

## L'ÉNIGME OU L'OPACITÉ DE L'INVISIBLE

Isabelle Charrier

Gris-France | « Sigila »

2013/1 N° 31 | pages 69 à 81

ISSN 1286-1715

ISBN 9782912940308

Article disponible en ligne à l'adresse :

-----  
<https://www.cairn.info/revue-sigila-2013-1-page-69.htm>  
-----

Distribution électronique Cairn.info pour Gris-France.

© Gris-France. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

ISABELLE CHARRIER

## L'énigme ou l'opacité de l'invisible

### L'esthétique nébuleuse

Le nuage intervient de manière prédominante dans les peintures japonaises : ce n'est ni un signe météorologique ni un élément de l'espace du ciel lié à un paysage. Il s'apparente plutôt à un système stylistique utilisé par les peintres au même titre que les *Putti* de la Renaissance qui envahissent les nuées sacrées des tableaux italiens. En effet, il caractérise la grammaire plastique en jouant un rôle structurel qui permet de disposer les différentes parties de la peinture. L'origine de cette syntaxe « nébuleuse » se trouve dans la peinture chinoise et le taoïsme.

### Les nuages, les nuées, l'atmosphère brumeuse

Le paysage de la peinture chinoise ne se veut pas une description géographique ni le contexte de « l'histoire » racontée par le peintre. Le paysage ou « montagne et eau », si l'on traduit les idéogrammes du mot chinois, est une figuration d'un fragment du cosmos où s'oppose le couple *yin yang*, montagne et eau, et où baigne le vide ambiant.

Les nuages sont la parure du ciel et de la terre, la broderie de la montagne et des eaux. [...] (Les anciens) cachaient l'endroit du paysage

où mille pics et dix mille précipices se réunissaient en nombre au moyen de nuages. [...] Là où il n'y a ni eau ni montagne, les couches de nuages commencent<sup>1</sup>.

Aussi les nuages contribuent-ils à donner un rythme à la composition picturale tout d'abord par l'alternance entre ce que l'on fait voir dans le paysage et ce que l'on cache. D'autre part, les peintres symbolisent l'eau, la vapeur d'eau en mouvement dans un paysage montagneux exempt de rivières ou de cascades. Pour cette raison, les peintures paysagères chinoises sont toujours entourées de nuées ou de brume. François Cheng insiste sur l'importance de la notion d'invisible-visible<sup>2</sup>. L'artiste ne doit pas tout montrer dans un paysage pour laisser intact le mystère. Et il doit maîtriser le plein et le vide. «La montagne, lorsqu'elle est trop pleine, il faut la rendre vide avec brume et fumée; lorsqu'elle est trop vide, la rendre pleine en y ajoutant pavillons et terrasses», dit Tang I Fen<sup>3</sup>.

En effet le célèbre passage fondateur du taoïsme attribué au personnage légendaire de Lao tzeu met en évidence non pas le deux mais le trois. Selon François Cheng, le trois c'est le couple yin-yang auquel s'ajoute le vide médian.

Ainsi dans la tradition chinoise paysagiste, les nuages, nuées ou brumes jouent le rôle de vide médian qui apporte l'harmonie entre le vide et le plein et le passage entre les deux pôles montagne et eau. Ces éléments qui cachent un morceau de la montagne sont la partie invisible en opposition au reste du paysage représenté.

### Le «Paysage à l'encre brisée»

Cette structure se retrouve dans l'école de peinture à l'encre japonaise. Une des dernières œuvres du moine peintre Sesshû Tôyô (1420-1506) intitulée «Paysage à l'encre brisée»<sup>4</sup>, dans laquelle il écrit

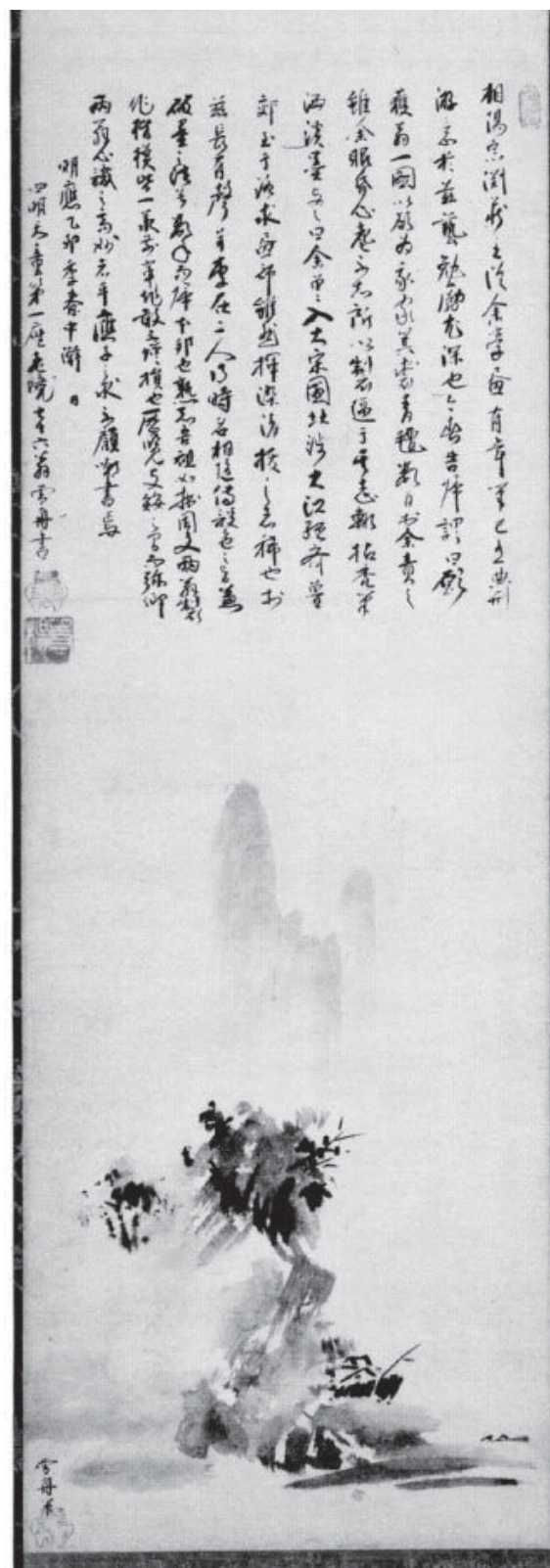
---

1. In François Cheng, *Vide et plein*, Paris, Seuil, 1979. p. 172-173.

2. *Ibid.*, p. 52.

3. *Ibid.*, p. 53.

4. Rouleau vertical, encre sur papier, 1495, Musée national de Tôkyô.



Sesshû Tôyô, *Paysage à l'encre brisée* (détail), encre sur papier, 1495, musée national de Tôkyô

une sorte de testament à son principal disciple Sôen, évoque la quintessence du paysage : un bouquet de branches d'arbre, un rocher et un sommet dans le lointain, tout le reste est caché dans la brume. Le principal est à deviner ; seul le geste-trait du peintre reste visible. Les nuées, nuages, prennent donc une importance capitale dans la composition de la peinture et le contraste entre ce que le peintre laisse entrevoir et ce qu'il dissimule va devenir l'essence de l'esthétique japonaise. On peut rapprocher « Bois de pins » de Hasegawa Tôhaku<sup>5</sup> (1539-1610). Cette paire de paravents en six pans tout aussi célèbre fait apparaître des arbres au travers de la brume où seuls deux d'entre eux à l'encre foncée se détachent. Là aussi, l'artiste choisit de limiter le visible : l'atmosphère est complètement enveloppée de cette vapeur qui absorbe le paysage.

À partir du XVI<sup>e</sup> siècle, la peinture japonaise utilisée pour les décors des palais, des châteaux ou des temples va se tourner vers un style décoratif qui s'épanouit avec les paravents ou les portes à glissières sur feuilles d'or.

### Le leitmotiv des nuages d'or

Cette évolution picturale est liée à la transformation de l'architecture : les immenses palais et temples de l'époque de Heian (794-1185) laissent la place à des bâtiments de taille plus modeste. Les grandes pièces anciennes sont remplacées par des salles plus petites recouvertes de tatamis et cloisonnées par des portes à glissière où se trouve un *tokonoma*<sup>6</sup> avec des étagères (*chigaidana*), espace pour entreposer des objets décoratifs et des livres. Le terme *Sho.in zukuri*, ou construction en style de bibliothèque, correspond à ce nouvel agencement intérieur des résidences. Le *sho.in* (le *tokonoma* et les étagères) représente l'univers du lettré chinois. Par ailleurs, l'art de la peinture sur feuilles d'or remonte à la première école impériale dite Yamato-e qui est née au VIII<sup>e</sup> siècle au moment de la grandeur de la capitale Kyôto. Un paysage

---

5. *Bois de pins*, encre sur papier, paire de paravents en six pans, 156 × 364,2cm, Musée national de Tôkyô.

6. Que l'on pourrait traduire par alcôve.

sur feuille d'or datant du XI<sup>e</sup> siècle est conservé au Musée national de Kyôto<sup>7</sup>. Ce style va reflourir avec son héritière, l'école Tosa.

Cette technique qui consiste à appliquer des feuilles d'or carrées sur le support est utilisée largement par les peintres de la grande école du shogun, l'école Kanô, qui se distingue ainsi de la tradition chinoise qui se limite à saupoudrer de poudre d'or la surface. Les paysages du style appelé «Fleurs et Oiseaux», comme ceux de Hasegawa Tôhaku sont habités par des volatiles et décorés par les végétaux propres à la saison. De plus, les peintures de villes avec les vues de Kyôto et de ses environs racontent les fêtes de la capitale et retracent des événements de cette époque comme l'arrivée des Portugais dans le port de Nagasaki.

Toutes sont recouvertes de nuages d'or. Un artiste comme Tawaraya Sôtatsu (né vers 1560, actif en 1630) va même se distinguer par sa technique de larges touches dorées qui deviendra une marque de fabrique reprise plus tard par le fondateur de l'école Rinpa au XVIII<sup>e</sup> siècle, Ogata Kôrin (1658-1716).

### L'occupation du lieu pictural par les nuages

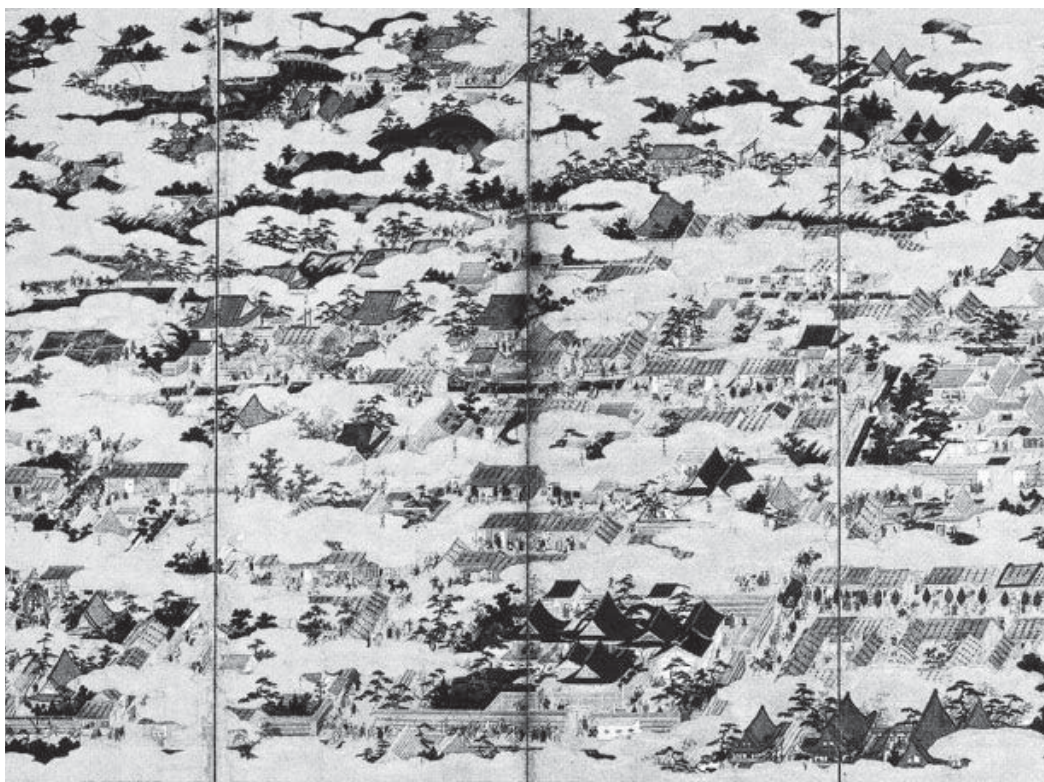
Ces paysages, ces descriptions des villes, ces saynètes de la vie quotidienne ou ces défilés lors des fêtes s'organisent autour de ces nuages qui laissent plus ou moins de place à la scène elle-même. Prenons comme exemple le paravent intitulé *Scènes de la capitale et de ses faubourgs* de 1565 attribué à Kanô Eitoku<sup>8</sup>. Les rues, les temples et les ponts de la capitale y sont présents. Cependant, les nuages qui circulent librement à travers les murs des bâtiments cachent une partie des sites. Un historien français de l'architecture japonaise de cette époque, Nicolas Fiévé, a voulu retrouver dans ces séries des *Vues de la capitale et de ses faubourgs* la topographie exacte de la ville de Kyôto (milieu du XVI<sup>e</sup> siècle) à partir des cartes anciennes. Dans son ouvrage<sup>9</sup>, il a

---

7. Paravent à décor de paysage, X<sup>e</sup> siècle, couleurs sur soie, six pans de 146 × 42 cm chacun, Musée national de Kyôto.

8. Donné par Oda Nobunaga à Kenshin Uesugi, Musée de la ville de Yonezawa.

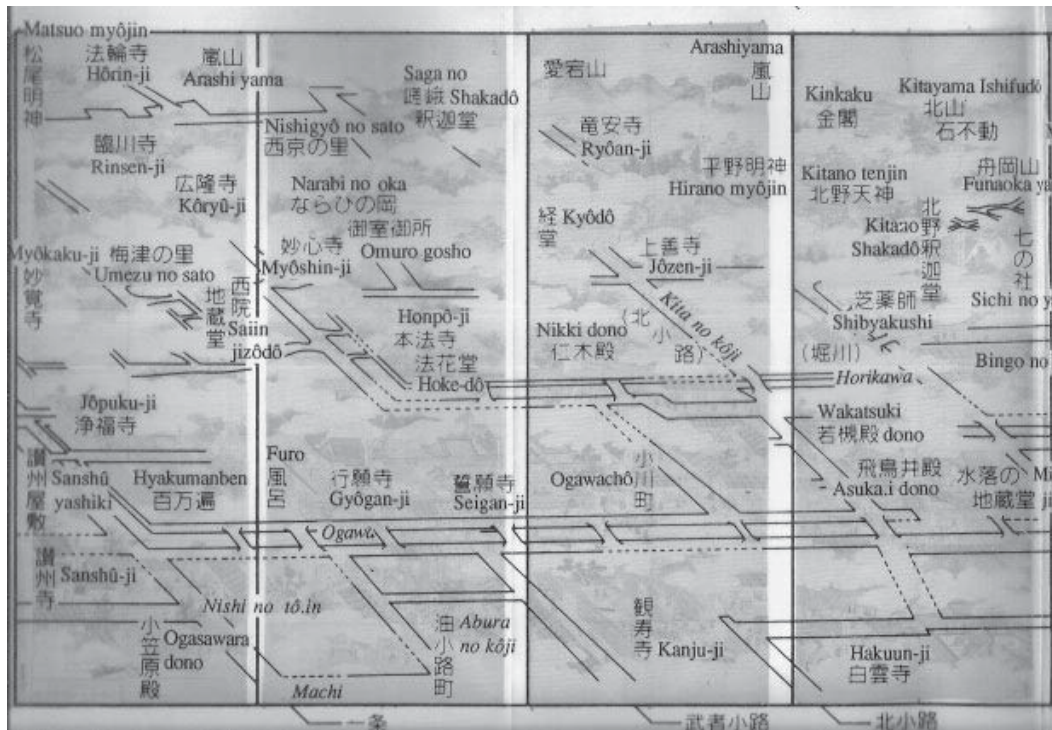
9. Nicolas Fiévé, *L'Architecture et la ville du Japon ancien*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1996, figures 19, 20 et 25.



Kanô Eitoku (attribué à), *Vue de la capitale et de ses faubourg* (détail),  
paravent à six panneaux, Musée de la ville de Yonezawa

intercalé sur la reproduction du paravent du musée de Tôkyô une feuille calque où il a ajouté les éléments cachés par les nuages. Or, dans la peinture originale, seuls les temples visibles sont cités par une sorte de bandeau vertical doré. Ces nuages recouvrant une grande partie de la scène nous empêchent de nous repérer totalement, d'où la tentative de Nicolas Fiévé. En fait ceux-ci brouillent les pistes et nous détournent de toute idée rationnelle de la ville de cette époque.

En revanche, ils assurent l'organisation spatiale de la ville représentée : ils divisent, ils délimitent, orientent et donnent un sens à la description. Le spectateur se situe sur un point en hauteur qui lui permet de dominer la scène. Le peintre a effectivement l'intention de décrire les lieux, mais par l'intermédiaire de ces nuages flottants, il laisse le spectateur se déplacer dans la cité et passer au travers de toutes les barrières qu'elles soient architecturales ou naturelles : enceintes ou parois rocheuses, rivières...



Tracé des rues et toponymes du paravent du musée de Tōkyō (moitié gauche), in Nicolas Fiévè, *L'Architecture et la ville du Japon ancien*, figure 25

## Les perspectives picturales japonaises

La perspective dite linéaire, fondement de la représentation dans l'art occidental depuis la Renaissance jusqu'à l'aube de l'ère moderne vers 1870, est totalement absente de ces paravents japonais : point de fenêtre, point de pyramide visuelle, nul point de fuite, nul trompe-l'œil. Les peintres japonais n'appliquent pas les principes albertiens. Il n'en demeure pas moins qu'il existe un ordre pictural et que c'est le nuage qui en est la poutre maîtresse. C'est le règne de l'aplat. Au Japon, on est face à divers types de perspective : la théorie des trois distances empruntée à la Chine, la représentation à vol d'oiseau et la perspective dite des « toits enlevés » d'où se rapprochent les paravents déjà cités.

Le spectateur se situe sur une position dominante. Les nuages flottants traversant les parois architecturales ou naturelles garantissent le lien entre les différentes parties de la ville. L'autre clé qui



détermine la vision et le choix dans la représentation, c'est la mobilité. L'œil du spectateur ne reste pas fixe pour saisir un panorama unique, mais au contraire a besoin de se promener dans la peinture. Pour observer un paravent, un rouleau illustré, il faut se déplacer en suivant le sens de lecture de droite à gauche de la même façon qu'on lit un texte calligraphié. Au fur et à mesure de notre parcours, les différents aspects de la représentation disparaissent et apparaissent un à un.

Selon l'historien de l'art japonais Takeda Tsuneo, ces nuages d'or de la période Momoyama (1568-1615) signifient bien le vide médian grâce auquel le plein alterne avec le vide : ils apportent une fluidité, une souplesse, une respiration, un souffle.

### **Une parenthèse portugaise**

Entre 1543 et 1639, le Japon noua des relations commerciales très intenses avec les étrangers, principalement avec les Portugais. St François-Xavier séjourna de 1549 à 1551 au Japon et entama une vaste conversion du peuple au catholicisme notamment dans les provinces du sud où même certains seigneurs se rallièrent à la religion monothéiste. On trouve des traces importantes de ces contacts par le développement d'un art religieux chrétien et un style de peinture profane figurant des Portugais, le premier cas d'utilisation d'une technique proche de la peinture à l'huile. Des *seminários*, des écoles où l'on enseignait la théologie, l'histoire et l'art de la peinture furent mis en place pour instruire les religieux japonais nouvellement convertis. Enfin des artistes de l'école shogunale comme Kanô Naizen illustrèrent sur des paravents les arrivées de ces Portugais au pays du Soleil levant.

Pendant cette période, les jésuites apportèrent un grand nombre de documents, des cartes, des peintures, des livres d'histoire, de géographie... Dans ces peintures à l'occidentale, les artistes japonais figuraient des villes européennes et des paysages avec des nuages dans le ciel. Cependant, les principes de la perspective linéaire ne semblent pas avoir été réellement assimilés car les

figurations demeurent sans point de fuite. Ce nuage d'or reste l'élément essentiel des compositions picturales comme dans le paravent du *Concert champêtre* de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle décrivant des musiciens occidentaux<sup>10</sup>.

Les premiers shôgun de la dynastie Tokugawa mirent un terme à ces relations internationales en 1639 en interdisant l'accès du Japon à tout étranger et le départ de tout habitant de l'archipel. Cette fermeture du peuple japonais sur lui-même dura jusqu'en 1854, au moment où le Commodore Perry força le shogounat à s'ouvrir à l'extérieur.

Après 1639, le catholicisme fut interdit, les convertis obligés de renier leur religion ou crucifiés et tout ce qui était européen fut détruit ou réduit à être foulé aux pieds. Par la suite et pendant toute l'ère d'Edo (1603-1868), pratiquement toute trace de Portugais ou de figurations chrétiennes disparut dans les peintures. Seuls les Hollandais purent maintenir des relations commerciales.

### Le lien privilégié entre le peintre et le spectateur

Que nous donne à voir le peintre japonais? Que cherche-t-il dans la représentation? Voici ce qu'écrit le peintre Hayashi Moriatsu<sup>11</sup> dans «la Nasse à peinture» :

Pour tracer une peinture [...] Le gros du travail consiste en une élimination radicale de tous les résidus qui troublent l'intuition du peintre. [...] En d'autres termes, pour réussir une peinture point n'est besoin de se référer sans cesse à un modèle extérieur. [...] Il est préférable d'opérer un choix limité dans la multitude des choses que l'on voudrait peindre pour n'en tirer au clair qu'une ou deux, afin de réduire cette immense multitude à un nombre restreint.

---

10. Anonyme, Paravent à six pans, couleur sur papier, 112 × 302 cm, Atami, Musée d'art MOA.

11. Cité in Vera Linhartova, *Sur un fond blanc*, Paris, Éditions Le promeneur, 1996, p. 263.

Les paysagistes japonais préfèrent se focaliser sur un détail plutôt que de rendre l'allure générale d'un site comme dans les peintures du style Fleurs et Oiseaux de Hasegawa Tôhaku et de Kanô Eitoku. Il apparaît évident que dans les exemples que nous avons cités, si le peintre décrit les rues de la capitale et ses monuments, les nuages flottants lui permettent de ne pas tout montrer et de ne choisir qu'une portion à rendre visible. Contrairement à l'infini des panoramas hollandais qui se présente comme un tout en soi, le paysage naturel ou urbain japonais se définit plutôt comme une série de fragments grâce à l'estompage que provoque l'intrusion des nuages d'or. L'ensemble est discontinu et c'est l'œil du spectateur qui remplace ce qui n'est pas visible, ce qui est dissimulé. Ce jeu entre lui et le peintre est à l'origine de l'unité de la peinture. Celle-ci n'est pas le résultat du travail pictural mais de ce rapport interactif.

### **L'empire de l'implicite**

Le peintre s'adresse à des habitants de la ville qui sont des habitués de ses différents quartiers. Il leur fait reconnaître des monuments qu'ils ont déjà vus ou dont ils ont entendu parler : il leur fait se remémorer intérieurement les morceaux manquants. En effet, le regardeur, loin d'être perdu comme le lecteur occidental, se repère dans cet écheveau labyrinthique. Enfin cette méthode suspensive qu'instaurent les nuages d'or contribue à donner à la peinture cette « légèreté », qualité requise dans l'art japonais. Effectivement, tout dire ou tout représenter est synonyme de lourdeur et d'ennui car il ne reste plus rien à découvrir. Le peintre laisse le champ libre au sous-entendu par cette intermittence.

### **Du message à l'*understatement***

Il est certain que Kanô Naizen (1570-1616) veut raconter un événement dans la série des paravents *namban* (des barbares du Sud) : les imposants navires portugais sont arrivés à proximité du port de Nagasaki. Les marins et les maîtres du bateau descendent dans une



Kanô Naizen, *L'arrivée à Nagasaki des Portugais provenant d'un autre port asiatique* (détail), fin du XV<sup>e</sup> siècle, paire de paravents à six panneaux, Lisbonne, Museu Nacional de Arte Antiga

petite embarcation pour accoster avec tout leur chargement sur la côte. Ces «barbares au long nez», démesurément grands par rapport aux autochtones, déambulent dans la ville, revêtus d'habits magnifiques, entourés de leurs esclaves et de leurs animaux domestiques et sont accueillis par les jésuites en soutane noire. Un anonyme nous fait participer aux défilés de la fête de Gion à Kyôto. Comme dans le paravent à huit pans *Cyprès*, Kanô Eitoku saisit en gros plan un magnifique tronc avec ses branches. Or de manière récurrente, les nuages d'or flottants se posent en intervalles entre les éléments figurés.

Transporté au gré de ces nuées mouvantes, le spectateur peut entrer dans la peinture et choisir le personnage, l'animal ou même l'élément du paysage qui lui plaît : la grue majestueuse, la branche d'érable rougie par l'automne, ce commandant portugais ou même un détail.

Le peintre, la peinture et le spectateur ne font qu'un. Il n'y a ni objet ni sujet. Tout est sur le même plan. La distance entre la peinture et le spectateur est inexistante, d'où l'impossibilité d'établir une perspective linéaire fondée sur la relation de sujet à objet. Incorporé dans la peinture, l'observateur s'invite dans la scène : il l'habite, il en est le locataire invisible grâce à cet espace de mouvance illimité.

En fait, ce que les nuages cachent est le véritable enjeu de la représentation : c'est l'*understatement* partagé par le peintre et le spectateur où se loge le vide médian. Si l'intérieur des sanctuaires shinto est dissimulé par un voile, il ne renferme rien que la vacuité. Il symbolise l'image invisible du mystère des puissances naturelles que prie le croyant.

### La voie des nuages : le sens de l'œuvre

Dans ces paravents, certes on ne montre pas tout, mais on ne cache pas tout non plus. Que ce soit un paysage, une scène avec des personnages, il existe une trame que l'on suit, un développement qui se présente sous la forme de ces nuages d'or qui ponctuent la peinture. Le peintre ne «re-présente» pas : il fait le lien entre la transparence et l'opacité car l'une ne va pas sans l'autre. La lecture s'impose au travers de cet élément de suggestion qui fait travailler l'imagination du spectateur et sur lequel le peintre table pour donner un sens à la scène. Dans le paravent *Érables*<sup>12</sup> de Hasegawa Tôhaku, on aperçoit seulement un méandre de la rivière entièrement recouverte par les nuages d'or posés pratiquement à ras du sol. Le nuage met en scène le visible et l'invisible. C'est une énigme qui ne peut être expliquée ou racontée car elle n'existe qu'en tant qu'opacité. Le nuage joue le rôle d'un

---

12. 1592. Paire de paravents en deux pans sur feuilles d'or, 151,5 × 321 cm, temple Chishaku.in, Kyôto.

cadrage transitoire enveloppant le reste de la scène car le paravent est un espace ouvert. Pour employer une métaphore musicale, il est la caisse de résonance du visible. D'autre part, par sa mobilité flottante, il se transforme littéralement en une voie de communication, la voie. L'œuvre est fragmentaire, c'est un chemin qui masque le visible pour mieux le faire voir. La rhétorique plastique consiste dans cet art de l'estompement qui rythme la figuration.

En fait, la structure picturale en Extrême-Orient avec ses rouleaux illustrés, ses paravents et ses portes à glissières est beaucoup plus proche du cinéma que du tableau occidental. Les nuages d'or présents dans les peintures nous emmènent avec eux. Ce n'est pas un paysage ou une scène encadrés que nous contemplons, c'est un déroulement, une succession de fragments que nous suivons au fur et à mesure comme dans les plans-séquences d'un film. Si dans les peintures occidentales, nous assistons, immobiles, de l'extérieur, aux scènes dans lesquelles les personnages se meuvent indépendamment de nous, dans les paravents japonais, nous errons dans l'instant, en même temps que tous les êtres vivants, hommes, animaux, végétaux, grâce à ces nuées. Nous sommes entraînés littéralement dans cet espace flottant, ce monde de l'impermanence du bouddhisme. La peinture est une invitation à une pérégrination métaphysique sous la forme d'une suite de moments, la succession des saisons, des sites. Selon Katô Shûichi, la peinture japonaise « [...] possède la forte propension à rendre entier et indépendant le présent en le séparant du passé et du futur »<sup>13</sup>. Seule la partie de l'existence, « l'éternel présent »<sup>14</sup>, « l'ici maintenant »<sup>15</sup>, nous est connue, le reste, ce qui est au-delà, la non-existence, est de toute façon une énigme en soi.

*Isabelle CHARRIER est historienne de l'art japonais moderne et contemporain, qu'elle a étudié à l'université de Kyôto. Elle est l'auteur de La Peinture contemporaine japonaise de 1750 à nos jours, Éditions la manufacture, 1991.*

13. Katô Shûichi, *Le Temps et l'espace dans la culture japonaise*, Paris, CNRS, 2009, p. 113.

14. *Ibid.*, p. 99.

15. *Ibid.*, p. 9.