

Zen et le taoïsme, la démocratie n'est pas l'empire, mais la relation de l'homme à l'Infini demeure omniprésente.

La culture est l'art éveillant l'homme à ce qui, dans la Réalité, a provoqué l'apparition de l'univers et à ce qui, dans cette même Réalité, peut l'y réintégrer. Une peinture ou une musique doivent être une jointure entre l'Incréé et la création, pour convier l'homme à ses antécédents divins. La créativité doit saisir l'instant de l'homme qui peut le faire revenir à la matrice de la Norme, tout en illuminant le moment terrestre qu'il vit. Que l'on symbolise cela par une icône du Christ, un thangka du Bouddha, un paysage taoïste ou une calligraphie coranique, le principe est fondamentalement le même.

Beaucoup de discussions modernes pourraient disparaître, si l'on savait reculer pour mieux avancer, et effacer pour mieux voir. Enlevez le combustible apporté par les idéologies et les modes, l'incendie des débats contemporains cessera aussitôt. L'Occident semble avoir tué l'art par l'art : il étouffe sous le poids des héritages historiques, il se crispe sur des responsabilités imaginaires et se vexe lorsqu'on limite sa tyrannie de la liberté. La peinture extrême-orientale peut montrer comment changer dans la permanence, faire l'histoire sans obsession du temps, recréer la beauté sans la contraindre ou la fuir, être libre sans libéralisme et réaliste sans positivisme.

HOKUSAI

Jetons un dernier regard vers l'Extrême-Orient, où l'esprit du paysage s'est manifesté dans un autre type d'images : l'estampe japonaise. Sa floraison illumine – souvent au sens zen – la dernière grande époque traditionnelle de l'art japonais, l'époque d'Edo. La ville d'Edo (aujourd'hui Tokyo) est la nouvelle capitale d'un ordre politique martial et puritain, fermé aux relations internationales, mais instigateur de trois siècles de paix.

Apparue au xvii^e siècle, l'estampe emprunte sa technique à la Chine et son contenu au Japon. Depuis plusieurs siècles, les bouddhistes utilisaient la technique des bois gravés pour imprimer des livres et des images. Avant de devenir polychromes, les premières estampes sont en noir et blanc. Leur développement suit l'esthétique de l'*ukiyo-e* ou du « monde flottant ». La notion est bouddhiste. Le monde est impermanent et fugitif : l'artiste doit en retirer la quintessence de l'instant, la fleur de l'émerveillement. L'estampe va ainsi représenter la beauté féminine (des courtisanes raffinées, mi-déeses mi-humaines,

figures du yin, secrets des délices, alchimistes des profondeurs), des acteurs de théâtre (l'existence est un théâtre d'ombres), des scènes de genre (inscriptibles dans leur fugacité), des images érotiques (le Nirvana est aussi une union), et encore des objets, des animaux et des paysages.

Libérale et citadine, la culture de l'*ukiyo-e* allie souvent hédonisme et spiritualité. Même si le paysage est un décor fréquent, les portraits prédominent, et il ne devient que progressivement un thème solitaire. Inspiré par la nature japonaise, il sera surtout magnifié par deux artistes : Hokusai (1760-1849) et Hiroshige (1797-1858). Le premier, dont nous allons parler, a uni en lui le génie de la peinture au miracle de la contemplation : une œuvre immense (près de 30 000 estampes, dessins et peintures), une longévité artistique exceptionnelle, une puissance de synthèse et de réinvention qui a touché à tout, de manière parfois inégale, mais jamais indifférente.

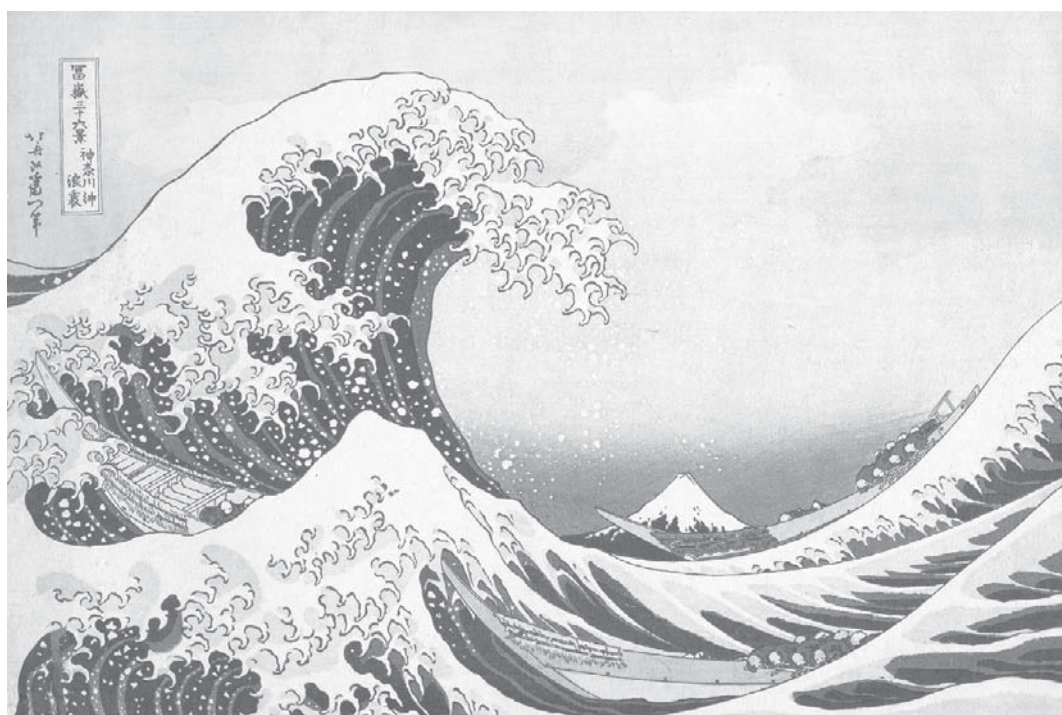
Hokusai était bouddhiste et se rattachait à l'école Nichiren ou « école du Lotus du soleil », fondée au XIII^e siècle par le moine Nichiren, pour qui le *Sûtra du lotus* condensait l'enseignement originel du Bouddha, et qui voulait faire du Japon le centre spirituel d'une doctrine authentique et pure. Les pseudonymes d'artiste de Hokusai portent l'empreinte de cette appartenance. Avant chaque nouvelle période créatrice, il les modifiait, comme pour marquer des cycles spirituels et des degrés de perfectionnement. *Hokusai* signifie « l'atelier du nord », et se réfère au bodhisattva Myôken, incarnation de l'étoile polaire. Un autre, *Fusenkyo*, signifie « non attaché à son domicile » et « non souillé par son entourage » : deux notions qui font allusion au détachement spirituel – la vie terrestre n'est pas un domicile fixe, et, en effet, Hokusai déménagea à maintes reprises – puis à l'intériorité vide de mondanité – l'Éveil est comme un lotus surplombant la boue des passions¹.

Hokusai connaissait aussi les doctrines taoïstes et le *Yi jing*. L'un de ses sceaux montre le mont Fuji au-dessus du trigramme désignant le lac : nous retrouvons « la montagne et l'eau », signe chinois de la peinture de paysage, et symbole de la réalité totale (Ciel-Terre, Vide-Plein, yang-yin). Dans son livre *Initiation rapide au dessin abrégé*, il écrivait que l'on peut dessiner avec seulement une règle et un compas : le carré (la Terre) et le cercle (le Ciel) sont la mesure des mesures. Comme tous les artistes peignant à travers le miroir du cœur, Hokusai

1. Cf. Kenneth White, *Hokusai ou l'Horizon sensible : prélude à une esthétique du monde*, Terrain vague, Paris, 1990, p. 126, note 7.

se mettait à l'écoute créatrice de la nature : il faut respecter la nature des formes, car elles « appartiennent à un univers dont nous ne devons pas briser l'harmonie¹ ».

Les paysages extrême-orientaux peignent un mystère d'évidence, en calligraphiant des paysages en Éveil. Hokusai a hérité de la peinture chinoise à travers sa réinterprétation japonaise. Lui aussi peint le sens du paysage comme un sens du Vide. À travers l'estampe, il a atteint la même liberté et agilité visionnaires que la peinture. Son génie a pu faire de toutes les apparences du monde un univers illuminé par le cœur. Nombre de ses œuvres sont des *satori* picturaux. Des événements apparemment banals sont peints dans la pureté de leur parole : comme des creusets d'illumination et une actualité du Vide. Du paysage créateur de Hokusai, nous retirerons trois estampes, qui reprennent des thèmes de la peinture chinoise : l'eau et la montagne, le pont, la cascade.



51. Hokusai, *La Grande Vague au large de Kanawaga*, vers 1830-1832. Metropolitan Museum of Art, New York.

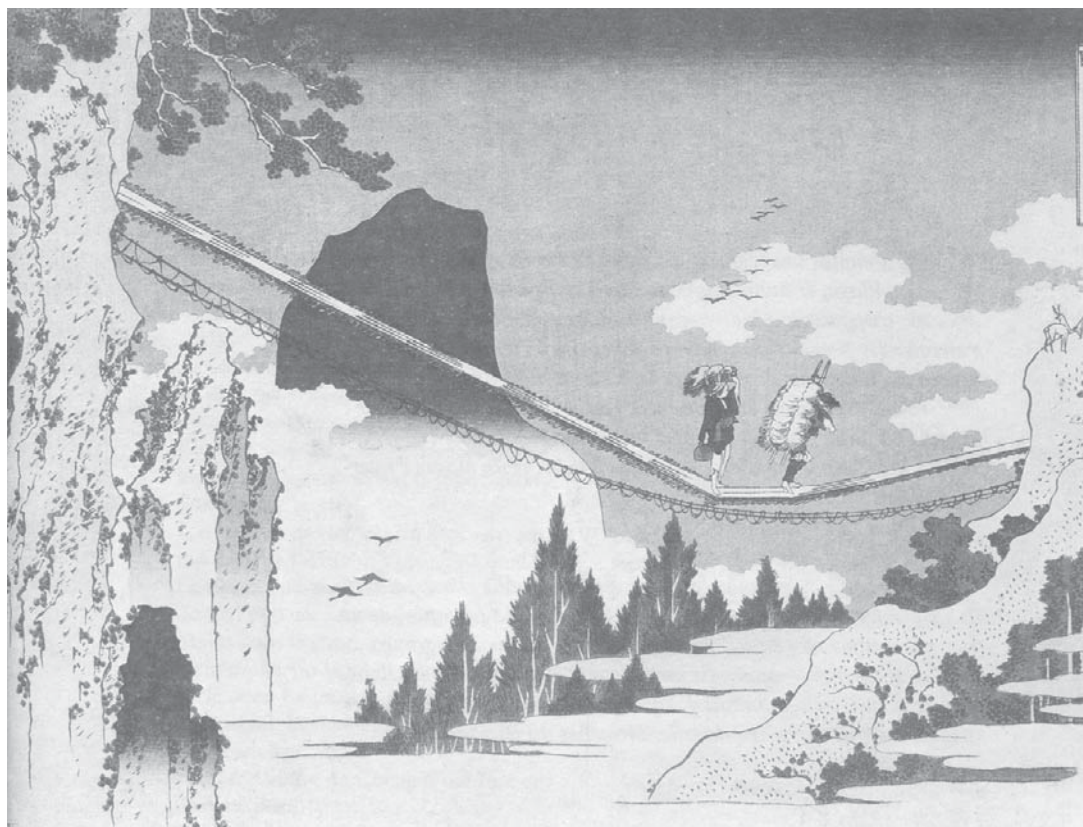
La Grande Vague au large de Kanawaga, extraite de la série *Trente-six vues du mont Fuji*, est l'œuvre la plus célèbre de Hokusai. Au

1. *Initiation rapide au dessin abrégé*, cité par Nelly Delay, *L'Estampe japonaise*, Hazan, Paris, 1993, p. 197.

premier plan, le creux d'une immense vague qui embrasse trois frêles embarcations ; à l'horizon, très loin et petit, se dresse le mont Fuji, lieu sacré sur lequel on aurait découvert l'élixir de longue vie. Nous retrouvons la triade Ciel-Homme-Terre : montagne-homme-eau. La vague semble devoir submerger le mont Fuji : illusion d'optique, qui révèle la vision bouddhiste de l'existence : nous nous trompons sur le réel comme un homme sur un bateau, qui voit bouger la terre ferme, sans voir que c'est lui qui bouge. Le bateau est la voie, qui fait passer l'homme d'une rive à l'autre : du monde à l'Éveil sur la mer des passions. Malgré la violence des flots, la barque ne se brise pas : force du faible, douce violence de l'eau. L'homme est le jouet de la vie, comme les barques le sont des flots. Seul l'Éveil soustrait l'homme à l'ignorance du destin. La montagne pour l'eau déchaînée, c'est l'Illumination par rapport au *samsâra*, aux flux et reflux des morts et des renaissances, aux marées de l'être et du non-être. L'Éveil est solide comme le roc, alors que les passions sont versatiles comme les hommes. L'eau prend des formes sans cesse changeantes, comme le monde ; la montagne est immuable, comme l'Infini. La vague de Hokusai se fait immense et verticale comme la montagne, et celle-ci, pourtant immense, est petite comme une vague : il y a entrecroisement des qualités. Chez Hokusai, mer et montagne ont les mêmes couleurs : elles sont bleues dans leur corps et un même blanc les recouvre : de l'écume pour l'une, de la neige pour l'autre. Le mont Fuji est une vague gelée dans le lointain, les vagues sont des monts liquides. Shitao écrivait : la Mer ressemble à la Montagne par « ses profondeurs, son rire sauvage, ses mirages, ses baleines qui bondissent et ses dragons qui se dressent », et la Montagne ressemble aux jaillissements et aux déferlements de la Mer par ses vagues de cimes, le creux des vallées, la profondeur des précipices, les vapeurs et les nuages. Leurs différences cachent une identité, leur identité se pare de leur altérité. « La Montagne, c'est la Mer, et la Mer, c'est la Montagne¹ ». Le Ciel est Terre, la Terre est Ciel : entre eux, en eux, l'Homme est leur union, leur fils et leur miroir. Terrés dans leur barque, les hommes ne semblent rien : et pourtant leur cœur, creux comme une barque, contient la mer et la montagne.

Une estampe extraite de la série *Vues pittoresques des ponts des diverses provinces* s'intitule *Pont suspendu à la frontière des provinces Hida et Etchu*. Un couple de fermiers traverse un pont de cordes et de bois qui s'incurve sous leur poids. Deux falaises cachent la fin et le commencement du pont. Au loin, un grand pic et des oiseaux ;

1. *Propos sur la peinture*, chap. XIII, *op. cit.*, p. 100.



52. Hokusai, *Pont suspendu à la frontière des provinces Hida et Etchu*, 1834. Leeds Museum & Galleries.

sous le pont, des arbres et de la brume. La femme est immobile et regarde. L'homme marche, la tête penchée en avant ; il ploie sous le fardeau qu'il porte sur son dos. Un épisode quotidien est vu comme un quotidien de l'Éveil. Un homme et une femme : yang et yin, Ciel et Terre. La femme est arrêtée : la contemplation, la réceptivité, le féminin. L'homme marche : l'action, l'énergie, la virilité. Le pont est la traversée terrestre : si l'on ne voit pas ses extrémités, c'est qu'on ignore pareillement ce qui est avant la vie et ce qui est après la mort. Le pont est fragile et instable, et à chaque pas il se tord : la vie est un fil ténu, et à chaque moment tout est différent. Le pont joint provisoirement deux invisibles : il est la voie spirituelle qui, sur terre, relie l'Invisible à l'Invisible. La femme regarde pendant que son mari avance : la contemplation est immobile : elle est la voie de la Terre que l'homme doit emprunter pour emplir le cœur du Ciel. Sous le poids des personnages, le pont forme un creux : il évoque le yin, la réceptivité. Les deux figures humaines sont des paysans : ils sont proches de la terre, éloignés des villes ; proches de la Nature, loin de l'artificiel et du devenir. À droite, sur un plateau rocheux, deux quadrupèdes ; l'un broute, l'autre regarde, comme pour faire écho à la femme qui

contemple et à l'homme qui s'active : l'humain et l'animal se mirent pour un temps dans des attitudes analogues, comme pour révéler les voies qui les séparent et la Voie qui les unit. Des brumes, sous le pont, masquent le sol ; à gauche, une falaise dont on ne voit pas le sommet ; au fond, une montagne sombre, et des oiseaux à la silhouette noire, dont le vol se détache sur le blanc des nuages ou le bleu du ciel. La montagne est l'Immuable, la traversée du pont est l'éphémère. En forme de brume, l'eau mesure les abysses, joint les extrêmes – la terre et le ciel. Les oiseaux sont un voyage du saint, devenu aérien comme le Ciel. Le proche et le lointain dessinent l'infini du monde, l'immensité dilatée de l'Illumination. Le bas est la Terre : elle est insondable. Le haut de l'image est l'empire du Ciel. L'univers entier est invité à la vision : la Terre, le Ciel, le yin, le yang, les règnes (animal, végétal, minéral), les hommes, sans oublier celui qui les voit dans un seul cœur : l'Homme, c'est-à-dire le peintre, et cet Esprit du peintre que peut être le spectateur.

L'estampe *Les Chutes d'Amida* est tirée de la série *Circuit des cascades de toutes les provinces*. Elle montre une cascade qui se divise en filets et qui jaillit d'une cavité circulaire, dont l'eau est zébrée d'ondulations. À mi-hauteur de la chute, trois personnages – encore un ternaire – contemplent le spectacle : assis sur un surplomb rocheux, ils ont étendu des couvertures pour y disposer leurs affaires. La cavité circulaire est le chaos primordial, l'océan des possibles, le réservoir des énergies divines. La chute d'eau est l'univers différencié qui émane de l'indifférenciation de l'Un. Depuis l'Origine, les mondes se déversent en cascade jusqu'aux frontières invisibles de l'inexistence. Hokusai ne montre pas le bas de la chute, comme si le flot de vie tombait dans des profondeurs inatteignables. Il n'y a pas plus haut que le Vide, mais qu'y a-t-il en dessous de la matière : le yin pur ou la pure plasticité dont la matière n'est qu'une condensation, et qui demeure insaisissable ? L'eau tombe en raison de son poids : elle exprime le principe de densification qui permet de faire naître le monde d'une réalité immatérielle. Pour que la matière puisse exister, il faut que les énergies du Vide s'alourdissent et se cristallisent, sans quoi l'Immatériel demeure à jamais ce qu'il est. La chute tombe sans fin en se renouvelant sans cesse : l'univers est un flux continu, toujours changeant, mais jamais coupé, ni de son origine ni de sa fin. Les hommes sont à mi-hauteur de la chute : ils sont au milieu, entre la naissance de la cascade et son point de chute. L'homme est le moyen terme entre le Ciel et la Terre. Sa fonction est de regarder et d'être : il est témoin, par le corps, la pensée et le cœur. Le pique-nique des personnages traduit une insouciance et un détachement qui sont la vertu du cœur.



53. Hokusai, *Les Chutes d'Amida*, vers 1827.
British Museum, Londres.

Le ton de la scène est féminin : l'eau, la rondeur des rochers parsemés de buissons, les cavités sont associées au yin et à la maternité surnaturelle du Tao. La chute est en arrière-plan de deux falaises, qui évoquent une fente : l'image semble commenter le « Mystérieux Féminin » de Laozi, dont l'huis est la « racine de Ciel-et-Terre » et auquel on puisera « sans jamais qu'il s'épuise¹ ». D'une scène de « déjeuner sur l'herbe », Hokusai fait une rencontre avec la Racine de tout. Les hommes sont sortis de leur mère, mais l'univers est sorti du Vide sans passer par un trou : il y retournera par le même chemin. La cascade remontera à sa source. La peinture, elle aussi, est sortie pour rentrer : heureux qui la regarde avant son départ, et en y contemplant son propre retour.

1. *Tao-tê-king*, chap. 6, *op. cit.*