

Du *haiga* et de l'écriture picturale

De l'*ut pictura poesis* hors occident¹

Sabine SAVORNIN

Introduction

Au 17^e siècle apparaît une pratique artistique japonaise : le *haiga*. Cette pratique, peu connue en occident, lie intimement poésie et peinture puisque toutes deux sont réalisées conjointement, sur le même support, avec les mêmes médiums –l'eau, l'encre et le pinceau- et font appel à un même art : celui de la calligraphie. Peut-on dès lors parler d' « écriture picturale » ?

Le *haiga* sera tout d'abord présenté dans une perspective à la fois historique et technique nous permettant de voir qu'il s'inscrit dans une tradition où peinture et poésie sont considérées comme complémentaires. Nous verrons que cette conception du rapport entre poésie et peinture diffère de celle couramment admise en Europe depuis la Renaissance, époque où la formule latine « *ut pictura poesis* » d'Horace devient un axiome majeur de la théorie humaniste. Nous considérerons cette notion à partir de l'article de Maria Villela-Petit intitulé « Les peintres de *La Poétique* » dans lequel l'auteure, rappelant l'approche d'Aristote, envisage une interprétation erronée des propos du philosophe grec concernant la poésie et la peinture. Enfin, nous nous intéresserons aux bouleversements majeurs qu'ont connus la poésie et la peinture en Europe à la fin du 19^e siècle, suite à l'influence de l'art japonais. Ces bouleversements pourraient conduire à une reconsidération des rapports qu'entretiennent poésie et peinture et, par conséquent, à celle de la notion d' « écriture picturale » faisant alors apparaître toute la singularité du *haiga*.

Haiga* : peinture de style *haikai

Le *haiga* apparaît conjointement au *haikai*, forme poétique japonaise dont les caractéristiques les plus connues sont un mètre de 17 syllabes (5/7/5), un mot de saison –*kigo*- et un mot de coupure –*kireji*. Le maître incontesté de cette forme poétique est Bashō (1644-1694). Il est aussi considéré comme celui ayant donné ses lettres de noblesse² au *haiga* dit « peinture de style *haikai*³ ». *Haiga* et *haikai* se répondent. Ils obéissent aux mêmes règles de composition : sobriété,

¹ Proposition d'article pour la revue de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Sfax, Tunisie, sur le thème « L'écriture picturale ».

² L'artiste le plus souvent cité comme étant à l'origine du *haiga* est Nonoguchi Ryūho (1595-1669).

³ Věra Linhartová, *Sur un fond blanc*, Paris, Gallimard, 1996, p.518

dépouillement, apparente simplicité et également humour. Le *haiga* est généralement réalisé à l'encre. Il est parfois rehaussé de légères touches de couleur. Autonome, il n'est pas une illustration et ne représente pas toujours ce qui est énoncé dans le poème. Poème et peinture ont un fort pouvoir d'évocation, de suggestion. Le *haiga* peut ainsi être constitué d'un unique trait évoquant une montagne, cette dernière évoquant la lune qui se trouve derrière elle. Remarquons aussi que la peinture laisse généralement beaucoup de place au blanc du papier comme pour laisser la place à l'imagination du spectateur. La peinture et le poème ne sont pas toujours réalisés par le même artiste. Les possibilités sont multiples. Ainsi la peinture peut-elle être réalisée par un artiste et la calligraphie par un autre. Le *haikai* peut être calligraphié par son auteur. Ou encore un artiste peut-il réaliser la peinture et la calligraphie à partir d'un poème d'un autre artiste. Ainsi le *haiga* propose-t-il une œuvre commune, faisant appel à des artistes différents et s'inscrit dans une démarche dialogique, tout comme le *haikai*. En effet, le *haikai* –terme qui signifie badinage- dérive du *renga* –poésie en chaîne- dont il proposa une forme plus libre. Les *renga* consistaient en la création collective, lors de réunions et sur des thèmes donnés, d'une suite de versets. Lors de ces réunions étaient créés des *tanka*, poèmes de 31 syllabes composés de deux versets, respectivement de 17 et de 14 syllabes, chaque verset étant composé par une personne différente. Le *haikai* découle du premier verset –le *hokku*- et devint une forme poétique autonome. Du fait d'un code poétique rigoureux, le *haikai* emploie un vocabulaire codifié et représente un travail de réécriture, compte tenu de l'intertextualité qui lie les poèmes entre eux. De même le *haiga* est-il parfois inspiré d'un tableau antérieur. Ainsi, le *haiga* et le *haikai* offrent-ils une nouvelle interprétation d'une œuvre précédente, de la même façon, en quelque sorte, que le bouddhisme requière de méditer l'enseignement reçu pour le comprendre et le dépasser afin de pouvoir en proposer une interprétation personnelle. Pour le bouddhisme, d'ailleurs, la calligraphie –*shodō*–, laquelle concerne et le poème et la peinture, est un art considérée comme une voie –*dō*– permettant donc de progresser vers l'Éveil. Ainsi, le processus de création –qu'il s'agisse de l'écriture ou de la peinture– peut-il importer davantage que l'œuvre réalisée. De plus, le *haiga*, issu du courant *nanga* –peinture de style chinois–, s'inscrit dans une tradition où poésie et peinture sont étroitement liées, la poésie étant considérée en Chine comme une peinture invisible et la peinture comme une poésie sans parole. Cette conception de ces deux arts s'oppose à celle qui a cours en Occident notamment à partir de la Renaissance.

De l'*ut pictura poesis* et du déplacement de la *mimesis*

En effet, cette conception de la poésie comme une « peinture invisible » et de la peinture comme une « poésie sans parole » semblerait pouvoir être rapprochée de la conception de la poésie considérée comme une « peinture aveugle » et de la peinture comme une « poésie muette » ainsi que l'énonce Léonard de Vinci :

« Appelles-tu la peinture « poésie muette », le peintre peut qualifier de « peinture aveugle » l'art du poète. Considère alors quelle affliction est plus grande, d'être aveugle ou muet ? Encore que le poète dispose d'un choix de sujets aussi vaste que le peintre, ses fictions n'arrivent point à satisfaire l'humanité autant que des peintures, car si la poésie essaye de représenter les formes, les actions et les scènes avec les mots, le peintre

emploie, pour les figurer, les images exactes de ces formes. Considère alors ce qui est le plus essentiel à l'homme, son nom ou son image ? le nom change selon le pays ; la forme n'est point changée, sauf par la mort. »⁴

Ces deux approches en fait s'opposent. En effet, Léonard de Vinci établit une hiérarchie entre les arts, la peinture surpassant la poésie, alors qu'au Japon ces deux arts sont perçus comme étant complémentaires. Dans son article « Les peintres de La Poétique », Maria Villela- Petit montre que cette conception de l'*ut pictura poesis* découle d'une interprétation erronée des propos d'Aristote. En effet, elle rappelle que pour Aristote la *mimesis* consiste à représenter les êtres humains en action et que, pour lui, tous les arts sont mimétiques, la peinture et la poésie ayant comme particularité et comme point commun de le faire avec des signes. Aristote ne compare pas la poésie et la peinture. Il n'établit pas de hiérarchie entre ces arts. Il fait certes des distinctions, comme celle entre les êtres humains –thème alors central de l'art- jugés meilleurs, pires ou semblables à nous. De même, pour lui, nous explique M. Villela-Petit :

« A la prééminence dans la tragédie, de l'histoire, de l'intrigue sur les caractères (du *muthos* sur *ethos*) équivaut en peinture le primat de l'élément formel, de l'élément schématisant, sur la couleur, en tant qu'élément d'agrément, et en cela même subordonné, encore que tous les deux soient, comme il est dit en 37 a 18-19, des « moyens de la représentation » »⁵.

Mais Aristote ne compare pas la poésie et la peinture : dans sa *Poétique* il rapproche des poètes de certains peintres dans leur façon de mettre en œuvre la *mimesis*.

« Dans ses comparaisons entre peintres et poètes, Aristote (...) n'implique à aucun moment l'imitation d'un art par l'autre (...) parce qu'il conçoit la *mimesis* non pas comme une imitation-copie mais comme relevant d'un pouvoir de schématisation, de figuration commun à tous les arts. »⁶

Pour Maria Villela-Petit, il s'opère, à la Renaissance, un glissement de sens : la comparaison porte alors sur la poésie et la peinture.

De la perspective et du trait

La formule « *ut pictura poesis* », ainsi interprétée – comparaison entre poésie et peinture-, établit une hiérarchie à la tête de laquelle, nous l'avons vu, se trouve la peinture. Effectivement, à la Renaissance, la peinture, colorée, s'appuie sur les lois de la perspective linéaire et semble être l'art qui peut alors rendre le plus fidèlement possible la « réalité ».

Ces préoccupations n'ont pas été celles des peintres japonais. Même au contact de l'art occidental, les peintres japonais n'appliqueront pas vraiment les lois de la perspective, gardant plusieurs points de vue, entraînant le regard du spectateur à la suite de la vision mobile du peintre. La peinture japonaise en

⁴ Chapitre intitulé « Comparaison des arts », in *Les Carnets de Léonard de Vinci*, éd. par Edward Curdy, trad. par Louise Servicen, Paris, Gallimard, 1942, 2^e éd., 1989, 2 vol. , cité par Věra Linhartová dans *Sur un fond blanc*, Paris, Gallimard, 1996, p.415

⁵ Maria Villela-Petit rappelle d'ailleurs qu'à l'époque d'Aristote, il existait des peintures monochromes, blanches sur fond noir.

⁶ Villela-Petit, Maria, « Les peintres de La Poétique », *La Part de l'Œil*, n°8, Bruxelles, 1992, p. 201

effet se concentre davantage sur le trait, comme en Chine. La maîtrise du trait suppose, certes, une technique, mais surtout une concentration et une énergie particulières.

Les occidentaux avant la Renaissance accordaient eux aussi une grande importance à la ligne, mais les lois de la perspective, la recherche du modelé l'ont fait peu à peu disparaître comme le souligne Guy Gauthier :

« (...) le contour est passé derrière ce qu'il enrobe où les artistes ont trouvé leurs grands problèmes : la lumière et l'ombre, la masse et la texture ; le contour adouci, masqué même, relégua la ligne au second plan. »⁷

Cependant, au 19^e siècle, sous l'influence de l'art japonais, les peintres européens la redécouvrent. En effet, après près de deux siècles de fermeture, lorsque l'archipel nippon s'ouvre à nouveau sur l'extérieur, l'art japonais suscite un engouement considérable⁸. Ce phénomène, appelé japonisme, touche tous les arts, mais il est peut-être plus particulièrement notable en peinture. Ce sont surtout les estampes qui retiendront l'attention des peintres, tels Van Gogh ou Manet. Les formats, les sujets, les points de vue de la peinture japonaise sont repris, copiés. Quant à la ligne, c'est certainement Gauguin qui l'a le plus clairement réintroduite avec ses peintures aux aplats francs et ses contours nets⁹. L'influence de l'art japonais est aussi très manifeste concernant les gravures qui connaissent alors un essor considérable. Dans une analyse d'une gravure de Valloton intitulée *La Paresse*, G. Gauthier fait remarquer que ce n'est pas la scène représentée (une femme nue allongée sur un divan caressant un chat) qui évoque la paresse, mais l'agencement des lignes en elles-mêmes :

« C'est de la rencontre de ces lignes (...) que naît sans nul doute l'impression d'indolence ». ¹⁰

Ainsi, avec la ligne, c'est la composition qui prime sur ce qui est représenté. Les gravures, tout comme la peinture japonaise, jouent également sur les contrastes du blanc et du noir. Ce sont peut-être elles encore qui ont inspiré à Mallarmé son poème intitulé *Un Coup de dés jamais n'abolira le hasard*, où la mise en espace du poème joue sur les signes noirs du poème et le fond blanc contrastant du papier.

De plus, les peintures japonaises, qui n'appliquaient donc pas les lois de la perspective -et qui ne cherchaient pas non plus à couvrir entièrement le papier-, se distinguaient du fait qu'elles paraissaient « plates ». De même, les artistes de la Modernité redécouvrent-ils l'aspect bi-dimensionnel de la peinture, comme le rappelle Maurice Denis dans une phrase devenue célèbre :

« Se rappeler qu'un tableau - avant d'être un cheval de bataille, une femme nue, ou une quelconque anecdote - est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées ».

⁷ G. Gauthier, *Vingt + une leçons sur l'image et le sens*, Edilig, Paris, 1989, p. 134

⁸ Remarquons que durant cette période dite de fermeture (1639-1854), il existait néanmoins toujours des échanges entre le Japon et l'Europe, notamment par le biais de la Compagnie hollandaise des Indes orientales.

⁹ G. Gauthier rappelle que Gauguin s'inspira aussi à ce sujet des vitraux et de l'imagerie populaire (op. cit. p.135)

¹⁰ Gauthier Guy, op. cit., p. 158

Ces bouleversements artistiques peuvent être riches d'enseignement quant à la notion d'« écriture picturale ».

Écriture picturale : du signifié au signifiant

En effet, l'expression « écriture picturale » pourrait aisément, semble-il, se définir comme la représentation de la pensée et de la parole par des signes picturaux. Pourtant il semble que la juxtaposition des deux termes –écriture et pictural- engendre implicitement un paradoxe. Lequel et pourquoi ?

Considérons tout d'abord le terme « écriture » : « représentation de la parole et de la pensée par des signes »¹¹. A ce premier stade de la définition, rien ne rattache l'écriture à des signes linguistiques. Or, implicitement, peut-être par glissement de sens en raison des entrées suivantes dans le dictionnaire –comme par exemple l'expression « avoir une belle écriture » qui signifie aussi bien le fait de bien s'exprimer à l'écrit, que celui de bien tracer des lettres- le terme « écriture » en français semble renvoyer à des signes linguistiques, à des lettres de l'alphabet. « Écriture picturale », en ce cas, signifierait en quelque sorte : représentation de la pensée et de la parole par des signes linguistiques peints.

L'adjectif « pictural » quant à lui renvoie au substantif « peinture » « action, art de peindre », « opération qui consiste à couvrir de couleur une surface. » Ou plus précisément à « la peinture » : « représentation, suggestion du monde visible ou imaginaire sur une surface plane au moyen de couleurs ; organisation d'une surface par la couleur. ». « Peinture » ou « la peinture » : dans les deux cas le mot qui semble prédominer est le mot « couleur ». De plus, le terme « peinture » en occident, évoque presque toujours la peinture à l'huile, ou, tout au moins, un tableau en occident s'envisage-t-il plutôt comme une toile recouverte de couleur, montée sur châssis.

L'expression « écriture picturale » semble alors lier deux concepts hétérogènes sinon antinomiques du fait notamment de la différence de médium. Considérant ainsi cette expression, nous pourrions dire que le premier terme, le terme – écriture- s'appliquerait davantage à un message linguistique – le signifié-, tandis que le second terme –peinture- se référerait plutôt à une image – le signifiant-.

Selon cette interprétation, l'expression « écriture picturale » renverrait à des peintres, tels que Magritte ou Klee qui ont, dans leurs tableaux, intégré des signes linguistiques, lettres ou mots. La question que soulèverait l'expression « écriture picturale » serait alors de savoir comment intégrer ces signes linguistiques dans une peinture, comment les peindre, ou encore, comment « écrire » en peinture. Cette expression peut aussi se comprendre alors comme des signes linguistiques disposés sur une feuille comme des formes dans un tableau. Nous citerions alors Mallarmé avec son poème *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* et ses signes linguistiques disposés sur la feuille comme des formes sur un tableau ou encore Apollinaire avec ses calligrammes, ces poèmes qui forment des images.

Dans les deux cas, ce qui semble primer est l'effet visuel sur le message linguistique ou autrement dit : le signifiant sur le signifié. L'expression

¹¹ Les définitions citées sont extraites du *Petit Robert*, rédaction dirigée par A. Rey et J. Rey-Debove, Paris, Le Robert, 1967

« écriture picturale » sous-tend alors une comparaison entre pratique poétique et pratique picturale qui n'a pas lieu d'être dans le *haiga*.

Du *haikai* et du langage

Le *haikai*, en effet, est écrit en japonais, à l'aide d'idéogrammes et d'un syllabaire. Quant au *haiga* il s'agit une peinture à l'encre noire, le plus souvent monochrome, rarement rehaussée de légères touches de couleurs. Les connotations implicites de l'expression « écriture picturale » ne semblent donc pas pouvoir s'appliquer au *haiga*. Elles peuvent néanmoins nous interroger quant à notre conception de l'écriture et de la peinture. Si l'écriture japonaise contient des idéogrammes, ces « signes gardant souvent un peu, dans leur apparence, de la figure des choses » comme le fait remarquer Y. Bonnefoy¹², n'entretient-elle pas un rapport particulier à l'image ? De plus, si la calligraphie rend illisibles les signes linguistiques, s'agit-il encore d'écriture ? Le noir est-il une couleur comme une autre ? Une peinture monochrome possède-t-elle un statut particulier ? Une peinture qui n'est pas réalisée sur une toile montée sur châssis mais sur un rouleau de papier qui se déroule peu à peu pour se découvrir dans un processus proche de la lecture, obéit-elle à une « écriture picturale » ? Le *haiga* offre, nous le voyons, des problématiques qui ne semblent pas celles ayant généralement cours en occident. Il nous oblige à repenser les notions mêmes d'écriture et de peinture. Il nous invite à repenser le langage.

Comment d'ailleurs définir le jeu de langage auquel invite le *haiga* ? Peut-être la définition que donne Wittgenstein de « Jeu de langage » peut-elle nous servir de modèle :

« Considérons par exemple ce que nous nommons « jeux »...Qu'est-ce qui leur est commun à tous ? – Ne dites pas : il faut que quelque chose leur soit commun, autrement ils ne se nommeraient pas « jeux » - mais VOYEZ d'abord si quelque chose leur est commun...Comme je l'ai dit ne pensez pas, VOYEZ...Et tel sera le résultat de cette considération : nous voyons un réseau complexe d'analogies qui s'entrecroisent et s'enveloppent les unes les autres. Analogies d'ensemble comme le détail ».

Le *haiga* joue aussi avec un ensemble d'analogies. Notamment avec le poème qui se trouve sur la même feuille. Cette proximité spatiale de ces deux pratiques peut nous renvoyer à la notion d'esthétique énoncée par Wittgenstein :

« L'esthétique est descriptive. Ce qu'elle fait est d'attirer l'attention de quelqu'un sur certains traits, de placer les choses côte à côte afin de manifester ces traits. »¹³

En effet, dans le *haiga* la poésie et la peinture sont mises « côte à côte ». Elles créent un effet. Tout comme la composition du *haikai* implique un mot de coupure divisant le poème en deux parties qui se répondent, se font écho, de même poésie et peinture dans le *haiga* engendrent un équilibre et une harmonie. Dans le *haiga* pas de hiérarchie entre les arts ou les artistes, mais une œuvre qui

¹² Discours d'Yves Bonnefoy, intitulé *Le Haïku, la forme brève et les poètes français* (www.shiki.org/2000/bonnefoy%20lecture.html)

¹³ Saint-Fleur Joseph P., « Ludwig Wittgenstein : la transcendance de l'ostension », *La Part de l'Œil*, n°8, Bruxelles, 1992, p.15

forme un tout où chaque chose se comprend par rapport à une autre. Face à elle, pas de spectateur ou de lecteur mais, avant tout, quelqu'un qui « voit », avec sa subjectivité, dans un dialogue ouvert.

Conclusion

Que ce soit au Japon ou en France, poésie et peinture emploient des signes (*sèmia*), terme qui, dans un sens large, peut être employé aussi bien pour désigner les signes linguistiques que les traits signifiants du dessin. Si au Japon poésie et peinture sont considérées comme des arts complémentaires, en Occident, à la Renaissance, et en raison d'un déplacement, au sein de la notion d'*ut pictura poesis*, du sens de la comparaison énoncée par Aristote entre certains poètes et certains peintres, la poésie et la peinture deviennent des arts comparables, la peinture surpassant la poésie. De plus, l'Occident et le Japon ont une approche différente de la peinture, le premier s'appuyant sur les lois de la perspective, l'autre sur le tracé. Cependant, sous l'influence de l'art japonais à la fin du 19^e siècle, l'aspect bi-dimensionnel de la peinture et l'importance de la ligne ont été redécouverts par les artistes de la Modernité et leur intérêt pour l'art japonais a peut-être amorcé un retour vers le sens de l'*ut pictura poesis* telle qu'Aristote aurait pu le concevoir. Après un temps d'imitation réciproque, si elles ne s'opposent plus, peut-être poésie et peinture peuvent-elles s'enrichir de la spécificité de chacune et enrichir le signifié par une plus grande attention portée au signifiant. Cette attention suppose la prise en compte du médium employé et de sa maîtrise. Le *haiga*, pratique artistique peu connue, propose une approche de la poésie et de la peinture tout à fait singulière qui interroge la notion même de langage.

Bibliographie

- Addiss Stephen, *Haiga, Takebe Sōchō and the Haiku-Painting Tradition*, Honolulu, Marsh Art Gallery, University of Richmond in association with University of Hawai'i Press, 1995
- Gauthier Guy, *Vingt + une leçons sur l'image et le sens*, Edilig, Paris, 1989
- Věra Linhartová, *Sur un fond blanc*, Paris, Gallimard, 1996
- Villela-Petit, Maria, « Les peintres de *La Poétique* », *La Part de l'Œil*, n°8, Bruxelles, 1992
- Saint-Fleur Joseph P., « Ludwig Wittgenstein : la transcendance de l'ostension », *La Part de l'Œil*, n°8, Bruxelles, 1992