Document généré le 15 juil. 2025 08:25

Petite revue de philosophie

Approche de la peinture chinoise

Réal Rodrigue

Volume 7, numéro 1, automne 1985

De la suite dans les idées

URI : https://id.erudit.org/iderudit/1104254ar
DOI : https://doi.org/10.7202/1104254ar

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Collège Édouard-Montpetit

ISSN

0709-4469 (imprimé)
2817-3295 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Rodrigue, R. (1985). Approche de la peinture chinoise. *Petite revue de philosophie*, *7*(1), 37–49. https://doi.org/10.7202/1104254ar

Tous droits réservés © Collège Édouard-Montpetit, 1985

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

Approche de la peinture chinoise

Réal Rodrigue

Professeur au département de philosophie
du Cégep Édouard-Montpetit

À Carmen

Qu'est-ce que la nature pour un esprit qui sait se recueillir et contempler en silence, ou pour qui le sens du sacré ne fait pas défaut? La peinture chinoise, particulièrement celle qui date de la Dynastie des Song, nous la dévoile. Mais elle ne se dévoile telle que pour ceux qui ont appris à l'accueillir comme un don précieux entre tous. Aux autres, elle ne «parle» pas ou reste muette.

Afin de comprendre l'attitude orientale face à la nature, le commentaire que faisait T.D. Suzuki à propos des vers du poète Basho vaut la peine d'être entendu. Voici d'abord les vers apparemment bien simples du poète japonais Basho:

Je regarde avec attention:
Une *nazuna* en fleurs
Au pied d'une haie!
Yoku mireba
Nazuna kana saku
Kakine kana.

T.D. Suzuki commente ces simples vers de la façon suivante:

> Dans un chemin de campagne, le poète aperçoit au pied d'une haie une petite plante sauvage d'apparence si humble qu'elle passe généralement inaperçue. Fait banal et qu'il exprime d'une manière banale, sans la moindre intervention d'éléments dits: «poétiques» si l'on excepte la particule *kana* qui clôt le poème. Cette particule exprime l'admiration, la mélancolie ou la joie et ne peut se rendre en français que par un point d'exclamation.
>
> Il faudrait être familiarisé avec la poésie japonaise pour percevoir l'intense émotion qui se dégage de ce poème. Les poètes japonais, comme tous les poètes orientaux, s'identifient à la nature par un amour profond alors que les occidentaux ont tendance à s'y opposer et à ne la considérer que d'un point de vue utilitaire. Ils la traitent comme étant «à leur service».
>
> La vue de cette petite fleur perdue au fond de la campagne exalte l'amour au cœur du poète. Il y voit le reflet de la gloire divine et, en sa modestie, tout le mystère de la vie et de l'être. Le poète est transporté d'un sentiment du divin aussi intense que celui des mystiques chrétiens, qui peut atteindre les abîmes mêmes de la vie cosmique[1].

Qu'est-ce à dire? La nature se révèle incessamment, mais elle ne donne ses dons les plus précieux qu'aux esprits absolument libres. L'esprit absolument libre, adonné seulement à la recherche de la vérité, découvre parfois comme Hölderlin que ce qu'il cherche est proche et vient déjà à sa rencontre. Il faut seulement que le chercheur de vérité laisse ce qu'il cherche se

1. Suzuki, Fromm, Martino, *Bouddhisme zen et Psychanalyse*, Paris, P.U.F., 1981, p. 9-10.

révéler. Ce mouvement de «laisser être», cet abandon de soi à la vérité qui se révèle dans les réalités les plus banales, est typique du comportement tch'an.

*

La nature se dérobe pour celui qui reste incapable d'un tel comportement. Et à fortiori la peinture tch'an en ce qu'elle offre d'essentiel.

La peinture tch'an parle essentiellement du destin de l'homme. En elle se révèle discrètement ce à quoi l'homme est destiné. Une telle affirmation paraît bizarre. Comment, dira-t-on, est-il possible qu'en des tableaux qui représentent la nature se révèle quelque chose d'essentiel quant au destin de l'homme?

Cette question montre bien la tendance typique de l'esprit occidental. Il cherche dans une nature qu'il imagine extérieure à lui une réponse relativement à son destin, ou bien il entre en lui-même et croit pouvoir trouver dans un pur mouvement de retour à soi ce qu'il en est du destin de l'homme. Autrement dit, lorsqu'il s'interroge sur son destin propre, l'homme d'Occident s'efforce de trouver réponse soit en pratiquant la voie objective des sciences de la nature, ou soit la voie subjective des sciences psychologiques. Tant qu'il fraye dans un ou l'autre de ces deux chemins, il ne rencontre pas cet «autre chemin» qu'est le comportement tch'an ni non plus ce que dit cette peinture — cet art considéré comme le plus important dans la Chine Ancienne.

Le peintre tch'an ne fraye dans aucune de ces deux voies bien connues de la culture occidentale. Son comportement est plus originel parce que plus simple. Tant qu'on ne sait pas au juste ce que signifie originel, l'idée

de simplicité reste pour nous un attrape-nigaud. On s'imagine par exemple qu'un homme qui mène une vie simple est quelqu'un qui n'a pas d'inquiétude, qui s'abandonne au flux et reflux de ses émotions et de ses sentiments, qui fait taire son désir métaphysique et donc se refuse à penser son destin. Une telle conception de la simplicité n'a rien à voir avec la simplicité du peintre tch'an. Pour comprendre l'essence de la simplicité, il faut savoir au juste ce que veut dire originel.

Pour savoir ce que veut dire le mot originel, il faut se tenir soi-même par la pensée dans le monde originel. Le monde originel est celui qui se révèle spontanément à la pensée. Il se révèle tel dans et par la sensibilité. L'opération par laquelle le naturaliste classe les roses singulières en différentes espèces suppose la révélation originelle de la rose comme rose. L'homme de science peut classifier les plantes, peut étudier objectivement leurs propriétés et leurs vertus curatives, sans se laisser prendre par leur révélation originelle. Ainsi manque-t-il d'admirer ce qui se manifeste tout simplement à lui. Ainsi manque-t-il de découvrir l'essence cachée de la rose et sa propre essence.

Dans son journal, le naturaliste Henry David Thoreau relate l'observation suivante:

> Je crains que le caractère de ma science ne devienne d'année en année plus précis et plus technique; c'est-à-dire qu'en échange de mes vues vastes comme la voûte du ciel, je n'en sois réduit au champ du microscope. Je vois les détails, mais non le tout ni l'ombre du tout. J'additionne les parties, et prétends connaître[2].

Il s'aperçoit qu'il est en train de prendre une tendance objective et ainsi de perdre le point de vue plus

2. *Journal (1837-1861)*, Paris, Les Presses d'aujourd'hui, 1981, p. 71, coll. L'arbre double.

originel et plus simple qu'il avait auparavant sur la nature. Tout naturaliste qu'il soit, Thoreau est d'abord et avant tout un penseur originel, un homme s'efforçant lors de ses promenades et de ses observations dans la nature de prendre conscience de son destin essentiel. Mais plus il étudie dans le détail les choses de la nature, plus il transforme sa connaissance originelle en «science de la nature», et plus il risque de perdre la joie ancienne que lui procurait cette connaissance. Si on recule dans son journal, on trouve par exemple ce témoignage de joie:

> Autrefois, me semblait-il, la Nature se développait en même temps que je me développais et elle croissait avec moi. Ma vie était une extase. Dans ma jeunesse, avant de perdre aucun de mes sens, j'étais, je m'en souviens, plein de vie et j'habitais mon corps avec une satisfaction inexprimable; sa lassitude et sa vigueur me paraissaient également délicieuses. La terre me semblait le plus superbe instrument et j'étais sensible à ses harmonies[3].

Habiter la nature, cela signifie s'abandonner à ses révélations multiples et en jouir dans son corps. La connaissance concrète, celle qui procède du corps, est en effet réjouissante pour l'esprit qui lui est organiquement lié et finalement pour toute l'âme humaine. La même année, soit en 1840, il écrit encore ce qui suit dans son journal:

> Ne serait-ce pas délicieux de rester plongé jusqu'au cou dans un marais solitaire pendant tout un jour d'été, embaumé par les fleurs du *myrica* et de l'airelle, bercé par ces ménestrels que sont le moucheron et le moustique? Disons douze heures de conversation familière avec la grenouille tachetée? Le soleil se lèverait derrière l'aune et le cournouiller, gravirait allègrement les trois largeurs de main qui le séparent de son méridien, et irait

3. *Ibid.*, p. 63-64.

enfin se coucher derrière quelque tertre hardi à l'occident. Entendre dans mille chapelles vertes le moustique chanter son chant du soir, et le butor se mettre à mugir dans son fortin caché, comme le canon du soleil couchant[4].

En ces exercices d'imagination concrète, où le corps joue le premier rôle, quel esprit ne se réjouirait de découvrir ainsi les choses de la nature! Et que de connaissances ne seraient-elles pas acquises du seul fait d'habiter sympathiquement le monde!

*

Peut-être sommes-nous prêts maintenant à regarder la peinture chinoise et à voir en elle, ou grâce à elle, l'éclosion de ce à quoi l'homme est originellement destiné. Le destin de l'homme, dans le comportement tch'an, est vu depuis l'origine. L'origine est ce qui se présente maintenant comme depuis toujours.

L'approche que développe Peter C. Swann dans son livre sur la peinture chinoise oscille encore, semble-t-il, entre les alternatives traditionnelles du langage philosophique. Tel paysagiste de la Dynastie des Song (960-1279), comme par exemple Fan K'ouan, sera jugé idéaliste malgré que les Chinois eux-mêmes considèrent son œuvre comme étant réaliste. «En fait, écrit-il, elle déborde le réalisme. Elle s'efforce de pénétrer dans l'âme de la nature, d'en reproduire la rêverie secrète. Elle est surtout essentiellement chinoise[5].»

Il nous semble plus profitable d'écouter les poètes eux-mêmes, car c'est à partir d'une pareille écoute que

4. *Ibid.*, p. 38-39.

5. Peter C. Swann, *La Peinture chinoise*, Paris, Gallimard, 1966, p. 96.

nous pouvons le mieux accéder au caractère essentiel de la peinture chinoise. Nous tenterons cette approche en prenant appui sur le poème de Po Kiu-yi:

> J'aime être assis seul quand la lune brille
> Et que deux pins se dressent devant la véranda.
> Une brise vient du sud-ouest;
> Se glissant entre les branches et les feuilles,
> Sous la resplendissante lune de minuit,
> Elle siffle sa musique fraîche et lointaine,
> Comme des pluies qui bruissent dans des montagnes vides,
> Ou des cordes de harpe sereines en automne[6].

En cette «chanson des pins», le poète décrit avec douceur tout ce qu'il perçoit dans sa solitude. La lune se montre dans toute sa splendeur, les pins se dressent devant la véranda, et la brise siffle entre les branches et les feuilles sa musique fraîche et lointaine. C'est pourquoi il aime «être assis seul».

Le monde se présente tel en ce moment au poète, mais aussi est-il disposé à aimer ce qui spontanément se manifeste. Cela est offert au plus proche, dans la proximité même. La nature, sans doute, est-elle toujours riche en révélations diverses. L'homme se fait poète dans la mesure où il apprend à accueillir favorablement ce qui s'offre dans le lieu même qu'il habite par son corps. Celui-là devient poète qui se rend disponible aux révélations diverses qui se prodiguent dans l'instance de l'instant, dans l'instance de son corps humain, qui se laisse convier au monde qui se déploie dans sa riche diversité.

La nature est proche, elle se donne dans cette proximité primordiale, elle s'offre à la contemplation du poète. C'est en cette révélation que toutes choses, y

6. *Ibid.*, p. 102-103.

compris l'homme, peuvent et doivent être comprises si on veut les connaître sous leur jour le plus vrai et le plus vivant. Comment l'artiste chinois s'y prendra-t-il, par exemple, pour peindre un poisson? «Pour peindre un poisson, nous dit Lin Yu-t'ang, il faut que l'artiste connaisse la «nature» du poisson; mais, pour y parvenir, le peintre doit, en utilisant son intuition, accompagner dans sa nage le poisson par l'esprit, partager ses réactions au courant, aux tempêtes, au soleil, aux appâts. Seul un artiste qui comprend les joies et les émotions d'un saumon franchissant un rapide a le droit de peindre un saumon. Sinon, qu'il laisse le saumon tranquille. Car, si précis que soit son dessin des écailles, des nageoires et des paupières, l'ensemble en paraîtra mort[7]».

La possibilité de peindre un saumon de telle sorte qu'il devienne vivant, suppose qu'on en connaisse «la nature». L'être du saumon se révèle grâce à cette proximité primordiale, mais n'est accessible qu'à celui qui se rend disponible et comprend sympathiquement ce qui est là. Il ne se révèle en sa vérité que pour celui qui apprend, par accueil et disponibilité, à devenir en quelque sorte intimement cet autre. Il ne s'agit pas de lui prêter artificiellement une âme, mais d'apprendre à le connaître tel qu'il est par sa propre expérience originelle du monde.

La nature fait partie du monde humain. L'homme, parce qu'il est homme, est spontanément ouvert aux manifestations diverses que le langage situe dans une nature extérieure. Pour les réalistes, la nature s'offrirait au regard comme une chose extérieure et ce serait le génie des grands peintres d'en exprimer l'âme. À tout moment, la nature suggérerait des états d'âme, tel pay-

7. *Ibid.*, p. 107-108.

sage ou telle scène rustique où par exemple on voit comme dans le tableau de Li Ti des bouviers conduisant leurs bœufs par temps d'orage[8]. Pour les idéalistes au contraire, le peintre ne ferait que projeter sur la toile ses émotions personnelles et ses sentiments. Mais, comme nous croyons le constater, une telle alternative nous laisse loin de l'expérience esthétique chinoise.

En mettant de côté les catégories au moyen desquelles on est tenté de s'expliquer cette peinture, peut-être pourrons-nous un jour ressentir à quelle expérience originelle nous convie le peintre chinois. Peut-être parviendrons-nous à prendre au sérieux une indication comme celle de Kouo Hi dans son «Discours sur le paysage» et ainsi nous rendre aptes à saisir de manière intuitive l'expérience que peut susciter en nous la vue d'un tableau Song. «Quel ravissement, s'exclame-t-il, de posséder un paysage peint par un artiste habile! Sans quitter la pièce, on se trouve parmi ruisseaux et ravins; on entend les cris légers des oiseaux et des singes; les yeux sont éblouis par la lumière sur les collines et les reflets scintillants de l'eau[9].»

*

Nous nous attarderons, pour terminer cette considération sur la peinture chinoise, au «Paysage aux saules» de Ma Yuan.

La composition se présente suivant la manière dite «un coin sur quatre». Cette manière inventée par Ma Yuan et Hia Kouei consiste à créer l'effet de «vide» en remplissant seulement un coin du tableau. Peter C. Swann interprète ainsi cette manière de peindre: «Les

8. *Ibid.*, p. 115.

9. *Ibid.*, p. 93.

Hua Yan (1682-1765)
Scène d'automne

compositions de cette école sont tout à fait nouvelles. Au lieu d'un paysage soigneusement équilibré, sans aucune insistance critiquable sur tel secteur en particulier, les paysages de Ma Yuan, entre autres, sont résolument sélectifs. Le centre d'intérêt principal est ramené dans un coin du tableau. Les vides restants, en conséquence, prennent leur signification par comparaison [10].» Et pour illustrer son propos, il cite comme «exemple magistral» le «Paysage aux saules» de Ma Yuan.

Le centre d'intérêt principal du tableau nous semble au contraire, et plus que jamais, le vide laissé au centre du tableau. C'est par le «vide» central que se révèle chaque chose en sa vérité. Ce «vide» est souligné par la crête des montagnes qui s'effacent dans le lointain, prolongé par une rivière tranquille qui coule sous une fragile passerelle. Deux saules, bien enracinés sur la rive, s'étirent vers le ciel et la rivière mais si discrètement que le vide du centre n'en apparaît que mieux — si on peut dire. Sur la rive opposée, sous une forêt à moitié envahie de brume, quelques cabanes. Et à peine visible, se dirigeant entre les deux saules, surgit tout à coup un minuscule personnage portant sur son épaule une longue perche. Quelque chose y est suspendue. Il marche, recueilli et courbé de fatigue, vers la passerelle d'où il voit déjà le village [11].

La scène est familière, et pourtant quelque chose de puissant et de sublime parcourt l'ensemble du paysage. Ce monde familier est visiblement celui du personnage qui rentre chez lui, sur le point de traverser la

10. *Ibid.*, p. 124.

11. Sur l'importance capitale de la notion de «vide» pour comprendre la peinture chinoise, on peut lire l'ouvrage remarquable que François Cheng a consacré à ce sujet: *Vide et Plein*, Paris, Éd. du Seuil, 1979.

calme rivière. Tout semble disposer pour le recueillement. L'homme semble se faire humble, comme si cela était nécessaire pour que ces choses si banales se révèlent en leur beauté sereine. Aussi l'homme paraît-il chez lui. Aussi sa destinée paraît-elle se manifester dans l'instance où il se tient.