

KATALIN KOVÁCS

## **Le silence comme présence : représentations du Vide dans la peinture de paysage chinoise**

*De même que son contemporain le poète Li Po mourut noyé en cherchant à attraper dans un fleuve le reflet de la lune qu'il avait maintes fois chantée, Wu Tao-tzu, raconte la légende, disparut dans la brume d'un paysage qu'il venait de peindre<sup>1</sup>.*

C'est un lieu commun de dire que le silence, l'interruption et la pause se manifestent dans toutes les branches artistiques. La musique n'est pas une suite continue de sons car elle contient des rythmes syncopés ou des *silences*. De même, on retrouve dans la poésie des *lieux vides* entre les éléments signifiants, ou dans la peinture des *blancs*, des espaces non-peints entre les figures et les objets peints : ceux-ci peuvent être conçus comme des éléments porteurs de signification.

Le silence se manifeste de façon particulièrement marquée dans la peinture chinoise qui abonde effectivement en images de silence. L'objectif de notre article est de démontrer que le silence n'y est guère une absence, mais la *présence* très intense de quelque chose. Parmi les figures du silence – qui se situent dans le registre de l'innommable –, c'est la notion de *Vide* qui tient un rôle central. Nous nous proposerons d'observer la fonction des notions appartenant au champ conceptuel du silence (en premier lieu le *Vide*, mais aussi, dans une moindre mesure, la fadeur ou l'insipidité) dans la peinture de paysage chinoise. Nous envisagerons également d'aller au-delà des dichotomies déterminant la pensée occidentale (« présence / absence » ou « montré / caché »), et de mettre en évidence comment les figures du silence deviennent des principes organisateurs de la peinture de paysage chinoise : des absences qui sont à la fois des présences.

### ***Une esthétique du Vide***

La peinture chinoise ne se laisse pas aborder par les notions de la pensée esthétique occidentale qui sont, dans la plupart des cas, des concepts clairs et bien distincts. Pour ce qui est du discours sur la peinture français, qui se constitue vers le milieu du XVII<sup>e</sup> siècle, il fonctionne en effet sur le mode langagier, et emprunte sa terminologie aux arts du discours. Là aussi, il existe pourtant un autre courant, plus secret et plus discret, qui se développe également à la même époque, mais en marge du discours sur l'art dominant lié à l'institution de l'Académie. Les notions sans contour net de cette esthétique autre (telles la grâce, la délicatesse ou le « je ne sais quoi ») s'apparentent par une affinité secrète à celles de la pensée orientale : elles sont, en effet, les notions de l'esthétique du silence. Elles se refusent à la conceptualisation et restent souvent au niveau de l'intuition sans pour autant devenir des objets de connaissance. Ces notions, impossibles à fixer, ressemblent aux papillons de toutes les couleurs, voltigeant librement dans l'air : si l'on veut les saisir, leurs couleurs s'éteignent, ils perdent vite leurs fines écailles et disparaissent en silence.

La notion du Vide n'est pas tout à fait étrangère à la pensée picturale occidentale mais elle y est en général un élément accidentel. Elle tient pourtant un rôle substantiel dans la peinture chinoise où elle est considérée comme la seule, la vraie réalité (la Voie, le *Tao*) qui ne se dit et ne se montre pas directement. Elle y est une notion centrale autour de laquelle gravitent les éléments qui se rattachent les uns aux autres par un lien invisible mais très fort. Dans la pensée esthétique chinoise, le Vide n'est pas équivalent au Rien, au Néant, au manque de quelque chose, mais il s'y présente comme un élément dynamique et agissant. Autrement dit, il ne renvoie pas à la vacuité, mais il est le principe organisateur de la peinture, en particulier de la peinture de paysage où il sert à matérialiser le lieu où s'accomplissent les transitions<sup>2</sup>.

Cependant, le Vide ne se laisse pas penser tout seul, sans le Plein avec lequel il forme un couple dynamique. Dans l'esthétique chinoise, Vide et Plein coexistent et se supposent mutuellement : c'est seulement avec le Vide que le Plein peut devenir plénitude. Sans le Vide, le Plein ne pourrait produire chez le spectateur qu'un sentiment de saturation. Effectivement, c'est le Vide qui

permet au Plein de montrer et de dévoiler : Vide et Plein constituent ensemble le souffle vital susceptible d'animer la toile. Du point de vue purement technique, le Vide pictural est produit soit par le « pinceau sec » (le pinceau imprégné d'un peu d'encre), soit par le « blanc volant » (les poils du pinceau ne sont pas concentriques, mais écartés, et laissent un blanc au milieu)<sup>3</sup>. C'est grâce à ces procédés que le paysage donne l'impression d'être à la fois présent et absent : le paysagiste doit montrer les choses en les cachant. Cela explique que dans la peinture de paysage chinoise, la plus grande partie de la toile (selon la règle traditionnelle les deux tiers) est occupée par le Vide : par une montagne dont le sommet se perd dans la brume. La peinture chinoise abonde en symboles suggestifs qui servent à matérialiser le Vide, et dont le plus expressif est l'image du dragon en partie caché par les nuages : elle exerce un pouvoir de fascination sur le spectateur.

Il est intéressant de noter que la langue chinoise connaît deux termes pour désigner l'idée de Vide : leurs champs sémantiques sont assez proches et ils prêtent parfois à confusion. La notion de Vide peut être exprimée d'une part par *wu* (qui peut être traduit par « rien » ou « non-avoir ») ayant pour corollaire le terme « avoir » et d'autre part par *xu* (ou *hsü*, qui signifie « Vide ») qui forme un couple avec le Plein. Cependant, concevoir le Vide et le Plein en termes d'opposition impliquerait un point de vue foncièrement occidental<sup>4</sup>. L'esthétique chinoise ne se laisse pas appréhender sur la base de la pensée dualiste car toute dualité s'y réduit à une Unité ultime\*. Ontologiquement, c'est le silence et l'immobilité qui se trouvent à l'origine de l'univers et du mouvement. Autrement dit, c'est l'invisible qui précède le visible, et l'imperceptible préexiste au perceptible. Telle la « musique silencieuse », la « mélodie inaudible » qui se cache au fond de la musique physiquement perçue (car actualisée), l'invisible est un stade à la fois antérieur et postérieur à toute représentation concrète. Comme les tout premiers sons qui se détachent du silence et les derniers sons qui s'y retournent, le Plein dans le paysage chinois émane de la neutralité : du fond commun et indifférencié des choses<sup>5</sup>. C'est

---

\* Conformément à ce principe, c'est la mutation (le *yi*) qui engendre les deux modalités déterminant la philosophie chinoise, le Yin et le Yang.

pour cette même raison que la fadeur est considérée comme la qualité majeure de la peinture de paysage chinoise.

Or la notion de la fadeur, de l'insipidité – qui est liée à celle du Vide – marque très fortement l'esthétique chinoise. La fadeur ne signifie pourtant guère une qualité négative ou la privation de caractère, tout au contraire : elle confère au paysage une valeur suprême<sup>6</sup>. Si l'on considère un paysage chinois typique (appelé aussi, dans un sens figuré, « paysage de la fadeur »), on y voit au premier plan quelques arbres au feuillage rare au bord d'un rivage, éventuellement aussi les contours d'un pavillon qui est indiqué par ses quatre piliers. Plus loin, à l'arrière-plan, on peut découvrir quelque chose de plat et de mystérieux que le spectateur occidental a tendance à identifier à une mer ou à une plaine, mais que le spectateur chinois reconnaît tout de suite comme de l'eau<sup>7</sup>. L'incertitude du spectateur occidental, hésitant dans son acte de dénomination entre mer et plaine, est causée par le caractère indiciel du paysage chinois où les choses sont à la fois présentes *et* absentes, montrées *et* cachées. Contrairement à la peinture occidentale, basée sur le principe illusionniste qui veut tromper les yeux du spectateur en lui faisant croire que ce qu'il voit, c'est la réalité même (un segment de paysage réel), dans le paysage chinois « insipide », rien ne cherche à séduire<sup>8</sup>. Son caractère allusif lui donne l'impression d'inachèvement et d'atemporalité\*.

Le spectateur occidental ressent alors le besoin de compléter en pensée le paysage chinois elliptique, pour en éliminer le vague et l'indécis : il veut l'interpréter et donner un sens même à ses éléments manquants. Cette démarche est pourtant vouée à l'échec puisque la peinture de paysage chinoise nécessite une approche différente par sa forme et par son support matériel. Il n'est pas un tableau encadré et exposé aux yeux de tout le monde, mais un rouleau que son propriétaire peut dérouler en toute tranquillité et se plonger dans sa contemplation. De cette façon, le rouleau possède un statut privilégié : il est lié au rituel quasi-sacré du recueillement.

Il importe de remarquer que la peinture de paysage s'appelle en chinois *shanshui*, mot qui est composé de deux caractères associés, et l'expression

---

\* Pour illustrer ce principe d'allusivité, on peut suggérer le printemps dans le tableau par le vol des papillons attirés par le parfum des fleurs.

signifie « montagne / eau » : par extension, elle désigne le genre du paysage en général. En effet, il n'y a pas de peinture de paysage chinoise sans montagne et eau : elles y sont dans un rapport à la fois d'opposition et de complémentarité, et constituent ensemble l'espace où s'opèrent des transformations constantes. Celles-ci se réalisent par un mouvement circulaire, par l'introduction du Vide dans la toile : il y est représenté le plus souvent par le nuage circulant entre les deux pôles (la montagne et l'eau) qui bouleverse la perspective linéaire<sup>9</sup>. Au lieu de vouloir fixer et stabiliser l'apparence, le peintre chinois veut montrer les choses en train de se transformer. Le Vide, la partie laissée en blanc peut alors renvoyer au ciel, à un cours d'eau, à des nuages, à la brume ou encore, tout simplement, à tout ce qui est superflu dans le tableau<sup>10</sup>.

Mais comment peut-on représenter – ou plutôt suggérer – l'invisible, le Vide, ce qui est *entre* la montagne et l'eau, la lumière et l'ombre, le non-peint à moitié perdu dans la brume ? Comment peut-on peindre ce qui revêt des formes toujours changeantes, pareilles aux nuages qui apparaissent et puis s'estompent dans l'intervalle d'un instant ?

### ***Représentations du Vide dans la peinture de paysage***

Il est bien connu que la peinture tient un rôle privilégié parmi tous les arts en Chine. Selon les traités d'art chinois, c'est la peinture – et, plus particulièrement, la peinture de paysage – qui est le plus susceptible de révéler le mystère de l'univers : le « silence-repos » fondamental qui transcende tout mouvement<sup>11</sup>. Le *shanshui* veut laisser apparaître ce qu'on ne voit pas par la peinture de ce que tout le monde peut voir. Comme nous l'avons déjà mentionné, tout est allusif dans la peinture de paysage chinoise. À ce caractère d'allusivité s'ajoute aussi le calme et le silence : le *shanshui* suggère un silence profond où rien ne bouge.

Il importe d'insister sur le fait que c'est l'invisible qui se trouve à l'origine de toute peinture orientale : c'est à partir de l'indifférencié que commencent à apparaître les formes distinctes et différenciées. Le Vide dans la peinture chinoise s'exprime avant tout par le dessin, bien qu'à ses débuts, le *shanshui* ait été coloré. Il devient pourtant progressivement le privilège des lettrés et tend au monochromatisme. Effectivement, la plupart de ces tableaux sont monochromes : ils sont déterminés par la dichotomie de l'encre et le trait de

pinceau. Alors que le noir de l'encre fait allusion au chaos originel qui contient encore toutes les virtualités, le trait de pinceau introduit dans le chaos les distinctions et y constitue des formes<sup>12</sup>.

Qu'en est-il dès lors des représentations concrètes du Vide ou, autrement dit, des figures du Vide dans la peinture de paysage chinoise ? Nous en recenserons trois par la suite : l'image de la vallée creuse, du vent et du nuage\*. En ce qui concerne *la vallée* serpentant entre les montagnes, elle figure assez souvent dans les *shanshui*. Elle est un élément hautement dynamique qui, creusant un chemin entre les montagnes, y assure la circulation des souffles vitaux, de l'énergie et de la vie. C'est dans la vallée que peuvent pousser les choses, que peut apparaître la vie : généralement, la vallée cache un chemin qui mène quelque part, à un pavillon reclus où se révèle la silhouette d'une figure humaine. La vallée véhicule un certain rythme, elle sert à structurer le tableau et introduit ainsi dans l'immobilité apparente la dimension du mouvement et de la temporalité.

L'autre élément appartenant aux figures du Vide est le vent [« feng »] qui contribue également à la dynamique de la toile. Élément invisible qu'on ne voit pas passer mais dont on ressent bien les effets, le vent se trouve à la limite du sensible<sup>13</sup>. On ne le perçoit qu'indirectement, par les branches des arbres qui se penchent vers le sol, par les feuilles qui semblent bouger ou encore par les lignes courbes et légèrement volantes. Le vent s'apparente au souffle qui ne prend pas forme : c'est justement ce caractère invisible qui le dote du pouvoir susceptible de créer des tensions et d'animer le tableau.

C'est pourtant le nuage qui peut être considéré comme l'image la plus forte du Vide. Certes, la représentation du nuage n'est pas étrangère à la peinture occidentale non plus où le nuage revêt une fonction différente : il sert à marquer la dissolution d'un ordre établi, la limite de tout ce qui est lié à la linéarité<sup>14</sup>. Cependant, dans la peinture orientale, le nuage joue un rôle plus complexe : circulant entre les deux pôles incarnés par la montagne et l'eau, il les relie dans un mouvement dynamique. Le nuage se trouve, symboliquement

---

\* Il faut noter que ce type de peinture n'exclut pas la représentation de la figure humaine : dans presque toutes les peintures de paysage, on peut remarquer des figures, passant le chemin, assises dans un pavillon ou au bord de l'eau. Ce n'est pourtant pas la présence humaine qui en constitue l'essence, l'homme y fait simplement partie de la nature.

aussi, *entre* la montagne et l'eau : il naît de la condensation de l'eau, et peut prendre la forme d'une montagne blanche et vaporeuse qui montre et à la fois cache les choses. Par cette dynamique d'apparition et de disparition, le nuage crée des formes discontinues qui ne semblent pas être reliées entre elles : il introduit le Vide parmi les éléments pleins du tableau<sup>15</sup>.

L'importance du Vide dans la pensée esthétique chinoise est inutile à souligner : le Vide y est un élément privilégié, correspondant à l'État suprême. La recherche du Vide et du Silence – qui y sont des notions consubstantielles – a en effet imprégné toute la pensée chinoise. Or le Vide ne se limite pas à l'endroit où il n'y a rien, et ne désigne guère alors le néant : tout au contraire, il sert à rendre sensible, à rendre palpable : à rendre *présent*.

Dans ses différentes formes, le Vide y figure comme un espace de possibilités, comme la condition des mutations constantes : il introduit des ouvertures parmi les éléments pleins du tableau. Devant une peinture de paysage chinoise, le spectateur réagit par le regard ralenti pour pouvoir percevoir l'articulation des Vides et des Pleins : le rythme du tableau. Effectivement, le jeu des noirs et des blancs, des absences (silences) et des présences, du Vide et du Plein a plusieurs fonctions : le tableau en reçoit sa force de suggestion. De même, il met en évidence le caractère éphémère et transitoire du paysage, ainsi que de toutes choses du monde qui n'existent, dans leur forme et état actuels, que pour un moment, comme les fleurs du cerisier au début du printemps qui se fanent et tombent au premier vent.

---

KATALIN KOVÁCS

Université de Debrecen

Courriel : kovacs@lit.u-szeged.hu

---

<sup>1</sup> Cité in François Cheng, *Vide et plein. Le langage pictural chinois*, Paris, Seuil, 1991, p. 40

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>3</sup> François Jullien, *La grande image n'a pas de forme ou du non-objet de la peinture*, Paris, Seuil, 2003, p. 122. et Cheng, *Op. cit.*, p. 80-81.

<sup>4</sup> He Qing, *Images du Silence. Pensée et art chinois*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 30.

<sup>5</sup> François Jullien, *Éloge de la fadeur. À partir de la pensée et de l'esthétique de la Chine*, Paris, Philippe Picquier, 1991, p. 65-74.

<sup>6</sup> Patrick Ringgenberg, *L'union du ciel et de la terre. La peinture de paysage en Chine et au Japon*, Paris, Les Deux Océans, 2004, p. 145.

<sup>7</sup> Miklós Pál, « Mire jó a szemiotika ? » [À quoi sert la sémiotique ?], in *Vizuális kultúra. Elméleti és kritikai tanulmányok a képzőművészetek köréből*, Budapest, Magvető, 1974, p. 43-64.

<sup>8</sup> Philippe Sers – Yolaine Escande, *Résonance intérieure. Dialogue sur l'expérience artistique et sur l'expérience spirituelle en Chine et en Occident*, Paris, Klincksieck, 2003, p. 15.

<sup>9</sup> Cheng, *Op. cit.*, p. 92.

<sup>10</sup> Miklós Pál, *A sárkány szeme. Bevezetés a kínai piktúra ikonográfiájába [L'œil du dragon. Introduction à l'iconographie de la peinture chinoise]*, Budapest, Corvina, 1973, p. 183.

<sup>11</sup> He Qing, *Op. cit.*, p. 10.

<sup>12</sup> Sers – Escande, *Op. cit.*, p. 30.

<sup>13</sup> Jullien, *La grande image n'a pas de forme...*, Éd. cit., p. 74.

<sup>14</sup> Hubert Damisch, *Théorie du nuage. Pour une histoire de la peinture*, Paris, Seuil, 1972, p. 80.

<sup>15</sup> Cheng, p. 85.