

SCEAUX, SIGNATURES ET NOMS DE LETTRES

le rapport de l'auteur à son oeuvre dans la
peinture japonaise de lettré

Marguerite-Marie Parvulesco

Comment ignorer la présence des sceaux dans la peinture chinoise et japonaise ? Carrés rouges équilibrant la composition de la peinture et ponctuant le poème calligraphié, ils attirent d'autant plus l'attention que leur signification reste mystérieuse. Cependant, pour celui qui n'est pas familier des traditions chinoise ou japonaise, les sceaux lettrés peuvent paraître à priori d'un abord plus difficile encore que la calligraphie. Même sans déchiffrer la calligraphie, il est facile de se rendre compte de ce qu'apporte l'inscription d'un poème dans une peinture, comme des possibilités d'expression qu'offre la disposition des caractères sur la page, d'être sensible aussi à l'élégance et au mouvement de l'écriture, de constater que le graphisme des idéogrammes chinois répond aux motifs de la peinture. Alors que non seulement les sceaux sont illisibles pour les non-spécialistes, mais de plus, faute d'équivalents dans la tradition occidentale, il est difficile d'imaginer ce qu'ils représentent et quelle est leur fonction.

A côté des sceaux publics, qui garantissent l'authenticité d'un document, et dont l'usage est très largement répandu en dehors de la sphère d'influence chinoise, les sceaux lettrés, sceaux privés, constituent un cas particulier. Les sceaux des lettrés ne sont plus symbole du

pouvoir, ils n'ont plus de fonction juridique ou politique, mais en faisant de la signature un mode d'expression, esthétique et littéraire à la fois, ils deviennent des oeuvres d'art. Et cela à quatre niveaux différents.

Les sceaux peuvent d'abord être tout simplement appréciés pour eux-mêmes, comme pièces de collection, pour la beauté de la pierre, pour la qualité et l'originalité du travail de sculpture qui les agrémentent. De même que les pierres à encre, les porte-pinceaux, ou les petits versoirs à eau, ils sont conservés et exposés aujourd'hui dans les musées, témoignant du goût lettré pour les objets nécessaires à l'écriture et du remarquable travail des artisans, au Japon comme en Chine.

Ensuite, indépendamment de leur usage, les sceaux peuvent être appréciés pour le graphisme des caractères qui les composent. Enfin, ils offrent deux champs remarquables d'expression, par le choix des caractères gravés d'une part, par leur nombre et leur distribution dans la peinture d'autre part.

Esthétique des sceaux lettrés

L'écriture sigillaire, gravée à l'envers sur un support dur, le plus souvent pierre, ivoire ou bois, offre un double contraste, avec la vitesse du pinceau sur le papier, avec la couleur de l'encre. Le sceau toujours identique à lui-même se retrouve d'une peinture à l'autre, alors qu'aucun pinceau jamais ne retrace deux fois exactement le même caractère. Certes, les audaces graphiques que permettent la combinaison de caractères stylisés sont difficiles à apprécier pour qui n'a pas l'habitude de ce style d'écriture, mais la beauté de leur graphisme n'en est pas moins séduisante. De plus cette forme d'écriture, parce qu'elle renoue avec l'origine pictographique des caractères chinois, peut se révéler d'un point de vue illettré plus facile d'accès que la calligraphie proprement dite. Souvent le graphisme des sceaux paraît proche du dessin et en cela devient étrangement familier. Un regard

naïf peut s'amuser à deviner un sens aux éléments qui composent un sceau. Dans sa forme comme dans son esprit, l'écriture sigillaire est beaucoup plus proche que la calligraphie des jeux de lettres et calligrammes que connaît l'alphabet latin, si bien qu'un rapprochement avec le design contemporain, comme avec les jeux typographiques de la publicité ou de certains courants de la poésie et de l'art contemporain, malgré son anachronisme peut éclairer l'esthétique de cette écriture stylisée.

Il suffit de regarder les quelques exemples de sceaux de la page 104 pour se convaincre de l'intérêt et de la variété de ces jeux graphiques qui reposent sur la stylisation de graphies archaïques des idéogrammes chinois, et pour se rendre compte aussi qu'ils peuvent se montrer plus accessibles que l'on ne s'y attendrait à priori.

Signification des sceaux et choix des caractères qui les composent

Les sceaux privés des lettrés non seulement procèdent d'une recherche graphique, mais présentent aussi des jeux de mots, faisant appel à toutes les formes de rébus, charades, devinettes, associations d'images et de mots. Au Japon comme en Chine les lettrés ont fait preuve de l'imagination la plus féconde. L'inventaire des nombreux types de sceaux donne lieu à une classification précise, un vocabulaire spécialisé rend compte de leurs formes, de leurs usages, de leur emplacement sur la peinture: il s'agit d'une spécialité à part entière. Dans une présentation générale, deux grandes catégories peuvent être retenues, distinguant les sceaux qui présentent des variations autour des noms de lettrés, et les sceaux qui expriment un état d'esprit, un idéal esthétique ou une règle de vie, à travers un vers, une phrase célèbre, un dicton, ou par la référence à un personnage légendaire, à un lieu célèbre.

Les quatre premiers sceaux présentés appartiennent à la première



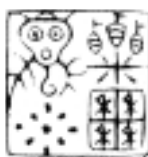
1



2



3



4



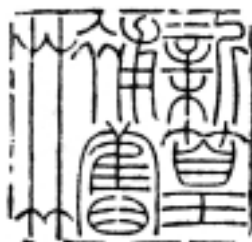
5



6



7



8



9



10



14



11



12



13

famille. Les trois premiers sont ceux du peintre lettré japonais Tanomura Chikuden (1777-1835). Les deux premiers présentent une variation sur les deux caractères 竹 (*bambou*) et 田 (*rizière, ou champs*) qui constituent le nom de lettré le plus courant de Tanomura Chikuden, ce qui est tout simplement la lecture sinisée du nom de sa ville natale Takeda 竹田. La sobriété du graphisme répond à la simplicité du choix du nom de lettré, mais l'amplitude des variations possibles sur deux caractères aussi simples laisse imaginer les possibilités offertes par des caractères plus compliqués.

Le troisième sceau, qui se lit *yûchiku* est composé des deux caractères 友 (*ami*) et 竹 (*bambou*), l'association d'idée avec Chikuden, est facile à suivre, et ce sceau fait bien sûr en même temps référence aux sept sages de la forêt des bambous de la tradition chinoise.

Le quatrième exemple est un sceau utilisé à la fin de sa vie par le peintre de Kyoto Aoki Mokubei (1767-1833). Il est composé de quatre caractères 粟 (*avoine*) 田 (*champs ou rizière*) 声 (*voix*) 米 (*riz*) constituant le nom de lettré «*voix du riz dans un champs d'avoine*» que ce peintre a utilisé après être devenu sourd. Le troisième caractère de ce sceau est à la fois très parlant, parce que proche d'un dessin, et difficile à «lire», parce que très éloigné de la forme habituelle de ce caractère chinois. Mais les trois autres caractères étant assez faciles à reconnaître, il se déchiffrera par déduction, à condition de connaître ce nom de lettré de Aoki Mokubei. Il s'agit en quelque sorte d'une devinette visuelle.

Les exemples suivants se rattachent au deuxième groupe. Le cinquième sceau est encore un sceau de Tanomura Chikuden, et constitue une sorte de tableau en alignant, dans un graphisme proche du rébus, les huit caractères 山 高 月 小 水 落 石 出 (*montagne, haute, lune, petite, eau, tomber, roches, sortir*). L'exemple suivant est un sceau chinois, qui lui aussi présente un paysage à travers cinq caractères 紅 雨 洒 溪流 (*rouge, pluie, laver, torrent, courant*),

c'est à dire que les pétales des fleurs «*rougissent la pluie qui lave le torrent*», l'expression est indirecte, et le graphisme ne s'apparente plus au rébus, mais reproduit l'effet de pétales rouges flottant sur l'eau, par une sorte de mimétisme avec le paysage évoqué.

Les trois sceaux chinois suivants s'apparentent par leur graphisme, et tous trois évoquent un paysage. Mais le septième sceau 山中白雲 (*montagne, dans, blanc, nuage*), illustre un état d'esprit: «*comme un nuage blanc dans la montagne*», alors que le huitième sceau 新篁補旧林 «*de nouveaux bambous complètent l'ancien bosquet*», sous la forme d'un paysage présente une devise. Le neuvième sceau, lui, est une citation, les quatre caractères qui le composent 煙波江上 (*brume, vague, fleuve, s'élever*) appartiennent au dernier vers de l'un des plus célèbres et des plus souvent cités des poèmes Tang, «*le Pavillon de la grue jaune*» de Cui Hao 崔顥 (704-754):

*Jadis un mage sur une grue jaune disparu, ici en vain reste un
Pavillon de la Grue Jaune, la grue jaune disparue jamais ne reviendra,
nuages blancs depuis mille ans en vains distants..... par delà les eaux
claires du fleuve se profilent les arbres de Han Yang, herbes odorantes
foisonnantes sur l'Île aux Perroquets, dans le soleil couchant, mon
village natal, où peut-il être ? La brume du soir sur les vagues du
fleuve se lève, et rend mélancolique*

la lecture de ces quatre caractères suffit à évoquer ce poème pour celui qui a la moindre connaissance de la poésie chinoise.

Le dixième exemple présente sous forme de rébus le dernier vers d'un poème célèbre du poète de l'époque Tang 王昌齡, Wang Changling, 700 ?-755 ?) (*Ou Shôrei en japonais*), victime des troubles politiques de son époque, exilé et séparé de ses amis.

*Froide pluie d'automne sur le fleuve, entrant la nuit au pays de Wu
à l'aube mon visiteur parti, montagnes de Su dans la solitude,
si à Loyang mes amis demandent de mes nouvelles*

mon cœur est un morceau de glace dans un vase de jade (一片冰心在玉壺)

en inscrivant la forme archaïque des quatre caractères *un* 一 *morceau* 片 *glace* 冰 *cœur* 心, à l'intérieur du dessin d'une jarre. Le même trait horizontal est à la fois le dessin du haut de la jarre et le caractère, ou chiffre, «un».

Le onzième sceau, composé de quatre caractères 十 (*dix*), 水 (*eau*), 五 (*cinq*), 石 (*pierre*) constitue une devinette dont la réponse se trouve dans un poème de Tu Fu faisant l'éloge d'un peintre en ces termes, «*dix jours pour dessiner une rivière, cinq jours pour dessiner un rocher*» 十日画一水, 五日画一石 (戯れに王宰 の画ける山水図の歌).

Le douzième sceau, chinois encore, illustre en six caractères un art de vivre 日々 湖 山 日 日 春 «*chaque jour (au bord) du lac, et (dans) les montagnes (tous) les jours, au soleil du printemps*», alors que le treizième sceau 罷 琴 椅 松 玩 鶴 «*cesser (de jouer) du koto, et appuyé contre un pin, jouer avec une grue*» exprime le désir de se libérer des contraintes de la réalité prosaïque en goûtant, dans la peinture ou la poésie, la vie des sages taoistes.

Le dernier sceau est un sceau japonais et présente une définition de l'écriture poétique, en alignant quatres caractères 詩 (*poème*) 書 (*calligraphie*) 在 (*être, résider*) 声 (*voix*), ce que l'on peut traduire par «*poèmes et calligraphies ont (une, ou des) voix*», ou encore «*poésie et calligraphie sont (résident) dans la voix*», l'expression des sceaux étant par définition sybilline, et c'est ce qui faisait en grande partie leur valeur aux yeux des lettrés, plusieurs «traductions» sont souvent possibles. Ici pourtant le sens est clair, l'expression directe. Les caractères ne sont pas déformés, le graveur a plutôt joué sur leur disposition.

Ces quelques exemples, faciles à comprendre, donnent pourtant une idée de la richesse et de l'étonnante variété des sceaux lettrés. Il

n'est pas difficile de saisir pourquoi les lettrés de l'époque d'Edo ont adopté cet usage chinois, ni de se rendre compte que les sceaux peuvent présenter une double difficulté, de lecture et d'interprétation. Les caractères gravés peuvent être stylisés ou déformés au point de devenir indéchiffrables, et leur signification peut rester obscure, soit parce que l'allusion est difficile à saisir, le texte de référence oublié, soit parce que la devinette est trop sophistiquée. D'autre part, lorsque le choix du nom de lettré ou des caractères du sceau se rapportent à un événement de l'histoire privée du lettré, ils deviennent difficiles, voire impossibles, à décoder.

Chaque lettré possédait plusieurs sceaux, dont l'usage suivait des règles complexes, le choix du nom, du sceau, et de la signature constituant une forme subtile de rhétorique.

Les lettrés de l'époque d'Edo, outre un nom et prénom japonais d'usage courant, employaient également une forme sinisée de leur nom, et avaient adopté les habitudes chinoises d'appellations, noms privés et noms publics, auxquels s'ajoutaient des «noms de pinceau», plus ou moins nombreux selon le goût et la fantaisie de chacun. Peintres, poètes ou calligraphes changeaient de «nom de lettré» au gré de leurs rencontres, des événements marquants de leur vie, de leurs lectures, de leur désir de changer de style. La «signature» ainsi n'indique pas seulement qui est l'auteur de l'oeuvre, dans une logique de distinction entre le «vrai» et le «faux», ou dans une opposition entre «l'original» et «l'imitation», comme cela serait le cas dans l'histoire de la peinture occidentale. Mais le choix même du nom et du sceau utilisé situe l'oeuvre dans l'histoire personnelle du peintre, distingue écrits publics ou écrits privés, et marque l'appartenance à un courant esthétique, une école littéraire.

Malheureusement, cette rhétorique de la signature est devenue d'accès difficile, tout simplement parce que cette culture chinoise classique sur laquelle elle repose, et que partageaient lettrés chinois et

japonais, ne fait plus partie de la culture générale de nos contemporains, même cultivés. Ce qui explique que cet élément des peintures soit souvent passé sous silence, malgré l'importance de ses implications puisque qu'il s'agit de l'expression du rapport de l'auteur à son oeuvre. Non pas que les sceaux soient ignorés, au contraire les historiens de l'art comme les conservateurs de musées leur attachent la plus grande attention, puisqu'ils permettent d'authentifier une oeuvre. Leur reconnaissance est un élément essentiel de toute expertise. Mais, en dehors de l'expertise, il est devenu rare de les regarder assez attentivement pour les apprécier, et surtout leurs significations, les références ou allusions qu'ils introduisent restent aujourd'hui le plus souvent lettre morte pour le nonspécialiste.

Distribution des sceaux dans la peinture, présence du lettré dans le paysage

Le rôle des sceaux dans la composition de la peinture, notes rouges qui ponctuent la calligraphie et mettent un accent sur les peintures, n'a pas besoin d'être démontré, ni d'être justifié par une argumentation. Cet aspect visuel, primordial, est aussi aujourd'hui le plus évident, car il ne fait pas appel à la culture du lecteur, mais relève de la sensibilité esthétique. Il reste accessible au regard le plus inculte, à condition d'y prêter attention. Cependant, il ne suffit pas d'en souligner l'importance, il faut encore en préciser les implications.

Il ne s'agit pas seulement d'une fonction visuelle, d'une présence décorative. Les sceaux, tout en contribuant à l'équilibre de la composition picturale, relient peinture et poésie, et précisent si peinture et calligraphie sont d'un même pinceau, ou s'il s'agit d'une oeuvre collective réalisée par deux ou plusieurs lettrés. Mais surtout, les sceaux rappellent qu'il s'agit d'une représentation, en introduisant une distanciation vis-à-vis du paysage évoqué. La signature, loin d'être discrètement cachée dans un coin de la peinture, affiche la présence du

peintre dans le paysage décrit. Dans les représentations de vastes panoramas, la présence de ces tâches rouges est frappante, qu'elles soient suspendues dans le vide, posées sur une cime ou à la surface de l'eau, cet élément étranger à la description visuelle du paysage inscrit dans la peinture la présence du peintre, même si par ailleurs le paysage est vide de toute présence humaine.

Une peinture n'est achevée qu'au moment où est apposé un sceau, le paysage de la peinture n'existe que par la présence du peintre. Evidence, certes, mais explicitée dans la peinture chinoise et japonaise par cette forme de signature, alors que longtemps la peinture occidentale a tendu à présenter les paysages comme ayant leur existence propre, en dehors de la peinture, tout l'art du peintre consistant justement à faire oublier sa présence, à faire comme s'il n'y avait pas d'intermédiaire entre le paysage et celui qui regarde le tableau.

L'exemple des sceaux et des signatures apposés par Ike no Taiga et Yosa Buson sur les séries de peintures «*Dix choses pratiques*» et «*Dix choses propices*» permettra de comprendre comment procède cette rhétorique de la signature, d'éclairer ce qu'implique la présence des sceaux, et permettra aussi de montrer comment l'attention portée aux sceaux peut enrichir la perception de la peinture.

Le sceau de l'étang sans nom

Ce sceau apposé par Ike no Taiga, en bas dans le coin droit de chaque peinture présente un bel exemple de jeu mot à partir du nom de l'auteur.



Il est composé de quatre caractères, de haut en bas et de droite à gauche 池 (*étang*) 無 (*sans, rien, négation*) 名 (*nom*) et 印 (*sceau*), ce qui peut se lire: «sceau de l'étang sans nom», ou «de l'étang inconnu». Mais ce caractère 池 (*étang*) qui en japonais se prononce *ike*, est celui du nom de famille de Taiga, si bien que ce sceau peut tout aussi bien se lire «sceau de *Ike* l'inconnu» ou «sceau de *Ike* l'anonyme». Cette «signature» qui précise que l'auteur n'a pas de nom, ou qu'il est inconnu, témoigne du sens de l'humour de Taiga. Cet aspect ludique des sceaux est important, il est caractéristique d'un certain idéal de légèreté des lettrés, et constitue en grande partie l'intérêt des sceaux aux yeux des amateurs.

Ce sceau est l'un de ceux que l'on retrouve le plus souvent sur les oeuvres de Taiga, *Mumei*, «*sans nom*» étant devenu l'un des noms de lettré de Taiga, que ce soit parce que ce sceau est souvent utilisé, ou que ce soit afin de pouvoir apposer ce sceau sur ses oeuvres qu'il avait choisi ce nom. Il est difficile de trancher, ce qui montre à quel point le lien entre sceau et nom de lettré est étroit. De plus cela n'aurait pas grand sens, car ce qui importe c'est qu'en inscrivant son nom dans la peinture par un sceau qui signifie «anonyme», Taiga *dit l'inconnu* place aussi d'emblée cette série de peintures sous le signe de l'auto-dérision, de la volonté des lettrés peintres et poètes de se distinguer de l'esprit de sérieux des confucianistes qui se consacraient à une carrière politique ou administrative, de leur mépris affiché pour les honneurs officiels ou la reconnaissance sociale. Ce sceau apparaît ainsi particulièrement à propos dans cette série de peintures qui présente une définition de l'idéal érémitique lettré.

Le sceau de l'amateur de chevaux

Le sceau apposé en bas à gauche de chaque peinture se lit 前身相馬方九皋 *zenshinsôma hôkyukô* c'est à dire «une vie antérieure (j'étais) le connaisseur de chevaux *Hô Kyukô*».



Il s'agit d'une allusion à ce personnage légendaire, célèbre pour son exceptionnelle connaissance des chevaux et sa capacité à en déceler les défauts et les qualités, mais dont la connaissance passait par une approche intérieure, allant à l'essentiel, si bien qu'il était incapable de dire s'il s'agissait d'une jument ou d'un étalon, et ne qu'il ne prêtait pas non plus attention à la couleur de la robe du cheval. Cette référence signifie bien sûr que la prépondérance doit être attachée à l'esprit sur la lettre, à l'essentiel sur l'anecdotique, au sens général sur les détails superficiels. C'est en cela même que le poète se distingue du vulgaire attaché aux apparences.

Or ce sceau présente une « erreur », deux caractères ont été intervertis par Taiga au cours de leur gravure. Le personnage auquel il est fait allusion s'appelait en réalité 九方皋 Kyū Hōkō, dans la lecture japonaise.

Ike no Taiga n'était pas seulement renommé comme calligraphe, mais aussi comme graveur de sceau. Il est difficile de savoir dans quelle mesure cette irrégularité avait été préméditée, mais ce qui importe, c'est que ce sceau soit l'un des préférés de Taiga, et qu'il soit apposé sur plusieurs de ses oeuvres maîtresses, dont cette série d'illustrations de «*Dix choses pratiques*», malgré, ou plutôt à cause de cette inversion. L'écart par rapport à la norme est assumé, revendiqué. Cette inversion devient ainsi l'expression même du désir de dépasser les apparences pour atteindre à l'essentiel, du rejet des règles et conventions, du mépris pour les détails. Inverser deux caractères n'a pas d'importance, la notion de faute n'a plus de sens. Au contraire, cette superbe indifférence à l'orthographe témoigne de la liberté d'es-

dire des lettrés japonais vis à vis des « modèles » chinois, elle illustre avec humour cette distanciation qui est la condition d'une véritable démarche poétique.

Considérer cette inversion comme une erreur, relève de l'intérêt que porte l'homme du commun à la robe du cheval, au lieu d'aller à l'essentiel. Les spécialistes qui s'attachent à l'ordre des mots, à l'exactitude des citations, à la date précise de l'exécution, au nom du commanditaire, font preuve d'un esprit prosaïque, puisqu'en s'intéressant à tout ce qui est mesurable, quantifiable, ils s'attachent à l'aspect superficiel des choses. Leur attitude est celle justement de ce visiteur indélicat, dont Li Yu, Taiga et Buson se moquent parce qu'il est fermé à la poésie du lieu au point de demander la liste de ce qui rend cette retraite « *pratique* ». Mais le regard du poète, comme celui du véritable amateur de chevaux, au lieu de s'arrêter aux apparences superficielles, prêterait attention à la délicatesse des couleurs, à l'audace de la composition, à la poésie et à l'humour qui se dégagent de ces évocations, il comprendra qu'il ne s'agit pas d'une description de la vie quotidienne, mais d'une critique de l'esprit de sérieux et d'une évocation sensible d'un idéal poétique.

Ce sceau « *dans une vie antérieure, l'amateur de chevaux Hô Kyukô* », apposé sur cette série de peintures de Taiga, souligne le sens général de cette interprétation des poèmes de Li Yu, et en même temps justifie, par cette référence qu'il introduit, les divergences entre ce que montre la peinture et ce que dit le poème. Comment en effet mieux dire que pour saisir l'essence, il faut se dégager des apparences.

Disposition des sceaux et composition de la peinture

Dans cette série de peintures, Taiga a disposé dans chaque peinture trois sceaux à peu près au même endroit, en haut dans le coin gauche un sceau qui associe les deux caractères 遵 et 生 (*shunsei*), ce qui peut signifier « *suivre sa nature* », « *suivre la vie* » ou encore « *celui*

qui suit (la voie, la nature, sa nature...)» en bas dans le coin gauche, le sceau de l'amateur de chevaux, et dans le coin droit en bas le sceau *de l'étang sans nom*. Ces trois sceaux sont systématiquement posés au même endroit, contrairement à la série de peintures «*Dix choses propices*», où Buson a utilisé huit sceaux différents, chaque peinture présentant en diverses combinaisons deux ou trois sceaux, disposés à des endroits différents à chaque fois. En tournant les pages de l'album de Buson, le lecteur goûte le plaisir de la découverte à chaque nouvelle peinture. Alors que dans l'album de Taiga, la régularité dans la disposition des sceaux s'ajoute à la régularité de la calligraphie inscrite en deux lignes sur le côté droit de chaque peinture, pour souligner l'unité des poèmes, et rappeler qu'ils constituent un ensemble, et que leur succession élabore un discours.

Mais aussi cette unité dans la disposition de la calligraphie et des sceaux contraste avec la variété de style des peintures, et la met en valeur. C'est justement parce qu'ils sont à chaque fois disposés au même endroit, que suivant les peintures, les sceaux deviennent plus ou moins visibles, et que leur rôle dans la composition picturale varie.

Par exemple dans la première peinture de la série ① p115, le «*sceau de l'étang inconnu*» est très distinctement lisible au milieu de l'eau dont on ne voit pas très bien s'il s'agit d'une rivière ou d'un étang (par la suite les poèmes mentionneront à la fois une rivière et un étang). Il semble ainsi indiquer le nom de ce plan d'eau, tout en précisant qu'il s'agit d'un étang «sans nom», mais ce sceau apparaît en même temps comme la signature de l'introduction et du poème, ce qui peut signifier que cette série de peintures va, en réalité, constituer un auto-portrait de Ike Mumei. Les deux autres sceaux se fondent dans le paysage, ils sont illisibles, si bien qu'ils sont perçus comme des tâches de couleur équilibrant la composition. De même dans l'illustration du poème «*Pratique pour irriguer*» ② p116 deux des sceaux se confondent avec le dessin des pierres, dans une reproduction en noir et blanc ils



①



②



③

disparaissent, mais leur couleur joue un rôle important dans l'équilibre de la peinture, et rappelle leur présence. Le sceau «*Ike mumei*», lui très distinctement lisible, semble indiquer le nom du personnage au centre de la peinture. Dans l'illustration de «*Pratique pour ramasser du bois*» ③ p117, le rouge des sceaux répond au rouge des feuilles d'automne, et contribue à donner l'impression d'un paysage flamboyant, alors que dans «*Pratique pour la pêche*», le rouge des sceaux cette fois contraste avec la grande bande bleue qui traverse la peinture de haut en bas et figure une partie de la maison-bateau, dans «*Pratique pour regarder au loin*», cette fois le rouge des sceaux éclaire et met en valeur la délicatesse du dégradé de gris des nuages et des montagnes, souligne le très léger apport de vert et de bleu aux pieds du personnage central.

Cette régularité dans la disposition des sceaux, et l'importance de leur apport de couleur dans la composition, rend plus étonnante encore l'absence de sceau de la troisième peinture, celle qui illustre le poème «*pratique pour la culture*» ④ p119. Il s'agit d'une particularité tout à fait exceptionnelle.

L'absence de sceau dans la peinture « Pratique pour la culture »

Une première explication, est possible, c'est celle que propose Matsushita Tadashi, l'absence de sceau est tout simplement un oubli.

Hypothèse qui cependant nous semble peu convainquante. Il est difficile de croire, quel que soit le degré d'étourderie de Ike no Taiga, qu'il ne se soit pas rendu compte d'un tel oubli, alors qu'il s'agit d'une transgression aussi flagrante des habitudes lettrés. D'autant plus que le sceau authentifiant une oeuvre, il est contraire à tous les usages de ne pas apposer de sceau sur une oeuvre de commande. Cette absence exceptionnelle de sceau devrait donner à réfléchir, et d'abord inciter à s'interroger sur ce que Ike no Taiga a pu penser de ce poème qu'il devait copier et illustrer.



④

Fenêtres sur la montagne, dans les quatre directions, tout n'est que jade étincelant: verdure des prés et bleu des rizières m'emplissent la vue, lorsque je suis accoudé à mon bureau, et dans les champs les travaux des champs s'accomplissent au mieux, qu'est-ce qui pourrait bien m'empêcher de lire ?

Le troisième vers fait référence à cette définition de l'idéal érémitique de renoncement au superflu «cultiver lorsqu'il fait beau, lire lorsqu'il pleut», définition reprise dans ce poème sur le mode humoristique, dans la liste de ce qui rend cette retraite «pratique»: puisque les fenêtres du bureau sont ouvertes sur les champs, les paysans voient Li Yu accoudé à son bureau, ce qui lui épargne la peine de se déranger pour surveiller le travail. Et c'est ainsi que «dans les champs les travaux des champs s'accomplissent pour le mieux» et que rien n'empêche de lire quand il fait beau.

Sans tomber dans l'excès inverse d'une sur-interprétation, ni dans le travers d'une explication moralisante faisant appel à la notion anachronique de lutte des classes, il est possible de se demander dans quelle mesure Ike no Taiga, d'origine très modeste, et qui malgré son renom vivait pauvrement, pouvait se reconnaître dans ces vers de Li Yu. Ne serait-il pas possible de considérer que les deux derniers vers de ce poème pouvaient ne pas plaire à Ike no Taiga. Sa liberté d'esprit lui permettait de prendre suffisamment de distance vis-à-vis des modèles chinois pour ne pas hésiter à utiliser un sceau présentant une «erreur» pour authentifier ses oeuvres. Ne serait-il pas plus naturel de considérer qu'il ne s'agit pas d'un oubli, mais d'un refus d'apposer des sceaux, et plus juste envers la mémoire de Taiga de reconnaître qu'il puisse ainsi exprimer à la fois son indépendance vis-à-vis des conventions, et un jugement sur un poème.

La peinture montre de façon indiscutable comment ce poème a été compris par Taiga. Elle dégage une grande poésie, la délicatesse des coloris, le dégradé de verts, de bleus, de gris, répond au vers «dans les quatre directions tout n'est que jade étincelant, verdure des prés et bleu des

rizières m'emplissent la vue». Mais alors que le poème précise que le poète est «*accoudé à son bureau*», de sorte qu'il soit possible de le voir depuis les champs, les fenêtres de la maison que dessine Taiga sont ouvertes sur le vide. Cette maison, grande, est étrangement irréaliste, comme si elle ne possédait que deux murs, les proportions ne sont pas respectées, les arbres au premier plan, mais est-ce bien des arbres, curieusement petits. La montagne est invisible, et les champs sont aussi vides de présence humaine que la maison. L'absence de sceau, non seulement contribue à l'étrangeté de ce paysage, mais rend plus saisissante encore l'absence du poète dans cette illustration d'un poème expliquant que le poète est clairement visible.

En apposant un sceau le lettré signe une calligraphie, et qu'il ait composé lui même le poème, ou qu'il ait recopié l'oeuvre d'un autre poète, n'entre pas en ligne de compte. Le poème existe par la calligraphie qui lui donne, ou lui redonne, vie. Le sceau marque ainsi une appropriation symbolique. Il ne faut pas oublier que l'un des usages des sceaux était, comme *ex-libris*, de marquer la possession de livres ou de calligraphies. Dans ce contexte l'absence de sceau peut, à l'inverse, se comprendre comme un refus de se reconnaître dans ce poème. Le poète est doublement absent de la peinture, non seulement nous ne voyons personne à la fenêtre du bureau, contrairement à ce que le poème précise, mais de plus aucun sceau ne manifeste la présence du poète.

Ike no Taiga vivait à Kyôto dans une maison très modeste, dont il a laissé un plan détaillé et un croquis plein de saveur. La comparaison entre le croquis réaliste de sa propre maison et l'image qu'il donne ici de la retraite d'un poète chinois permet de mieux comprendre ce que pouvait représenter pour les lettrés pauvres de l'époque d'Edo l'évocation de la résidence secondaire de Li Yu. La demeure de Taiga était si petite, qu'il devait exécuter les commandes de paravents ou de peintures de grands formats devant sa porte, dehors. C'est à dire que si Li



Yu peut déclarer que sa retraite est tellement «pratique» que «*même s'il fait beau je peux lire*», Taiga lui ne pouvait peindre que s'il faisait beau (le même caractère chinois s'emploie pour «*écrire*» ou «*peindre*», puisqu'il s'agit d'un même pinceau). Nous touchons du doigt ici la différence de statut des lettrés en Chine et au Japon. La «modeste demeure» de Li Yu, représentait pour Taiga un luxe qu'il ne pouvait pas même rêver connaître.

La maison de «*Pratique pour la culture*», n'est pas une maison habitée parce que c'est une maison rêvée, dont la réalité relève de l'ordre du poétique et non pas de l'ordre prosaïque du quotidien. Elle représente un espace de liberté et d'imagination, dont la raison d'être réside justement dans ce contraste qu'elle offre avec le désordre quotidien de la maison, elle trop habitée, de Taiga, à Kyôto.

Par un retournement de la fonction initiale du sceau lettré, par la distance que Taiga manifeste vis-à-vis du modèle chinois, cette illustration d'un poème assez plat à l'origine devient une peinture d'une grande poésie, hors du temps, et qui transcende les catégories habituelles. Est-ce un panorama, un paysage intérieur ? Est-ce une peinture figurative, abstraite, pointilliste ? Est-ce bien l'illustration du poème calligraphié ? Toutes catégories «pratiques» certes, et utiles dans le cadre d'une histoire de l'art, mais qui, de même que la couleur de la robe d'un cheval, restent superficielles et empêchent de saisir l'essence des choses.

Les signatures de Yôsa Buson

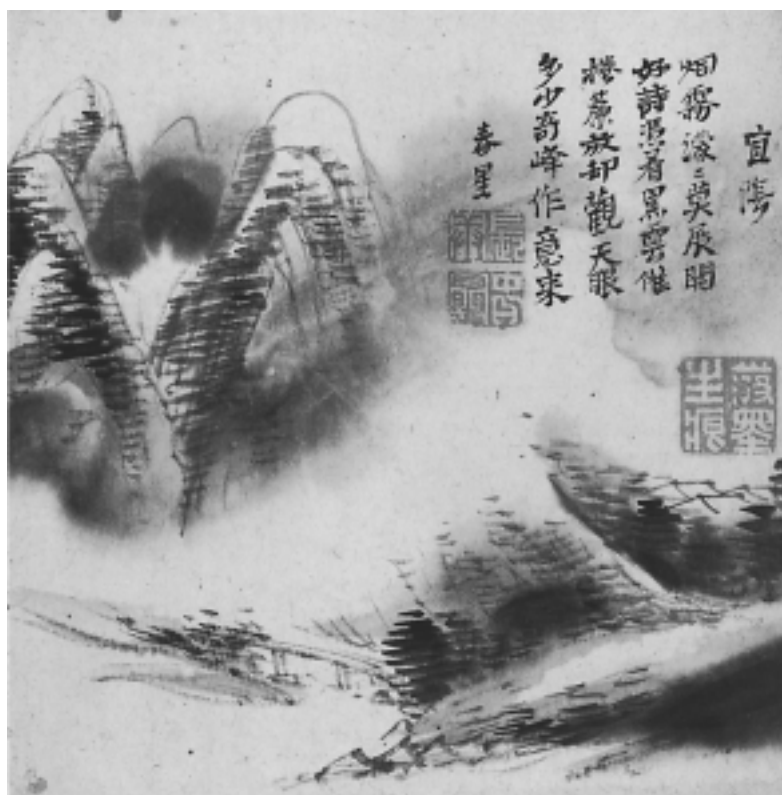
Dans cette série de dix peintures, Buson utilise huit sceaux différents, à raison de deux ou trois sceaux à chaque fois, qui méritent bien leur appellation de *yûin* 遊印 «sceau qui se déplace», leur répartition variant dans chaque peinture.

Ces sceaux sont accompagnés d'une signature, qui se présente, elle, sous trois formes différentes 謝 春星 Sha Shunsei, 春星 Shunsei,

ou 謝春星写 Sha Shunsei Sha, c'est à dire *transcrit* par Sha shunsei. Le premier caractère est tout simplement la forme sinisée du nom de famille Yosa. L'habitude était pour les lettrés japonais de se faire un nom à la mode chinoise en supprimant l'un des caractères de leur nom de famille. Les deux caractères suivants, «printemps» et «étoile», constituent l'un des noms de lettré préférés de Buson, c'est le nom dont il signe en général ses peintures. Le nom *Buson*, sous lequel il est aujourd'hui connu, celui sous lequel il est mentionné dans les manuels de littérature japonaise, est son nom de poète de Haikai. C'est donc en réalité un contresens flagrant de désigner sous le nom de *Buson* le peintre de «*Dix choses propices*», il faudrait, pour être exact, et si l'on suivait l'usage lettré, parler à propos de cet album de *Sha Shunsei* et non de *Yosa Buson*. Néanmoins, pour ne pas compliquer, nous suivrons pour le moment l'usage actuel, *Shunsei*, l'auteur de cet album étant bien la même personne que *Buson*, le grand poète de Haiku.

Dans trois peintures, la signature accompagne deux sceaux contrastés et disposés l'un au dessus de l'autre. Nous ne citerons ici que l'exemple de «*Propice pour la pluie*» ⑥ p125, où le rouge des sceaux tranche particulièrement sur une représentation de montagnes très stylisées à l'encre de chine sans apport de couleur.

L'opposition entre les caractères rouges sur fond blanc et blancs sur fond rouge donne beaucoup de force et de présence à cette signature. Au dessous des deux caractères calligraphiés du nom de peintre de Buson *Shunsei* «étoile du printemps », est apposé un premier sceau, 長庚 (*chôkô*) qui signifie «étoile du matin», et qui est l'un des nombreux noms de peintre de Buson, complété par un second sceau qui reprend les caractères «*printemps*» et «étoile». La présence du peintre au coeur de ce paysage est ainsi trois fois affirmée, dans cette peinture qui est la dernière de l'album. Composition rouge, abstraite, et de lignes géométriques, au sein d'un paysage de noir et de blanc né d'un pinceau souple et rapide, les sceaux constituent un tableau à l'intérieur du



⑥

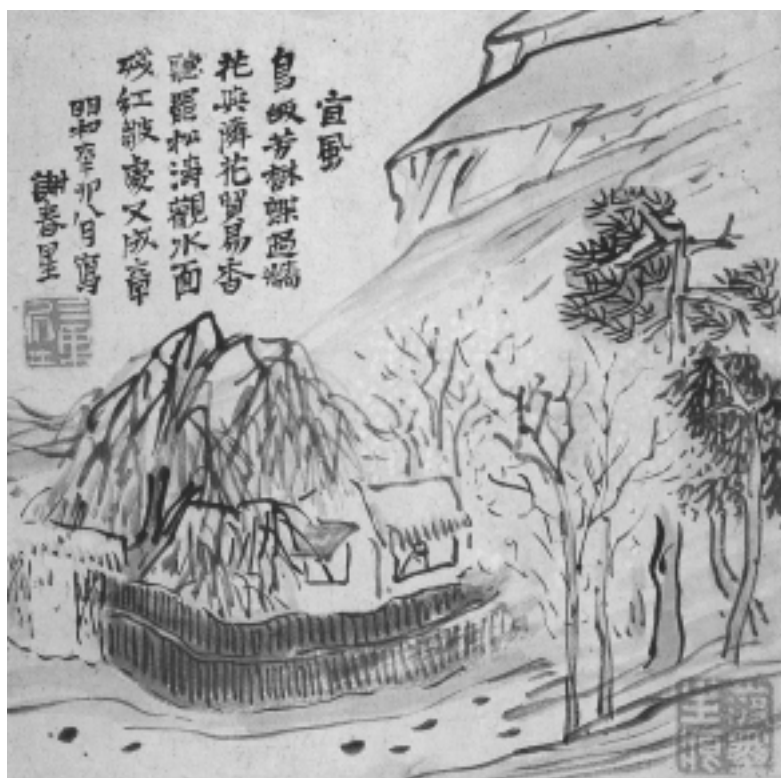
tableau.

Inscription de la date

Buson a précisé la date sur l'une des peintures. Cette date n'est pas inscrite sur l'illustration du dernier poème de la série, comme on pourrait s'y attendre, ni sur le premier non plus, mais sur le huitième, «*Propice pour le vent*»

*Oiseaux retournant vers les arbres en fleur, papillons passant la haie
fleurs rivalisant pour exhaler leurs parfums,
je n'entends plus la voix du vent dans les pins, je vois sur l'eau
encore rouge, une dernière ride qui trace un motif*

Ce poème qui évoque ainsi un moment précis, qui décrit des sensations concrètes, est le seul qui, témoignant d'une sensibilité à l'instant qui passe, s'inscrive dans le temps. C'est aussi celui qui se rapproche le plus de la sensibilité du poète de *haiku* Buson, et c'est à côté de ce poème que le peintre Shunsei inscrit la date. L'instant fugitif où le vent cessa de souffler mais où des rides se voyaient encore sur l'eau, devient celui où ce poème a été calligraphié, à Kyoto un jour à la fin de l'été 1771. Le caractère chinois 章 qui désigne «un motif», peut également signifier «une phrase», c'est à dire que le même souffle de vent qui dessine des motifs sur l'eau, a aussi provoqué ces phrases, laissant des traces de mots, ou des motifs de peinture, sur le papier bien après que le vent cesse de souffler. Nous comprenons alors pourquoi c'est ici que le poète de *haiku* inscrit la date. L'inscription de la date, huitième année de *Meiwa*, devient une forme d'appropriation qui surenchérit sur la signature et les sceaux. Elle contribue à l'expression poétique, et montre comment le poète se situe par rapport au poème chinois qu'il illustre et calligraphie. Son importance est du même ordre que, dans un sens opposé, était l'absence de sceau dans la peinture de Taiga «Pratique pour la culture». Ces deux exemples, permettent de se



⑦

rendre compte que la signature peut représenter bien davantage que la simple mention du nom de l'auteur, et que les sceaux, les signatures, la date, loin d'être des indications superficielles ou anecdotiques, participent pleinement au discours poétique comme à la composition picturale.

Les sceaux, de par les références qu'ils introduisent, peuvent conférer une dimension nouvelle à la peinture ou au poème calligraphié. Mais que cette mise en abîme prenne la forme d'un jeu graphique est déroutant. De même que la calligraphie, les sceaux possèdent une double fonction, visuelle et linguistique. Ils sont à la fois hors du langage, puisqu'ils appartiennent au domaine de la peinture, qu'ils présentent des jeux graphiques et qu'ils contribuent à l'équilibre de la composition par un apport de couleur. Mais ils procèdent en même temps de la rhétorique de l'allusion littéraire, et leurs significations pour être comprises exigent une bonne connaissance de la littérature et de la pensée chinoise. Ces deux aspects sont inséparables. Si bien que l'oeil ayant tendance à ne pas enregistrer ce dont le sens échappe, l'incapacité de lire les sceaux entraîne une insensibilité à leur présence. Mais à l'inverse, à partir du moment où l'on prend conscience de l'importance et de la signification des sceaux, il devient impossible de ne plus les voir, le regard porté sur la peinture est modifié. Et lorsque la lecture d'un sceau échappe, au lieu de devenir invisible comme ce serait le cas si on ne lui prêtait aucune attention, il devient alors d'autant plus présent qu'il intrigue, et qu'il éveillera la curiosité.

Bibliographie

北川博邦 印を読む 東京堂出版1988

高畑常信編 中国の遊印 木耳社 1983

印材泉屋博古館 2002

藝術新潮 2001 特集 与謝蕪村

蕪村 その二つの旅, 朝日新聞社2001

水田紀久 印縁, (特集 文人画と漢詩文, 江戸文学, 17) ペリかん社1997

池大雅家譜（富岡家本）

日本の文人画展 I II 静嘉堂文庫美術館 1995, 1996

小林忠 大雅 蕪村 木米 文人画 I, 江戸名作画全集 駸々堂 1997