

## L'ART CHINOIS (1)

WANG WEI 王維 EN TANT QUE PAYSAGISTE

## III

Depuis lors, la peinture du paysage qui, comme toutes les peintures, avait été principalement regardée comme l'affaire des artisans, devint un des indispensables arts d'agrément des hommes de la bonne société.

Qu'elle ait néanmoins pu éviter de sombrer dans le genre amateur, cela peut être dû au fait qu'à un moment critique de son développement, elle a été façonnée par d'aussi merveilleuses mains que celles de Wang Wei, mains qui imprimèrent en elle, d'une manière indélébile, les lois d'une mentalité à la fois délicate et forte, rêveuse et pourtant d'observation aiguë, visionnaire et pourtant d'une sensibilité alerte au point de noter jusqu'à la moindre variation de la plus petite plante, de la plus humble pierre.

Un niveau fut ainsi fixé d'une honnêteté intellectuelle et d'un raffinement touchant que nul artiste sérieux ne pouvait plus ignorer. Il devint une des marques distinctives de l'école de peinture du Sud dont Wang Wei passe pour être le fondateur. Mais ce qui différenciat cette école de celle du Nord, c'était l'absence de couleur. Jusqu'alors l'art pictorial était si bien regardé comme une question de couleur qu'on le désignait par un nom de deux caractères signifiant le cinabre rouge et le vert bleu. En vérité, le sentiment de la couleur était si puissant que même la statuaria tant de bois que de pierre était couverte de peintures vives. Un certain symbolisme charmant s'était développé autour de la magie que les cinq couleurs exerçaient sur l'imagination populaire.

Il eut semblé presque absurde de représenter quoi que ce soit sans elles. Li Ssu-hsun (651-716) qui arriva à l'apogée de

sa gloire alors que Wang Wei était encore enfant, et son père, qui sont tous deux des artistes d'un génie imposant, ont produit des peintures vibrantes de couleurs, — non pas ces teintes tendres de pastel d'une culture un peu décadente et tirant vers son heure crépusculaire, mais les bleus, les rouges, les verts, les pourpres et les jaunes vigoureux et vivaces d'un matin triomphant, sûr d'un long et glorieux jour. Des couleurs d'un tel relief détachent les objets les uns des autres, accentuent leur différence, spécialement en l'absence de toute étude d'une atmosphère pénétrante. Et dans ces premiers jours de peinture de paysage on n'avait même pas considéré la possibilité d'une telle étude.

Voir le monde sous de telles couleurs, c'est se le représenter comme un spectacle de myriades de différences, comme une symphonie de milliers de notes distinctes. Mais un tempérament religieux comme celui de Wang Wei veut entendre une corde puissante, et aspire à l'harmonie dans laquelle les dissemblances peuvent être fondues et réconciliées. En conséquence, il abandonna les couleurs, renonça délibérément à leur éclat et à leur richesse et choisit la pauvreté nue du noir et du blanc. Et c'était une pauvreté semblable à celle que prêchaient Lao-Tze, Bouddha et Jésus-Christ, non pas une privation ou une limitation, mais un élargissement et une rupture des barrières que la multiplicité des choses élève entre les sens et l'âme.

Demander au monde plus qu'il ne peut donner, c'est l'inquiétude du mécontentement ; par contre, prendre moins qu'il n'offre, c'est le calme non troublé par le désir. Or l'acquisition de ce calme, c'était précisément ce que les Taoïstes

(1) Voir Nam-Phong 126, #271

et Bouddhistes ardents ont toujours recherché. Il n'est probablement pas bizarre de rattacher le grand intérêt dans les matières religieuses sous le début des Tang au besoin d'un type plus sévère de peinture que les ébauches de couleur luxuriante jusqu'ici en seule possession du champ. Les couleurs excitent le plaisir et la passion, l'attraction ou la terreur, la tristesse ou la joie, toute une gamme d'émotions. Elles répondaient excellemment, alors qu'il ne s'agissait que de représenter le folklorc, aux cercles entrelacés d'étoiles-dieux et d'esprits terrestres ou aux dômes lumineux des nombreuses incarnations de Boudda et à toutes les créations enfantées par l'instinct religieux. Mais quand il fallut donner corps à cette extase dénuée de toute émotion, le Nirvana, dans lequel les Bouddhistes désirent fondre leur identité, à ce sens du principe vague, impalpable, incolore, incorporel et cependant suprêmement vital que Lao-Tze a appelé le Tao et qui pourrait aussi s'appeler la vision spirituelle derrière l'apparence sensuelle, — alors on trouva que les couleurs, par suite même de leur variété et de leur éclat, manquaient de quelque qualité indispensable. Cependant ce qui soulève si profondément l'esprit des hommes ne pouvait manquer tôt ou tard de chercher une expression concrète. Et il se trouva que Wang Wei découvrit qu'il pouvait dire plus avec un bâton d'encre que d'autres avec toute une palette de couleurs. Une encre qui pouvait être aussi noire que l'abîme de l'espace entre les étoiles, aussi pleine de fatalité que les nuages de tempête, et qui pouvait être nuancée depuis l'obscurité des gris gradués comme ceux du ciel pluvieux jusqu'à l'obscurité des brouillards pâles et le néant du blanc parfait, — une telle encre remplissait toutes les conditions propres à donner une expression graphique à cette grave austérité mêlée d'une infinie compassion pour toute forme de vie, laquelle était la philosophie religieuse des intellects les plus élevés du temps.

L'immensité du changement que ceci signifiait dans la peinture du paysage ne pouvait se réaliser que graduellement. Wang Wei lui-même ne fit que deviner sans mettre en pratique la pleine mesure des possibilités que la nouvelle

technique contenait. Une autorité en la matière dit que les artistes des Song l'ont surpassé en tonalités. Considérant l'abondance des ressources de ce merveilleux medium, il aurait été impossible pour un artiste ou même pour une génération d'artistes de les découvrir toutes.

C'était déjà un grand mérite que de l'avoir mis à la mode. Très probablement Wang Wei y fut amené par ses études de paysages de neige, qui, dans le froid silence de sa paix et de sa pureté, sollicitaient tant son tempérament. Dans son Essai sur la peinture, il écrit :

« L'hiver, c'est la neige non point peinte mais rendue simplement par du papier blanc. L'hiver c'est le bateau de pêche amarré le long de la rive, c'est l'eau basse avec des terrains sablonneux qui émergent, les coupeurs de bois transportant des fagots de bûches sur leurs épaules.

« Une vue du soir est celle où la montagne barre le soleil pourpre, où la voile est pliée sur les fleuves et les lacs, où les voyageurs se hâtent, où les portes de portes minces commencent à se fermer. »

Pour traduire ainsi le soir, il faut le sentir comme font les fleurs et les oiseaux, comme un rétrécissement graduel de l'activité et de la lumière, un doux évanouissement dans la nuit, l'inconscience et le repos.

De même, Wang Wei regarde les saisons non pas du point de vue des émotions qu'elles provoquent dans le cœur humain, mais de celui du changement qu'elles opèrent dans le paysage.

Ainsi il écrit :

« Le printemps c'est lorsque presque toutes choses sont voilées de brouillard, où de longues traînées de vapeur couvrent l'atmosphère, où l'eau paraît comme teinte en bleu, où les montagnes deviennent graduellement vertes.

« L'été c'est lorsque les arbres sont mûrs, hauts et d'un feuillage luxuriant, cachant le ciel à la vue de ceux qui viennent y chercher un abri, où les eaux sont placides et glauques, où les résidences invitent au repos sur les bords d'un ruisseau.

« L'automne c'est lorsque les cieux deviennent incolores comme l'eau, où les forêts sont désolées, où les canards sauvages s'assemblent sur des marais blêmes,

te les oiseaux parmi les roseaux et des terrains sablonneux. » Et il suggère des thèmes de peintures : « Enveloppé de brume et de nuage ; « Nuages remontant aux gorges des montagnes », « Monuments en ruines parmi des tombes anciennes » ; « Sentiers inexplorés et lacs aux rivages sans fin. »

Et tout ceci devait être rendu simplement par du noir et du blanc car, ainsi qu'il l'a dit dans la phrase du début : « Parmi toutes les manières de peindre, celle à l'encre est la meilleure. C'est le médium pour interpréter la vie et achever ce que l'univers a fait naître. »

Pour enfermer tant de sens dans une simple ligne noire, il fallait clairement deux choses : d'abord un contrôle physique complet du pinceau, de manière à ce que la moindre particule de l'énergie nerveuse ne se perde, dans la transmission de la peinture, de l'esprit sur le papier. Ceci ne pouvait s'acquérir que par une pratique courageuse dont Wang Wei montre la nécessité en recommandant aux débutants de vouer beaucoup de temps à l'étude du détail.

Secondement, il fallait une mentalité assez puissante pour fournir au besoin d'une grande vision, assez cultivée pour pouvoir développer un dessin lucide du chaos d'impressions dont le monde extérieur inonde les sens.

C'est Wou Tac-tze qui, avec le tourbillon net de son pinceau, mena par la force et la grandeur des lignes. C'est Wang-Wei qui, avec sa large éducation littéraire, sa connaissance de la musique, son étude de la religion et de la philosophie, contribua le plus à la fondation intellectuelle, lui apportant le don de dégager l'essentiel de l'écheveau compliqué des apparences, de rejeter toute chose excepté ce qui est absolument vital, dou que ses habitudes ascétiques doivent avoir fait beaucoup pour développer. Car la réduction des moyens de peinture à leur très simple expression, loin d'impliquer un relâchement, entraîna un accroissement de la sévérité de sa discipline, tout comme pour rendre la musique apparemment simple de Mozart, il faut à la fois une technique plus finie et une plus riche mentalité que pour l'exécution de modestes morceaux de bravoure. Mozart, comme Wang Wei, vi-

sait à l'expression plus qu'à l'émotion individuelle. Le rythme de sa musique bat d'accord avec l'harmonie de la vie elle-même, et ceci fut aussi le principe qui forma l'art de Wang Wei, comme il en est de toute vraie grandeur. Selon ses propres paroles, « interpréter la vie, achever ce que l'univers a commencé, tel était le but que le blanc et le noir devaient s'assigner. Tâche gigantesque ! Rien d'étonnant à ce qu'une touche escarpée et difficile le séparât de la simple décoration de la vie, de l'illustration d'histoires attrayantes et d'événements saisissants qui, jusqu'ici, avaient été le principal sujet des peintres. Il fallait, pour la franchir, toute la vigueur de Wou Tao-tze et toute la profondeur de Wang Wei. Et parce qu'ils ont réussi, leurs noms se placent au-dessus de bien des grands noms de ce temps fertile, car les changements qu'ils ont apportés dans la peinture du paysage ont marqué un progrès si immense qu'ils ont fait époque.

Etant lui-même un étudiant attentif de l'ancien style, Wang Wei écrit :

« Les étudiants consciencieux suivent encore les vieilles méthodes ». Ceci leur permit de préserver leur art à travers les vicissitudes du temps et de le tenir à la fois si fort et si simple. Jamais l'idée ne vint de rejeter le vieil amour des arbres et des rochers, des eaux courantes et des belles résidences, mais au contraire se manifesta l'effort d'enrichir cet amour avec la vision plus large et plus profonde qui était la cause à la fois et le résultat de la pacification de la contrée sous les grands fondateurs de la dynastie des Tang. Pour ce qui était comparativement nouveau : l'absorption de soi-même dans l'immensité de la nature, entretenue par le Taoïsme, et l'ascétisme rêveur, favorisé par le Bouddhisme, Wang Wei introduisit la nouvelle méthode du blanc et du noir, à côté de l'ancienne école des couleurs, non pas pour la supplanter mais comme supplément. Concernant le développement de l'ancien style, il fit deux contributions à longue portée : d'abord il libéra les peintres des liens de la netteté où ils avaient cherché un refuge contre la crainte qu'ils éprouvaient quand la nature se révéla d'abord à eux dans son immensité nue. Etant arrivé, par de là cette crainte, à une sympathie fervente pour

tous les aspects de cette énorme splendeur, il put remplacer la vieille spécification trop scrupuleuse par la même allusion rapide dont, en commun avec d'autres écrivains de cette période, il usa si effectivement en poésie. Il dit dans ses notes sur la peinture :

« La pointe pyramidale d'une pagode s'élançait dans l'air, mais le temple auquel elle appartient n'a nul besoin d'être montré. C'est assez que son existence soit indiquée sur un plan soit plus haut soit plus bas. Derrière de petites collines, les égouts d'un toit ne sont qu'en partie visibles. Quelques piliers, le contour d'un toit suffisent à suggérer des maisons et des cottages...

« A distance, les figures humaines sont sans yeux, les arbres sans branches, les montagnes sans roches sont faiblement dessinées comme des sourcils, les eaux sont sans vagues et disparaissent dans les nuages de la ligne du ciel ».

Sa seconde contribution qui se rapporte étroitement à la première, fut sa découverte que les proportions relatives causées par l'accroissement ou le décroissement de la distance entre les différents objets et les plans du paysage pouvaient se rendre avec une exactitude mathématique — les mathématiques ayant toujours été le grand instrument de l'homme pour annexer de nouvelles parties du macrocosme extérieur au microcosme de sa propre pensée. Jusqu'ici peu ou pas d'importance avait été attachée au problème.

La relativité de la dimension ne s'était guère présentée en soi comme un problème. Dans une copie qu'on considère comme une copie de la fin des Song d'un paysage de Kou Kai-chih (publié par Kokha n° 253) les figures humaines sont presque aussi hautes que les arbres et tiennent dans la peinture pour ainsi dire dans l'air sans aucune relation avec les collines qui semblent n'avoir qu'une simple valeur de narration ou d'ornement.

Chang Yen-yuan dit, dans une critique d'art de la période des Tang, que dans la peinture de paysage jusqu'au 6<sup>e</sup> siècle, « les figures étaient souvent plus hautes que les montagnes, les montagnes plus raides que des épingles à cheveu et des peignes, les eaux sans signification n'avaient aucune trace de vie et de vigueur de nature, les arbres étaient comme des

bras humains, et la main s'étendait avec les doigts ouverts ».

On dit même de Wang Wei qu'il dessinait des charrettes plus grandes que les étalles où elles devaient entrer. Ceci naturellement peut très bien n'être vrai que de ses premières peintures, avant qu'il eût pleinement développé sa propre manière.

Dans son Essai sur la peinture, qui est certainement une œuvre de sa maturité, il écrit : « Les montagnes doivent être proportionnées en dizaines de pieds, les arbres en pieds, les chevaux en pouces, les humains en fractions de pouce. — Les montagnes se peuvent voir sous huit aspects... Examinez les roches sous leurs trois dimensions et les routes de leurs deux bouts. Quand vous observez les arbres, notez leur sommet ; quand vous observez l'eau, remarquez la direction du vent... »

L'observation de la route, le Tao, était chose particulièrement importante. La route était comme l'épine de toute la composition : dans l'abstrait, c'était le moyen de relier organiquement les plans superposés de la peinture narrative des temps primitifs et d'enchaîner leurs registres disjoints dans une vivante unité. Il n'est pas non plus sans signification que le mot Tao soit le même que celui employé pour le principe créateur du cosmos de Lao-Tze. La puissante figure de Lao-Tze, telle qu'elle apparaît quand il secoue de ses pieds la poussière des plaines et se retire vers les montagnes du soleil couchant, pour se perdre dans leur solitude, après avoir écrit un des livres immortels d'ici-bas, hante toute la peinture de paysage chinoise des qu'elle devint le principal médium d'interprétation des ultimes problèmes de l'existence. Le plus grand et le premier de ces problèmes : le double mystère de l'espace et du temps, imprime à la conscience humaine comme un sentiment de direction, — et la direction est le commencement et la signification constante de toute route. En outre, le sens de la direction éveille le désir d'explorer l'endroit qu'elle indique ; par conséquent, introduire la direction dans le paysage, c'est la remplir de mouvement d'émotion, de vie et en fait, c'est mettre tout cela d'accord avec la principale règle d'art de hsieh Ho : le mouvement vital de

l'esprit qui règne à travers le rythme des choses. Nul doute que ceci n'ait été tenté avant Wang Wei, mais c'est lui qui a perçu clairement le premier les moyens par lesquels le but désiré pouvait être atteint. La route, la direction, le tao, le mouvement dans les sentiers, l'amont et l'aval des eaux courantes, la direction du vent dans le balancement de branches et l'ondulation des roseaux, ce qui non seulement excite l'envie de suivre son mouvement mais encore éveille, dans les esprits réfléchis, toute la question de l'origine et du sens de la destinée humaine. Et le paysage donne la réponse : l'homme est un laboureur du sol qui crée la fertilité autour de sa hutte abritée de saules ; il est le pâtre menant son troupeau au pâturage ; il est le voyageur qui fait des bateaux et des ponts ; il est l'explorateur qui construit de périlleux sentiers là où l'escarpement des falaises empêcherait d'aller plus avant ; et il est le penseur qui, seul de toutes les créatures sur terre, peut méditer sur l'invisible et l'éternel et qui, pour garder ce don précieux, bâtit des temples dans les replis de montagnes silencieuses et des cellules d'ermite sur leurs sommets solitaires. De l'union de ce sens de la direction avec la relativité de la dimension et la distinction des choses représentées, il en est découlés les lois de la composition comme une conséquence naturelle. Wang Wei les a ainsi exprimées :

« Les quatre directions : est, ouest, nord et-sud, sont révélées à nos yeux, et les quatre saisons de l'année sortent du pinceau. Après avoir dessiné l'eau, les alaises doivent émerger des profondeurs et non pas paraître comme si elles flottaient à sa surface. Quand vous arrangez les sentiers, évitez une route droite. — Le pic maître, c'est à dire celui sur lequel doit se concentrer l'attention, doit être élevé, et les hauteurs subordonnées doivent être groupées autour de lui.

« Les relations entre elles doivent être exactement fixées et les autres pics doivent être arrangés dans un ordre convenable. Considérez la peinture comme un ensemble et gardez une juste proportion entre l'espace vide et les parties penites.

« Si elle est surchargée, la peinture vient confuse ; trop nue, elle manque d'intérêt. Ni trop ni trop peu, tel est le principe. De plus, les vues distantes et les vues proches ne doivent pas être mêlées. Les montagnes du fond ne peuvent pas être reliées avec celles de premier plan. Il faut traiter l'eau sur les mêmes lignes. Les sommets des montagnes lointaines sont presque invisibles et de même couleur que les nuages. A l'extrême horizon, l'eau se confond avec la ligne du ciel. La vue la plus éloignée s'estompe dans le brouillard, celle du milieu est couronnée de nuages. L'enseigne d'une boutique de vin flotte haut dans l'air au-dessus d'une route. — La voile d'un navire chargé de passagers s'étend bas sur l'eau. — On peut élever des monastères sur les terrasses des collines ; dès endroits aplanis près du bord de l'eau conviennent pour des maisons.

« Près des hameaux, quelques arbres suffisent pour indiquer des forêts et il faut montrer clairement que les branches et les rameaux jaillissent des deux côtés du tronc. — Un courant qui descend parmi des précipices est une cataracte et l'on doit se rappeler la position de sa source. Une rivière coule d'un endroit où se rencontrent plusieurs hauteurs. — Les sommets de montagnes ne sont jamais semblables, les cimes des arbres ne sont jamais les mêmes » ; etc.

Wang Wei fut un peintre prolifique et, par bonheur, nombre de ses plus fameuses peintures ont survécu en des copies et des reproductions exécutées par des artistes de première classe. Des gravures sur bois illustrant des travaux modèles sur la peinture ont aussi sauvé des spécimens de sa méthode de dessin pour les arbres et les rochers. Dans un de ceux-ci, sa façon de dessiner chaque feuille de saule est critiquée comme étant moins expressive que le genre ébauche qui vint plus tard et pour lequel il avait lui-même préparé la voie en d'autres directions. Son saule semble encore quelque peu soumis à l'ancienne tradition qui insistait sur la reproduction exacte de toute particularité. Mais cette tradition avait un charme et certains avantages qui ont sans nul doute induit Wang Wei à la maintenir dans ce cas. Ses rochers furent

traités plus librement. Suivant la nature de la pierre, il utilisa soit la fibre de lin ma pi) et (fu pi), méthode à coups de traits brefs et ondoyants, soit la méthode des veines de la feuille de lotus (ho ye tsun fa) avec des ramifications bien articulées et de forts contours. Ces deux méthodes étaient très répandues.

En outre des reproductions de ses œuvres, nous avons sur lui un certain nombre de ces anecdotes triviales que les biographes sont avides de donner au lieu de l'analyse raisonnée du développement de leur héros, et qui ont survécu au déluge d'oubli général où sombre finalement le souvenir des générations même les plus grandes. C'est ainsi qu'on a solennellement rapporté qu'il avait une fois planté une orchidée dans un bol de faïence jaune où il avait ajouté quelques cailloux en miniature, et que l'orchidée crût avec luxuriance pendant de nombreuses années ; qu'il employait des lanternes de pierre et frottait des pierres à feu quand il voulait une vive lumière ; qu'il abhorrait la vue de la poussière et de la boue et qu'il n'occupa pas moins de dix domestiques à balayer tout le jour tandis que deux autres ne faisaient rien qu'apprêter des brosses et suffisaient à peine à sa demande, si grande était la vigueur du balayage sous l'œil du maître.

Mais c'est grâce à ses poèmes que nous avons l'idée la plus claire de son éton-

nante personnalité. En rivalité avec son ami Po-Di, il écrivit un cycle de poèmes de 4 vers sur les plus beaux endroits de son bien-aimé Wang-chuan. Il est impossible de rendre dans la traduction la grâce fugitive des poèmes originaux. On ne peut capter qu'un très faible écho de leur musique, juste assez pour permettre à nos imaginations de reconstituer les dernières années d'une vie si abondamment remplie par la multiple activité en lui du lettré, de l'homme d'État, du courtisan, du gentilhomme campagnard orgueilleux de ses vergers, de ses pelouses et de ses felurs, et par-dessus tout, par le travail incessant d'un « poète dont les poèmes étaient des peintures écrites et d'un artiste dont les peintures étaient des poèmes », — le tout humanisé par un joyeux commerce avec des hôtes et des voisins, les grands et les humbles tout ensemble, purifié par la méditation solitaire sur la beauté tant de la création que des textes saints de la loi de Bouddha sur la rédemption du péché et du chagrin terrestre. Et nous sentons que nous sommes en présence d'une grandeur pareille à celle d'un panorama d'une beauté écrasante devant lequel le silence sur nos bouches et les mots de louange même deviennent une irrévérence troublante

A. E. GRANTHAM  
(*La Politique de Pékin*)

