de Li Yu prend une signification particulière, car l'un des passages les plus connus des écrits de Li Yu préconisait de modifier les fenêtres d'un bateau pour donner l'impression qu'elles encadrent le paysage ainsi qu'un tableau, tableau qui se renouvellerait au gré de l'avance du bateau,



La fenêtre qui encadre le paysage le transforme en tableau.

(11)

les fenêtres devant être découpées en forme d'éventail (11). D'autre part les passagers du bateau, comme il se doit accompagnés de «*danseuses et chanteuses*», composent à leur tour, pour le promeneur sur la rive, un tableau s'encadrant dans la fenêtre du bateau. Les revers de fortune de Li Yu ne lui ont pas permis de réaliser cet idéal raffiné, mais l'idée de ce «*bateau aux 100, 1000, 10000 tableaux*» a fait rêver des générations de lettrés.

Le traité de Li Yu étant postérieur à ces poèmes, qu'il est censé avoir composés à vingt-huit ans, il est possible de considérer que le lac de l'Est a été mentionné simplement parce que sa famille possédait une villa au bord de ce Lac de l'Est. Comme il est possible également d'envisager que Li Yu ait

eu très tôt l'idée de ce bateau, bien avant la rédaction de ses traités d'esthétique, ou encore que ces poèmes aient ultérieurement été retouchés. Ce qui importe ici, ce n'est pas de déterminer dans quelle mesure Li Yu lui-même en écrivant ce poème pensait déjà à cet éventuel bateau aux innombrables tableaux, mais qu'un lecteur de l'époque d'Edo ne pouvait pas trouver dans un poème de Li Yu la mention d'un «*bateau voguant sur le lac de l'Est avec danseuses et chanteuses*» sans penser à ce fameux «*bateau aux 111000 tableaux*». Privilège du lecteur postume de savoir ce que la vie réservera à l'auteur, de lire une oeuvre à la lumière d'écrits qui lui seront postérieurs et dont l'auteur lui-même ignorait peut-être la future existence.

Plusieurs passages de ces poèmes annoncent cependant les théories esthétiques qui feront la popularité de Li Yu au Japon, notamment dans «*Propice au beau temps*» et «*Propice au crépuscule*».

### ***Propice au beau temps***

Le poème «*Propice au beau temps*» annonce sans ambiguïté l'idéal de «paysage-tableau»:

*Eaux transparentes montagnes sombres cascades fraîches  
Nul besoin d'escalade pour contempler la nature  
Qui donc a déroulé une peinture de Wang Wei  
La plaçant juste devant ma porte pour que je la contemple*

S'il ne s'agit que de comparer un paysage à un tableau, l'image serait d'une grande banalité. Mais Li Yu n'avait pas seulement eu l'idée d'aménager les fenêtres d'un bateau de sorte que le paysage devienne tableau, il avait également conseillé de peindre en trompe l'oeil les fenêtres de la maison, à la manière des encadrement de peinture, pour que le paysage soit perçu comme un tableau (13a). D'autre part, de façon en quelque sorte symétrique, ou opposée, conduisant à son extrême l'équivalence entre paysage et tableau, il avait aussi conseillé de placer une peinture dans l'encadrement de la fenêtre,

宜晴  
 水は淡く山は濃やかにして瀑布は寒し  
 登眺を須いずして自然に寛たり  
 誰か一幅の王摩詰を將て  
 当門に曬向して我に看んことを請わんや



宜晴図

⑫ Propice au beau temps

afin que ce soit la peinture qui cette fois devienne paysage. (13b) Ce n'est donc pas la peinture qui imite la nature, c'est le paysage qui doit s'efforcer de ressembler à un tableau. Le paradoxe n'est qu'apparent, il s'agit d'une définition du pittoresque dont l'humour incite à la réflexion. La perception du paysage dépend de notre sensibilité artistique, elle est conditionnée aussi par notre culture picturale, rien de «naturel» dans le regard que nous posons sur le spectacle de la nature. Un «paysage» est apprécié dans la mesure où nous lui reconnaissons des ressemblances avec les «tableaux» que nous connaissons. Ces théories esthétiques aujourd'hui ne sont pas surprenantes, mais ce n'était pas encore le cas à l'époque de la découverte de l'art japonais.



Peint en trompe-l'oeil, l'encadrement de la fenêtre transforme le paysage en tableau.....

⑬ a



... ou le tableau en paysage.

⑬ b

Dans ce poème Li Yu déclare avec humour que la peinture «accrochée» devant sa fenêtre est celle de Wang Wei, peintre de l'époque Tang aussi remarquable que grand poète: il est considéré comme le tout premier peintre-lettré, malheureusement toutes ses peintures ont disparu, il n'en reste que des descriptions. L'une de ses oeuvres aurait une valeur inestimable, d'où un effet de contraste avec la modestie de sa chaumière. Dans une lecture au sens figuré ce poème devient d'une grande platitude, le paysage que Li Yu voit par la fenêtre de sa maison étant simplement comparé à une peinture de Wang Wei. Mais pris au pied de la lettre, ce poème fait alors référence avec humour aux théories esthétiques de Li Yu. La lecture littérale devient ici bien plus savoureuse.

Buson ne dessine pas un paysage précis et ce paysage ne s'encadre pas dans la porte ou la fenêtre (12). Au lecteur est laissé le plaisir de goûter

宜晚  
 放兒は歸去し釣翁は休めたり  
 画上に人無く分外に幽たり  
 対面の好山纔に別れ去れば  
 当頭の明月又相留まる



宜晚図

⑭ Propice au crépuscule

l'ambivalence du poème, de reconnaître l'évocation d'une peinture de Wang Wei ou l'évocation du poème de Li Yu, une référence soit picturale soit littéraire, à un paysage, à un lieu commun poétique, aux théories de la représentation de Li Yu.

La peinture qui accompagne le poème «*Propice au crépuscule*», peut s'interpréter cette fois comme l'illustration même des théories esthétiques de Li Yu.

***Propice au crépuscule***

Le dessin de Buson est à première vue d'une surprenante naïveté, il pourrait presque s'agir d'un dessin d'enfant. La subtilité de cette interprétation

apparaîtra à la lecture du poème. (14)

*Les petits bergers sont rentrés le vieux pêcheur se repose  
Sur la peinture il n'y a personne il fait sombre dehors  
En face de moi la montagne si belle pour le moment a disparu  
Au dessus de moi la pleine lune cette fois encore vient s'arrêter*

le vers «*Sur le tableau il n'y a personne*» signifie simplement que le poète ne voit plus personne par la fenêtre, autrement dit sur le «tableau» qui s'encadre dans cette fenêtre, car avec le soir le vieux pêcheur et les jeunes bergers sont rentrés se reposer. Si la montagne disparaît de sa vue, c'est parce qu'il fait nuit et c'est la lune qui revient, comme chaque soir, s'encadrer dans la fenêtre à la place de la montagne. Le terme de «*peinture*» est synonyme de «*paysage*». Ce semblant d'explication «logique» est destiné au visiteur à l'esprit pratique, mais le lecteur ayant un tant soit peu de sensibilité esthétique se doute qu'il existe une autre interprétation que cette lecture simpliste.

Le poème de Li Yu n'est remarquable ni par ses qualités prosodiques ni par l'originalité de son propos, il est courant en effet sous toutes les latitudes de comparer un paysage à un tableau. Sous couvert de donner une explication de ce qui rend sa retraite «*propice au crépuscule*», Li Yu introduit avec humour une référence aux théories de la représentation lettrée et souligne la parenté entre peinture et poésie. Ce poème reprend l'idée chère à Li Yu du «paysage-tableau» ayant la fenêtre pour cadre et se modifiant sans cesse, cette fois non plus au gré de l'avance du bateau, mais avec l'arrivée de la nuit.

Li Yu était un homme de théâtre, il a dirigé une troupe, il est connu en Chine comme auteur dramatique et non comme poète. Sa conception de la peinture est celle d'une mise en scène. Le paysage devient tableau lorsqu'il s'encadre dans la fenêtre, de la maison aussi bien que du bateau. Mais si Li Yu souligne la parenté entre tableau et paysage, il souligne en même temps la différence entre la peinture, statique, et le paysage en constante évolution : la lune vient prendre la place de la montagne. Le poème présente l'avantage sur la peinture de donner une vision du paysage en mouvement, en quelque

sorte cinématographique.

Le poème de Li Yu pourrait se comprendre comme une invite à illustrer ce poème par un tableau, à reproduire ce tableau même qui s'encadre dans la fenêtre de Li Yu, à mettre en image ce que le poème explique en vers.

Or Buson ne montre pas le paysage s'encadrant dans la fenêtre comme aurait pu le voir le poète, mais le poète s'encadrant dans la fenêtre d'une petite maison évoquée d'un trait rudimentaire, si bien que c'est la figure d'un homme à sa fenêtre qui fait face au vers «*sur la peinture il n'y a personne*». Comment mieux faire comprendre que la peinture n'est pas un «poème en image» ni le poème une «peinture avec des mots». Ce n'est pas une lecture au pied de la lettre. Il n'y a pas redondance entre la peinture et la poésie et c'est ce qui fait l'importance de l'inscription.

Dans un autre contexte, à une autre époque, Magritte fera sensation en inscrivant «*ceci n'est pas une pomme*» au dessus d'une peinture montrant, justement, une pomme, ce qui sera abondamment commenté. Mais dans le Japon du XVIIIème siècle Buson n'est pas le seul à avoir cette attitude. D'une façon analogue Taiga a illustré par une maison ouverte sur le vide le poème «*Pratique pour la culture*», dont le troisième vers expliquait au contraire que les paysans voient le poète devant sa fenêtre accoudé à sa table de travail, ce qui épargne au poète la peine de surveiller les travaux des champs. Pour ne citer qu'un seul exemple, Uragami Gyokudo, 浦上玉堂 contemporain de Buson et de Taiga, accompagne une peinture au lavis d'encre de Chine représentant un paysage de montagne de l'inscription «*Celui qui croit que ceci est un paysage de montagne est un imbécile*». L'ironie et l'humour, loin d'être ressentis comme antinomiques de la poésie, incitent à réfléchir sur la nature de la peinture et de la poésie.

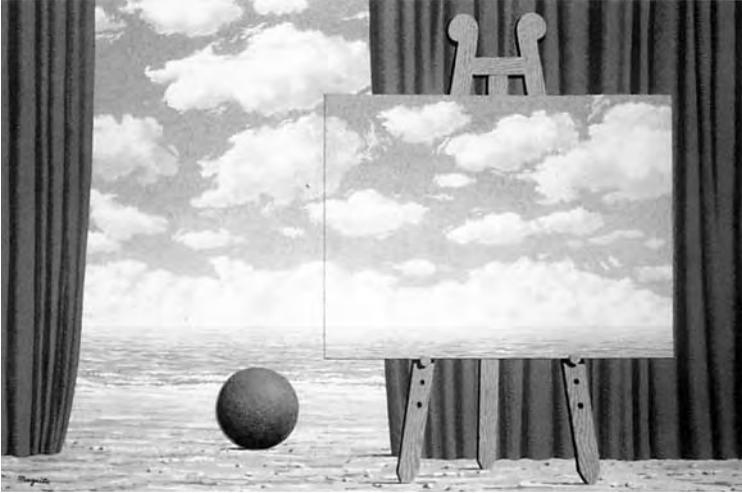
C'est le personnage esquissé par Buson qui déclare «*il n'y a personne sur la peinture*», le poème ayant alors la même fonction qu'une bulle de bande dessinée....mais ce personnage lui même, pour reprendre le vers déjà cité par Taiga «*ignore qu'il n'existe que sur la peinture*». Li Yu avec son idée de «*bateau aux 111000 tableaux*» expliquait, dans le même esprit, que le spectateur lorsqu'il

regarde de son bateau le spectacle de la rive, devient à son tour personnage d'un tableau aux yeux du promeneur de la rive.

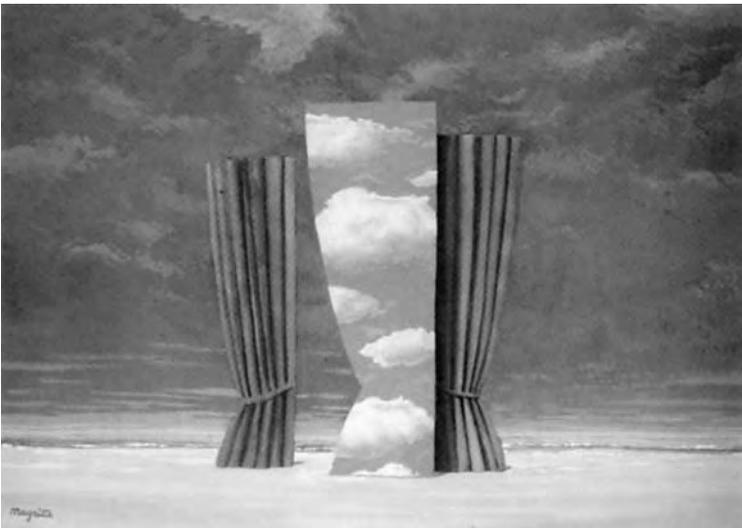
Si l'on regarde bien le dessin de Buson, on remarque derrière le personnage une montagne esquissée, dont les lignes continuent celles du paysage de montagne occupant la partie droite du tableau. Ce dessin peut se comprendre de deux façons. Le personnage peut représenter le poète à sa fenêtre, regardant un paysage de montagne que nous voyons, nous, à la fois à l'extérieur de la maison et, cette fois à travers la fenêtre, continuer derrière le personnage. Mais à regarder de plus près, le personnage pourrait être le sujet d'un tableau, ces montagnes figurant alors l'arrière plan d'un tableau accroché au mur, la fenêtre jouant le rôle d'un cadre. Cette double interprétation va dans le sens des théories esthétiques de Li Yu lui-même.

Cette démarche qui consiste à brouiller les frontières entre paysage et tableau se retrouvera dans le mouvement surréaliste. Nulle ressemblance formelle, les techniques sont aussi différentes que possible, le contexte n'est pas comparable et pourtant, dans son esprit, cette représentation de Buson n'est pas loin de certaines toiles de Magritte où le tableau est dans la continuation du paysage. Comme par exemple «*La belle endormie*», (15) de 1950 ou de 1965, ou encore comme ces oeuvres qui montrent un tableau devant une fenêtre, cachant ainsi le paysage en même temps qu'il le représente. Un tableau comme «*L'ovation*», en 1966, où des rideaux encadrent une partie d'un paysage, présente, sans le savoir, des similitudes avec les réflexions de Li Yu sur le rôle du cadre, de l'encadrement et de la fenêtre, dans la perception du paysage comme oeuvre d'art, sur la peinture comme mise en scène de la nature. Nous pouvons penser que Magritte aurait probablement été séduit par les écrits de Li Yu et que les peintres lettrés auraient apprécié les oeuvres de Magritte, mais cela reste une spéculation. Cependant, la connaissance des oeuvres de Magritte éclaire étrangement certaines *peintures de lettré*, elle peut en faciliter l'approche.

C'est à condition de lire le poème et de connaître les traités de Li Yu que ce rapprochement avec le surréalisme devient possible. Car les différences



⑮



⑯

formelles sont trop importantes pour donner à première vue l'impression que ces oeuvres se ressemblent. Buson, au lieu de soutenir son propos par une technique de trompe l'oeil, comme le feront les peintres surréalistes, choisit au contraire la voie opposée d'une simplification extrême, sans ombre ni profondeur ni perspective. La représentation est dans un certain sens plus intellectuelle, le trait du dessin est davantage celui de l'écriture, la maison et la calligraphie qui se font face et se répondent s'inscrivent l'une et l'autre dans un rectangle de même importance.

Le poème de Li Yu est indiscutablement écrit à la première personne, l'illustration de Buson est à la troisième personne, le point de vue du poème n'est pas celui de la peinture, le point de vue d'un lettré chinois du XVIIème siècle n'est pas celui d'un lettré japonais du XVIIIème siècle. C'est là toute la richesse de la *peinture de lettré* japonaise, c'est aussi ce qui fait sa profonde originalité, même si paradoxalement cette référence à la Chine a pu être interprétée comme une faiblesse, un manque de personnalité.

Le sujet du poème est le tableau que le poète voit par la fenêtre, le sujet de la peinture est le tableau du poète en train de regarder par la fenêtre. Autrement dit l'interprétation de Buson ne s'intéresse pas à ce que le poète voit ou ne voit pas, ce qui serait une lecture au premier degré, présentant une parfaite équivalence entre peinture et poème. La simplification du dessin renforce l'impression que Buson évoque les théories esthétiques de Li Yu, qu'il s'intéresse à l'attitude de Li Yu et au regard qu'il pose sur le monde, davantage qu'à sa vie quotidienne dans le domaine de Yi.

Dans le dernier poème de cette série, «*Propice à la pluie*» dernière réponse au visiteur indélicat, Li Yu confirme que seul le regard du poète fait la valeur du paysage :

*Dans le torrent l'eau affleure encore rugissant sur les rochers  
Pêcheurs et bûcherons se sont dispersés      mon manteau de paille est froid  
Montagnes escarpées nombreuses et cieux intenses dont les couleurs*

*S'offrent au poète seul à savoir par lui même voir*

Cette conclusion qui invite à la liberté d'interprétation et souligne l'importance du regard, la poésie du paysage n'étant pas objective et quantifiable mais subjective et fonction de la qualité du spectateur, ne pouvait que séduire peintres ou poètes, les deux albums «*Dix choses pratiques*» «*Dix choses propices*» en apportent la preuve.

Les illustrations de Taiga, interprétations d'un peintre, introduisent surtout des références picturales, les illustrations de Buson, poète de Haikai, introduisent plutôt des références littéraires aux écrits de Li Yu : l'une comme l'autre admirables illustrations de ce double jeu de la *peinture de lettré* conjuguant allusions littéraires et références poétiques, alliant réflexion théorique et exécution, introduisant dans la peinture même un discours sur la peinture. Une fois surmonté l'obstacle de la lecture des poèmes, ce que permet la traduction, ces deux albums de Ike no Taiga et de Yosa Buson nous invitent à réfléchir sur la nature de l'écriture poétique.

Cette oeuvre double d'un peintre et d'un poète constitue un manifeste d'esthétique poétique d'une étonnante actualité.

## BIBLIOGRAPHIE

- 池大雅, 日本の美術, 吉沢忠, 小学館, 東京, 昭和四十八年  
 IKE no Taiga, collection *Nihon no bijutsu*, shōgakkan, Tōkyō, 1973  
 文人画, 1, 大雅, 蕪村, 木米, 小林忠, 駸々堂, 東京, 1992年  
 «*Bunjinga 1. Taiga, Buson, Mokubei*» KOBAYASHI Tadashi, shinshindō, Tōkyō, 1992  
 池大雅, 日本美術絵画全集, 18, 鈴木進, 佐々木承平 集英社, 東京, 昭和五十五年  
 Ike no Taiga, Anthologie complète de la peinture japonaise, 18, SUZUKI Susumu  
 SASAKI Jōhei, shūeisha, Tōkyō, 1996  
 十便十宜を読む, 徳田武, 江戸文学, 文人画と漢詩文 II, ペリかん社, 東京, 1997  
 年  
 «*Jūbenjūgi wo yomu*» Lire «*Dix choses pratiques Dix choses propices*», TOKUDA Takeshi,  
 in *Edo bungaku bunjinga to kanshūbun, II* Perikansha, Tōkyō, 1996  
 与謝蕪村, 谷地快一, ペリかん社, 東京, 1990年  
 «*Yosa Buson*» TANICHI Yoshikayu, Perikansha, Tōkyō, 1990

- 蕪村の視界 画人として、俳人として 国文学，学燈社，東京，1996年12月  
 «Buson no shikai, kajintoshite, hajintoshite», *La vision de Buson, peintre et poète*, revue *kokubungaku* decembre 1996,
- 蕪村 その二つの旅，佐々木承平，朝日新聞社，2001  
 «Buson sono futatsu no tabi» *Les deux voyages de Buson*, SASAKI Jôhei, Asahishinbunsaha, 2001
- 藝術新潮，2001年2月，特集与謝蕪村  
 «YOSA Buson» Numéro spécial de la revue *Geijutsushinchô*, février 2001.
- 蕪村 没後220年，思文閣出版 平成十五年五月  
 «Buson, botsugo 220nen» *220ème anniversaire de la mort de Buson*, Shibunkakushuppan, 2002
- ナマズ考 花田清輝，(鯰絵，宮田登，高田衛 監修) 里文出版，東京，平成七年  
 «Namazu kô» *Réflexions sur la peinture du «poisson chat»*, HANADA Kiyoteru in *Namazu-e* sous la direction de MIYATA Noboru et TAKADA Mamoru, ribunshuppan, Tôkyô, 1995 «*Namazu-e to nihonbunka*» *La peinture du poisson-chat dans la culture japonaise*
- 閑情偶記，李漁撰 胡明伟选注，北京燕山出版社 1998年10月  
 芥子園画传 人氏美術出版社 天津，1960
- 近世日本絵画史論，谷信一 道統社，東京 昭和十六年  
 «Kinsei nihonkaiga shiron» *Traité de l'histoire de la peinture japonaise des temps modernes* TANI Shinichi, doutousha, Tôkyô, 1941
- 文人画，米沢嘉圃 吉沢忠，日本の美術，23巻 平凡社東京，昭和四十一年年  
 «Bunjinga» *La peinture de lettré*, YONEZAWA Kaho YOSHIKAWA Tadashi, collection *L'art du Japon n.23*, Heibonsha, Tôkyô, 1966
- 文人画，日本の美術，4. 飯島勇 編。至文堂，東京，昭和四十一年四月  
 «Bunjinga» *La peinture de lettré*, revue *Nihon no bijutsu*, n.4, Tôkyô, avril 1966
- 南画と写生，吉沢忠 山川武，日本の美術25 小学館，東京，昭和四十六年  
 «Bunjinga to shasei» *La peinture nanga et le réalisme*, YOSHIKAWA Tadashi et YAMAKAWA Takeshi, *Collection L'art du Japon, n.25*, Shôgakkkan, Tôkyô, 1971
- 日本南画史，山内長三，瑠璃書房，東京，昭和五十六年  
 «*Nihon nangashi*» *Histoire de la peinture nanga au Japon*, YAMANOUCHI Chôzô, Tokyo, Rurishobô, 1981
- 日本文人画展 I，II. 静嘉堂文庫美術館。東京，平成八年  
 «*Nihonbunjingaten*» I, II, Catalogues de deux expositions de *peinture de lettré*, Musée Seikadôbunko, Tôkyô, 1981
- 文人画展，出光美術館，平成八年11月12日，12月15日  
 «*Bunjingaten*» *Exposition de Peintures de lettré*, Musée Idemitsu, Tôkyô, 1996
- 目の眼，特集 文人画に遊ぶ，里文出版，東京，1995年

«*me no me*» *l'oeuil regarde, numéro spécial jeux de la peinture de lettré*, Ribunsha, Tôkyô, 1995

江戸文学, 文人画と漢詩文, I. II. ペリかん社, 東京, 1997年

«*Edo bungaku, bunjinga to kanshibun*” I. II. *La peinture de lettré et la littérature japonaise de langue chinoise*» I. II. collection *Littérature de l'époque d'Edo*, Perinkansha, Tôkyô, 1997

日本の南画, 武田光一, 東信堂, 東京, 2000年

*Nihon no nanga, la peinture nanga au Japon*, TAKEDA Kôichi, Tôshindô, Tôkyô, 2000.

文人画家の譜, 大槻幹夫, ペリかん社, 東京, 2001年

*Bunjinga no fu ô.i karatessai made, histoire des peintres lettrés, de Wang Wei à Tessai.*

ÔTSUKI Mikio, Perikansha, Tôkyô, 2001

文人の眼 特集 李白か, 杜甫か詩と書をめぐって, 里文出版, 東京, 2002年6.7月

Revue «*Bunjin no me*» *Regards de lettrés, Li Bai ou Du Fu, propos sur la peinture et la calligraphie.* Ribunshuppan, Tôkyô, 2002

文人の眼 特集 書画に描かれた理想の日常, 里文出版, 東京, 2003年, 1月

Revue «*bunjin no me*», *L'idéal quotidienne représenté dans les peintures et calligraphies*, Ribunshuppan, Tôkyô, janvier 2003

江戸のなかの近代, 高階秀爾監修 筑摩書房, 東京, 1996年

*Edo no naka no kindai, Modernité à l'époque d'Edo*, sous la direction de TAKASHINA Shûji, Chikumashôbo, Tôkyô, 1989

江戸の絵を読む 小林忠, ペリかん社, 東京, 1989年

*Edo no e wo yomu, Lire la peinture de l'époque d'Edo*, KOBAYASHI Tadashi, Perikansha, Tôkyô, 1989

江戸絵画と文学, 「描写」と「ことば」の江戸文化史, 今橋理子, 東京大学出版会, 東京. 1999年

*Edokaiga to bungaku, shasei to kotoba no edobunkashi. La peinture de l'époque d'Edo et la littérature, «réalisme» et «parole» dans l'histoire de la culture d'Edo*, IMAHASHI Riko, éditions de l'université de Tôkyô, Tôkyô, 1999

絵画と文学のセッション, 国文学2000年7月号

«*Kaiga to bungaku no sesshion* » *peinture et littérature*», revue *Kokubungaku*, juillet 2000.

日本美術の発見者たち, 矢島新, 山下裕二, 辻信惟雄, 東京大学出版社, 東京, 2003年.

*Nihonbijutsu no hakkenshatachi Ceux qui ont découvert l'art japonais*, YAJIMA Arata, YAMASHITA Yûji, TSUJI Nobuo, éditions de l'université de Tôkyô, Tôkyô, 2003