

Deux dames vénitiennes
et la définition de la peinture

*Écriture, image et langage Dans les tableaux
de Carpaccio et la peinture de lettré*

Marguerite-Marie PARVULESCO

**I. ÉCRITURE IMAGE ET LANGAGE DANS UN TABLEAU
DE CARPACCIO**

Le rapprochement de la peinture vénitienne et japonaise peut sembler incongru, dans la mesure où un tableau de Carpaccio n'est pas comparable à un paravent de Maruyama Ôkyo ou à une peinture sur éventail de Ike no Taiga. Les différences formelles sont trop importantes et les contextes culturels sont trop éloignés pour permettre une analyse comparée, d'un point de vue iconographique ou iconologique. Mais l'analyse du rapport que l'image entretient avec l'écriture et le langage rend l'approche comparatiste possible et pertinente. Cette démarche, que nous avons présentée dans plusieurs numéros de cette revue⁽¹⁾, éclaire deux définitions de la peinture ne situant pas au même endroit les frontières de l'image, du langage et de l'écriture.

Rapprocher des œuvres relevant de définitions différentes de la peinture incite à réfléchir sur les critères et catégories de jugement qui conditionnent le regard porté sur les œuvres et déterminent le discours tenu sur la peinture, mais qui ne seront pas explicités tant que l'on reste dans un même système de référence.

L'exemple du tableau de Carpaccio *Deux dames vénitiennes (vers 1495)*

est à la fois particulièrement intéressant du point de vue de l'analyse du rapport que l'image entretient avec le langage et l'écriture et particulièrement significatif de la façon dont nos catégories de jugement déterminent notre perception des images.

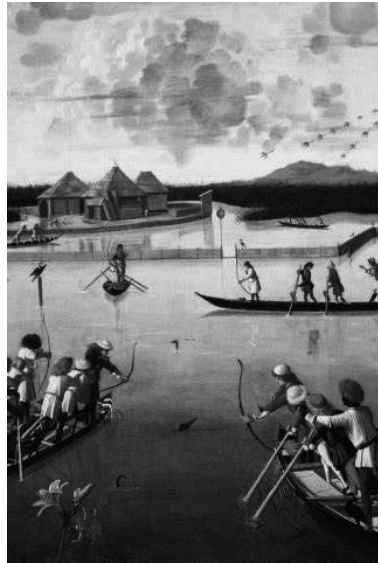
Le grand nombre de titres successivement attribués à ce tableau « *Deux courtisannes* », « *Deux dames vénitiennes* », « *Deux dames et un enfant sur une terrasse* », « *L'attente* », « *L'ennui* » témoigne qu'un même tableau peut être regardé de façon très différente, et rappelle que le titre attribué à un tableau en orientant le regard influence la compréhension de l'œuvre. Que le titre de la peinture modifie l'approche des images est une vérité générale, qu'il s'agisse de peinture occidentale ou de peinture japonaise. Nous avons présenté dans des articles précédents l'exemple de Véronèse, qui pour échapper à l'inquisition a changé le titre *la Cène* en *Diner chez Levy*. et l'exemple des peintures de Ike no Taiga *Les oies sauvages se posent sur un banc de sable ou Neige au crépuscule sur le fleuve*, dont le titre influence la perception de l'image⁽²⁾.

Mais avant même d'être influencée par la signification attribuée à l'image, notre vision est matériellement déterminée par le découpage en deux tableaux d'une peinture qui ornait les portes d'un meuble ou les volets intérieurs d'une fenêtre.

Une peinture, trois tableaux

Le tableau *Deux dames vénitiennes* exposé aujourd'hui au musée Correr de Venise, faisait partie à l'origine d'une peinture plus vaste, mais ce n'est qu'en 1963 qu'il a été rapproché d'un tableau du musée John Paul Getty, en Californie : *Hunting on the Lagoon*. En remarquant que la fleur de lys qui fleurit au premier plan du paysage de lagune correspond exactement à la tige du vase posé sur le rebord de la terrasse des *Deux dames vénitiennes*, des chercheurs ont pensé qu'il pouvait s'agir des deux parties d'une même peinture⁽³⁾. Ce qui a été définitivement prouvé en 1966 par l'analyse chimique des pigments et du bois qui sert de support aux deux tableaux.

D'autre part, l'arrière du tableau *Scène de chasse sur la lagune* présente une peinture montrant des lettres attachées sur un ruban rouge. À ce troisième tableau a été attribué le titre de *Lettres en trompe-l'œil*. Il s'agit donc d'une troisième peinture même s'il ne s'agit pas à proprement parler de deux tableaux indépendants, puisqu'ils constituent les deux faces d'un même panneau de bois. Ce troisième « tableau » permet de supposer que le verso des *Deux dames vénitiennes* devait à l'origine lui aussi présenter une peinture, mais qui a été perdue ou supprimée. Le rapprochement des deux tableaux de Carpaccio rend évidente la disparition de la partie gauche de la peinture. Ce qui explique pourquoi nous ne voyons pas le corps du chien ni la main droite de l'enfant et pourquoi nous ignorons ce que regardent les deux femmes : il s'agit du quart de la peinture d'origine.





Regarder cette œuvre comme trois tableaux distincts ou comme les deux parties d'une même peinture influence à la fois la perception de l'image et la signification de la peinture.

On ne sait pas exactement quand a eu lieu l'amputation de cette peinture, mais elle date d'avant 1830, date à laquelle Teodoro Correr a fait don à Venise du tableau connu aujourd'hui sous le titre « *Deux dames vénitiennes* ». Il est généralement admis que c'est pour en faciliter la vente que la peinture d'origine aurait été découpée. Même s'il est regrettable que la partie gauche de la peinture ait disparu, il ne s'agit pas ici de se lamenter pour l'atteinte portée à l'intégrité de l'œuvre d'origine, mais d'analyser les raisons qui ont amené à diviser une peinture pour lui conférer davantage de valeur. Car ce parti pris est révélateur des critères de jugement de l'histoire de l'art occidental.

Si l'exemple de ce tableau de Carpaccio est intéressant du point de vue d'une approche comparatiste, ce n'est pas pour une éventuelle ressemblance

avec une peinture japonaise, mais parce qu'il soulève plusieurs questions éclairant les différences fondamentales de la peinture occidentale et japonaise,

La première question qui sera abordée est celle de la frontière que pose l'histoire de l'art occidental entre peinture et arts décoratifs. La peinture de Carpaccio n'a pas seulement gagné en valeur marchande parce que deux tableaux valent davantage qu'un seul, mais surtout par ce que les portes d'un meuble une fois transformées en tableaux cessent d'être utilitaires et ne sont plus considérées comme art décoratif. La peinture dès lors peut accéder au statut d'œuvre d'art, et même de chef d'œuvre. Cette frontière posée entre la peinture et les arts décoratifs est une caractéristique de l'histoire de l'art occidental, mais ne se retrouve pas dans l'art japonais.

La deuxième question soulevée sera celle du rapport entre peinture et tableau. Transformé en « tableau » *Deux dames vénitiennes* est reconnu comme un chef d'œuvre emblématique de la peinture vénitienne, bien qu'il s'agisse de la partie d'une peinture. La confrontation avec la peinture japonaise, dont les chefs d'œuvres ne sont pas des tableaux, amène à prendre conscience que l'équivalence posée entre peinture et tableau est une particularité de la peinture occidentale dont les implications sont d'autant plus importantes qu'elles sont rarement explicitées.

Pour finir, nous aborderons la question du sujet dans la peinture. Le découpage actuel de la peinture de Carpaccio se conforme aux catégories habituelles des sujets de la peinture : portrait, paysage, nature morte. Mais cette notion de sujet n'a pas la même signification dans la peinture japonaise que dans la peinture occidentale.

Définition du chef d'œuvre

Ce tableau correspond exactement aux critères du chef d'œuvre que propose le professeur Pierre Watt dans la conférence inaugurale du cycle de conférences « les Paris de l'Art ». Cette conférence, tenue le 13 décembre 2018 au Petit Palais, commence par souligner l'opposition entre peinture et art décoratif, et propose trois critères principaux du chef d'œuvre : originalité

de l'œuvre, consécration du musée, abondance de la littérature qu'inspire le tableau.

L'originalité du tableau *Deux dames vénitiennes* l'a rendu célèbre, elle explique aussi qu'il ait inspiré de nombreux écrivains. Dans l'essai « *Vittore Carpaccio, peindre l'ennui à Venise* » qu'il consacre à ce tableau, Edouard Dors le présente comme « *peut-être la première représentation de l'ennui en peinture* »⁽⁴⁾.

La consécration du musée est même une double consécration, si l'on considère que cette peinture étant divisée en deux tableaux présente la particularité rare d'être exposée dans deux musées. À Venise, le musée Correr témoigne de l'aspect emblématique de cette peinture vénitienne et en Californie, le Musée Getty marque la reconnaissance internationale de l'œuvre de Carpaccio.

Enfin, « *Deux dames vénitiennes* » fait partie des œuvres sur lesquelles il a beaucoup été écrit. Après Ruskin de nombreux écrivains et critiques, Proust, d'Annunzio, Michel Serres, Edouard Dors, ont été inspirés par ce tableau. Que le tableau *Chasse sur la lagune* soit beaucoup moins célèbre que *Deux dames vénitiennes* et n'ait pas accès au statut de chef d'œuvre, bien qu'il s'agisse des deux parties d'une même peinture, prouve l'importance de la gloire sur un tableau dans sa consécration en tant que chef d'œuvre.

Ce que montrent les images et le discours sur la peinture

Ruskin a rendu ce tableau célèbre en déclarant qu'il était « *the best picture in the world* » et lui a attribué le titre « *Two Courtesans* » qui a durablement influencé le regard porté sur cette œuvre. S'il a vu dans ce tableau le portrait de deux courtisanes, c'est parce que du point de vue de l'Angleterre victorienne les décolletés avantageux des deux femmes, le luxe de leur vêtement et la sophistication de leur coiffure, leur attitude indolente, leur oisiveté ostensible, constituaient autant de signes d'immoralité. De plus, les hautes chaussures en bois, que l'on voit sur la gauche du tableau, ont été interprétées à la fois comme un signe de vanité, car elles faisaient paraître la

taille plus haute, et comme une marque d'immoralité car elles donnaient une démarche lascive, ce qui en faisait un attribut des prostituées. Enfin le paon, considéré le plus souvent comme un symbole de vanité, semblait illustrer la vanité et la futilité de ces deux vénitiennes.

Pourtant, bien que Ruskin interprète ce tableau comme la représentation d'une société dépravée et décadente, en 1877 dans *St. Mark's Rest* il en fait néanmoins un éloge dithyrambique et très souvent cité :

I know no other which unites every nameable quality of painters art in so intense a degree. Breath with tenderness, brilliancy with quietness, decision with minuteness, colour with light and shade. All that is faintfullest in Holland, fancifullest in Venice, severest in Florence, naturlest in England. Whatever de Hooghe would do in shade, van Eyck in detail, Giorgione in mass, Titian in colour, Bewick and Landseer in animal life, is here at once, and I know no other picture in the world witch can be compared with it.

Que la valeur esthétique du tableau ne soit plus associée à la valeur morale du sujet de la peinture contribue à l'importance de ce tableau dans l'histoire de l'art et explique aussi qu'il ait inspiré autant d'écrivains. Cette forme d'interprétation qui juge la peinture suivant des critères non pas picturaux mais psychologiques ou sociologiques est encore fréquente au XXe siècle. Dans le catalogue de l'exposition « *Vittore Carpaccio* », qui a eu lieu au Palais des Doges du 15 juin au 6 octobre 1963, Pietro Zampetti commente ce tableau de façon encore étonnamment moralisante⁽⁵⁾ :

Si potrebbe concludere che poco importa se si tratti di dame o cortigiane: è chiaro che l'Artista ha voluto colpire. L'atteggiamento fiacco e indolente (è colpa solo dello scirocco?), l'assenza di ogni luce di vita interiore in quei volti melensi e ottusi, la sensualità stanca ed animalesca che fuoriesce da quegli abiti preziosi e chem suggerita della stesso ambiente di cui si circondano (pappagallo, pavone, cagnolini), denunciano meglio d'ogni nome o condizione sociale, l'atmosfera morale, gli interessi e il mondo delle due donne.

(Il serait possible de conclure qu'il importe peu qu'il s'agisse de dames ou de courtisanes : il est clair que l'Artiste a voulu frapper. L'attitude molle et

indolente (est-ce seulement la faute du sirocco ?), l'absence de toute lueur de vie intérieure dans ces visages fades et obtus, la sensualité fatiguée et animale qui se dégage de ces vêtements précieux et que suggère l'ambiance même qui les entoure (perroquet, paon, chiens), dénoncent mieux qu'aucun nom ou condition sociale, l'atmosphère morale, et l'intérêt que portent au monde ces deux femmes.)

Dans les années 1970, Michel Serres juge ce tableau par des critères non plus psychologiques et moraux mais sociologiques, pour au contraire valoriser l'ambiguïté de ce portrait qui, justement parce qu'il pourrait aussi bien être celui de courtisanes que d'aristocrates, dénonce en cela même l'hypocrisie sociale :

« La différence est-elle si grande entre deux putes à clinquant et colifichets, en vente ici ou là, et deux bourgeoises à bijoux, à prix d'or et définitif, vendues par contrat écrit et signé »⁽⁶⁾

Enfin, c'est d'un point de vue féministe qu'en 2020 Edouard Dors, valorise l'attitude de ces deux vénitienes lorsqu'il propose de voir dans le contraste entre les deux parties de la peinture :

« Un témoignage sur la situation- pour ne pas parler encore de « condition »- de la femme à l'époque, condamnée à attendre chez elle le retour de l'homme qui, lui, est dans l'action. »⁽⁷⁾

Le titre attribué par Ruskin à ce tableau, non seulement a durablement influencé le regard porté sur l'image, mais la remise en question de cette interprétation a nourri une longue polémique sur l'ambiguïté du statut de ces deux vénitienes et contribué à la célébrité de ce tableau. Pourtant, il est aujourd'hui généralement reconnu que cette interprétation repose sur la méconnaissance du contexte historique de ce tableau et sur l'ignorance de la symbolique des images.

Gabriele Matino, dans « *Carpaccio a Venezia* »⁽⁸⁾ précise qu'à l'époque où Carpaccio a peint ce tableau, les perles, symbole de pureté, étaient l'apanage

des jeunes filles, mais qu'elles portaient des robes largement décolletées, comme en témoigne le portrait de la princesse Ursule dans le *Cycle de sainte Ursule*. Il explique aussi qu'à Venise la loi interdisait aux courtisanes de porter des perles. Même si cet interdit pouvait ne pas être respecté en privé, le portrait d'une courtisane n'exhiberait pas un collier de perles.

D'autre part, bien que certains historiens de l'art aient pensé que les hautes chaussures en bois étaient l'apanage des courtisanes et qu'elles avaient une connotation érotique, en réalité ces chaussures chères et peu pratiques étaient prosaïquement utilisées par les femmes aisées pour ne pas salir le bas de leur robe, les rares fois où elles devaient marcher dans les rues boueuses de Venise.

Il serait à la rigueur possible d'objecter à cette argumentation historique que les courtisanes imitaient le mode de vie des femmes de la bonne société. Mais si l'on regarde la signification symbolique des images, il devient impossible de voir dans ce tableau le portrait de deux courtisanes qui attendraient leurs clients.

Langage symbolique des images

Même si certains courants de la critique du XXe siècle récusent l'interprétation symbolique de la peinture, si l'on respecte le contexte de l'œuvre de Carpaccio, il est difficile de ne pas voir l'importance du langage symbolique des images. Car les images résistent à une lecture au premier degré qui ignorerait leur signification symbolique. Comment dans un espace aussi restreint, expliquer une telle accumulation d'éléments : deux femmes, un enfant, deux *colombes*, deux chiens, *une orange*, deux pots de fleurs, un perroquet, une paonne, deux chaussures, une lettre.

Que viennent faire une paonne, ou une perdrix suivant certaines interprétations, sur la terrasse d'une demeure Vénitienne ? Comment le perroquet peut-il être si tranquille à côté d'un chien qui montre ses crocs ? Pourquoi une orange est-elle posée en équilibre instable sur le rebord de la balustrade ? Pourquoi les deux femmes ne remarquent-elles pas l'enfant qui joue entre les

colonnes de la balustrade au risque de tomber dans l'eau ?

Si l'on ignore, ou refuse, la signification symbolique des images, l'accumulation d'éléments disparates dans l'espace restreint d'une terrasse confère au tableau une étrangeté qui a intrigué de nombreux auteurs et contribué à le rendre célèbre.

Mais dès que l'on regarde les images comme un langage symbolique, la peinture perd en étrangeté mais gagne en cohérence. Le tableau apparaît alors comme un discours pictural illustrant des vertus féminines : pureté et chasteté de la jeune fille, fidélité conjugale et fécondité de l'épouse.

Le collier de perle et le mouchoir blanc qui symbolisent la pureté virginale de la jeune fille, répondent à la chaîne d'or et au chien qui symbolisent la fidélité conjugale. Le perroquet, capable de répéter le premier mot de la salutation de l'annonciation « *ave* », est un symbole de chasteté. Le couple de colombes est un symbole d'entente conjugale. La fleur de lys, dans le vase de gauche est un symbole marial de pureté.

La présence inhabituelle d'une paonne sur la terrasse d'un palais vénitien est souvent citée pour justifier la double interprétation, prostituées/femme vertueuse, car le paon est souvent un symbole de vanité. Pourtant il nous semble que l'image de cet oiseau prouve au contraire qu'il ne s'agit pas de courtisane, car cette interprétation est incompatible avec le contexte pictural de Carpaccio. Pour s'en convaincre, il suffit de remarquer que Carpaccio a placé exactement le même oiseau, dans la même attitude, sur la gauche de l'Annonciation que l'on peut voir aujourd'hui à la Galerie Giorgio Francetti, à la Ca'd'Oro.



D'après Gabriele Matino : il s'agit d'un paon qui « *comme le relate saint Augustin, fait allusion à l'incorruptibilité du corps de la mère de Dieu* »⁽⁹⁾.

Il nous semble étonnant que cette analogie ne soit pas davantage remarquée, car elle est significative et récuse radicalement la possibilité qu'il s'agisse du portrait de deux courtisanes. Il serait difficilement imaginable que Carpaccio ait pu figurer exactement le même oiseau dans l'*Annonciation* visible par tous à la Scuola di Santa Maria degli Albanesi et dans le portrait de deux courtisanes. Il n'est pas concevable qu'il ait représenté le même oiseau aux pieds de l'ange Annonciateur et aux pieds d'un jeune garçon annonçant l'arrivée du client d'une prostituée.

L'image de la paonne, par référence à la mère de Dieu, devient un double symbole de chasteté et de fécondité, vertus qui apparaissent contradictoires

au regard moderne, mais cette double signification explique sa présence sur la terrasse d'un palais. La précision de l'image est celle d'une phrase clairement articulée qui illustre les vertus féminines, ce n'est pas celle d'image réaliste qui montrerait l'habitude de garder des paons dans un palais vénitien, même si les coiffures et les vêtements témoignent de la mode vénitienne à la fin du XVe siècle, et que les images de la chasse au cormoran ont un intérêt documentaire⁽¹⁰⁾. La peinture de Carpaccio mélange les formes d'images, elle échappe à un seul degré de lecture.

Présence cachée de l'écriture

Dans le contexte de la peinture occidentale l'expression « *Lire la peinture* » signifie expliciter ce que veut dire la peinture, ou commenter ce que montre la peinture⁽¹¹⁾. Le lien entre l'écriture et la peinture est considéré avant tout comme celui de textes écrits sur la peinture, par des écrivains, des critiques ou des historiens de l'art.

En Chine et au Japon les écrits sur la peinture et les traités d'esthétique sont aussi nombreux et importants que dans la tradition occidentale, mais le lien entre l'écriture et de la peinture est également celui de la calligraphie et de la peinture. Il ne s'agit pas seulement d'écrits au sujet de la peinture mais, au sens propre, d'écriture dans la peinture.

C'est pourquoi la confrontation avec la *peinture de lettré* non seulement attire l'attention sur la présence de l'écriture dans la peinture de la Renaissance italienne, mais surtout incite à analyser la nature du rapport que l'écriture entretient avec l'image. Car il ne s'agit pas d'une simple opposition présence/absence d'écriture dans la peinture, ni de simplement constater que l'inscription dans la peinture est plus fréquente dans la peinture extrême orientale que dans la peinture occidentale.

Pour s'inscrire dans la peinture occidentale l'écriture doit se transformer en image. L'écriture apparaît sous la forme d'image de livre ou de lettre, image d'inscription gravée sur le socle d'une statue ou sur une stèle, image de broderie sur un vêtement ou sur un drapeau. La présence de l'écriture se

fait oublier car le regard la perçoit comme un élément de l'image, comme si elle était cachée dans l'image. À la différence de l'inscription calligraphiée dans la peinture, écriture dont il est impossible de ne pas voir la présence, mais qui n'est pas pour autant transformée en image. Même si pour un regard illettré incapable de la déchiffrer son graphisme apparaît comme une forme de dessin.

Dans cette peinture de Carpaccio, la présence cachée de l'écriture est d'abord, au sens propre, celle de l'écriture sur les lettres peintes en trompe l'œil au verso du tableau *Chasse sur la lagune*. C'est aussi celle que l'on devine sur la lettre que le grand chien tient sous sa patte. Mais cette lettre est en réalité la signature de Carpaccio. Il est intéressant de remarquer que Dor oublie qu'il s'agit de la signature et ne voit que l'image d'une lettre. Tout en soulignant que les catégories de jugement empêchent de « voir » l'image, il imagine ce qui pourrait être écrit dans cette lettre : « L'anecdote - cette lettre abandonnée par terre - a sans doute sauvé Carpaccio. Personne n'a, à l'époque, vu, voulu voir, pensé voir, ou même imaginé ce que ces femmes pouvaient exprimer »⁽¹²⁾. Bien que cette signature aujourd'hui ne soit plus lisible, nous savons grâce à des études du XIXe siècle que l'inscription était « *opus Victorijs Carpatjo Venetj* » suivi d'une seconde ligne qui devait probablement mentionner une date, mais qui au XIXe siècle n'était déjà plus lisible. Il serait possible de considérer cette lente disparition de l'écriture comme une métaphore de l'effacement par le temps de la signification originelle de l'œuvre. Cette métaphore est involontaire, Carpaccio ne pouvant pas la prévoir, mais elle n'en est pas pour autant moins significative.

Avant que la peinture ne soit découpée en deux tableaux, la terrasse du palais et le paysage de la lagune étaient reliés visuellement par la fleur de lys et par le mouvement de l'enfant qui s'amuse à passer entre les colonnes de la terrasse. Mais on peut aussi considérer que les deux parties du tableau étaient également reliées par la présence cachée de l'écriture. La lettre à moitié cachée sous la patte du chien répond à l'image des lettres dissimulées derrière le paysage de la lagune. Le nom du peintre, qui s'inscrit dans la pein-

ture sur l'image d'une lettre, répond au nom probable du commanditaire *Andrea Mogenico*, qui se déchiffre sur l'image d'une lettre froissée accrochée à un ruban rouge, au verso de la peinture.

À l'image du grand lys qui en traversant la peinture relie visuellement les parties supérieures et inférieures de la peinture, l'intérieur de la terrasse fermée par une balustrade et l'extérieur du paysage de la lagune, répond le lien invisible de l'écriture cachée dans l'image et qui relie, elle, les deux faces recto et verso de la peinture. Mais ce lien que pose l'écriture entre les deux faces de la peinture n'apparaît que lorsque l'on ferme le volet supérieur du meuble. Qui sait ce qu'aurait pu révéler le verso du portrait des deux dames vénitiennes si la moitié de la peinture n'avait pas disparu ?

Si la peinture n'est plus regardée comme un tableau mais que l'on imagine qu'il s'agissait des portes d'un meuble, la perception de l'image est modifiée et la peinture peut jouer sur l'opposition recto /verso des deux faces de la porte d'un meuble. Ce qui représente une analogie surprenante et inattendue la *peinture de lettré*, qui tire parti des possibilités qu'offre le rapport entre les deux faces d'un éventail, ou les panneaux d'un paravent.

L'originalité du chef d'œuvre.

L'importance attachée à l'originalité dans la consécration d'un chef d'œuvre est une caractéristique de l'histoire de l'art occidental souvent soulignée, mais le rapprochement avec la peinture japonaise, qui ne lui accorde pas la même importance, éclaire les limites et les contradictions de ce critère de jugement.

L'ambiguïté du statut des deux vénitiennes, leur regard qui se perd dans le vide, l'étrange amoncellement d'images sur la terrasse d'un palais ont été perçus comme faisant l'originalité de ce tableau aux yeux de critiques du XXe siècle. Mais ces caractéristiques sont conditionnées par le découpage qui a amputé la peinture « *Deux dames vénitiennes* » d'une partie de son contexte et résultent d'une approche strictement picturale de la peinture. Ne pas voir le langage symbolique des images laisse au spectateur la liberté d'imaginer à

sa guise ce que représente la peinture et permet aux écrivains de lui attribuer une signification qui reflète leur propre mentalité ou idéologie.

Pourtant, la véritable originalité de la peinture apparaît si l'on considère l'ensemble de la peinture qui associe scène d'intérieur et paysage extérieur. La véritable ambiguïté de la peinture n'est pas celle du statut social des deux femmes, mais celle d'un paysage qui est aussi bien le paysage réel, paysage extérieur de la lagune, qu'un paysage imaginaire, paysage intérieur, expression de la rêverie des vénitiennes. Mais cette originalité profonde de la peinture de Carpaccio est effacée par la division de l'œuvre en deux tableaux exposés l'un dans un musée vénitien, l'autre dans un musée Californien⁽¹³⁾.

Il nous semble étonnant que la principale raison pour laquelle il a fallu attendre la preuve scientifique de l'analyse chimique des pigments et du bois pour qu'il soit reconnu que les deux tableaux constituent une seule peinture, c'est qu'il n'est pas possible de voir ce paysage de lagune à partir de la terrasse d'un palais vénitien. Et pourtant, l'une des caractéristiques les plus remarquables des tableaux de Carpaccio est d'associer paysages réels et paysages imaginaires.

Chasse dans la lagune et L'Arrivée des ambassadeurs

Il nous semble intéressant de souligner l'analogie entre la composition de cette peinture, qui associe un paysage de lagune et la terrasse d'un palais, avec la composition de la partie gauche du premier des tableaux du *Cycle de sainte Ursule*, qui montre la même composition : un l'espace fermé par une balustrade d'une terrasse où se tiennent plusieurs gentilhommes, surmonté par un paysage de lagune, où l'on voit une gondole se diriger vers une île.

À l'extrême gauche de la vaste composition de *L'Arrivée des ambassadeurs*, la ligne d'horizon est oblique pour répondre à la ligne de la balustrade en fer, dans une vision cohérente mais non réaliste. La gondole éternellement immobilisée et la rame du gondolier dans la parfaite prolongation de l'ombre de la balustrade, obéissent à une logique picturale qui réunit des mondes différents et permet d'ouvrir un espace clos sur le vaste espace de la lagune,

bien que la surface qui représente cet espace soit réduite.



L'image de la gondole et les figures des gentilhommes sur la terrasse sont célèbres, mais le plus souvent montrées comme des détails anecdotiques et indépendants, coupés de leur contexte narratif. Il nous semble étonnant que cette analogie ne soit pas davantage remarquée et que la logique picturale ne soit pas considérée comme un argument aussi convainquant que la logique scientifique de l'analyse chimique des couleurs.

Les barques de la *Scène de chasse* sur la lagune, de façon analogue, sont situées dans la continuité de la diagonale dessinées par la balustrade, par le bras de la jeune fille, la jambe de la femme au premier plan. La perspective relie les images de la terrasse et de la lagune pour constituer un ensemble visuel cohérent, mais elle suspend aussi le mouvement, ce qui explique l'impression d'attente, de temps suspendu que dégage ce tableau et qui a frappé tant d'écrivains.

Si l'on replace *les deux dames vénitiennes* dans leur contexte, l'impression

d'enfermement dans l'espace clos de la terrasse disparaît, grâce à l'ouverture sur l'horizon de la lagune. Cette ouverture est renforcée par l'image du grand lys qui traverse le paysage et s'élanche vers le ciel en reliant les deux parties de la peinture.

Paradoxalement, c'est la consécration du musée qui en séparant les deux parties de la peinture masque la véritable originalité de la peinture de Carpaccio. La consécration du musée contribue à la renommée de la peinture, mais en modifiant le contexte de l'œuvre elle influence la perception de l'image et la signification du tableau⁽¹⁴⁾. D'autre part, l'originalité de la peinture est appréciée dans la mesure où elle se conforme aux catégories de l'histoire de l'art. Le chef d'œuvre ne relève pas de l'art décoratif, c'est donc un tableau et non pas la porte d'un meuble. Le tableau correspond aux genres établis, portrait, paysage, nature morte, et ne mélange pas paysage réel et paysage imaginaire, images symboliques et images documentaires. La présentation du musée enfin accorde de l'importance au titre du tableau qui oriente, et limite, le regard.

En revanche, la peinture japonaise attache une très grande importance au contexte dans lequel la peinture est regardée, mais elle ignore la frontière entre peinture et arts décoratifs, ne connaît pas l'équivalent du tableau, ne respecte pas la notion de sujet en peinture.

II. TABLEAU, PEINTURE ET ARTS DÉCORATIFS

La frontière posée par l'histoire de l'art occidental entre la peinture et les arts décoratifs a longtemps faussé l'approche occidentale de l'art japonais. Car non seulement les peintres japonais ignorent le format du tableau, mais travaillent sur des supports extrêmement variés : paravents, cloisons mobiles, éventails, assiettes, boîtes en laque, albums, rouleaux de plusieurs mètres que l'on déroule au fur et à mesure pour regarder la peinture, ou rouleaux plus petits que l'on peut accrocher en décoration (*kakemono*). Le critère de l'œuvre d'art n'est pas le support ou le format de la peinture, mais la qualité et l'esprit

de son exécution.

Un exemple particulièrement révélateur de cette différence qui oppose deux définitions de la peinture est cité par Takashima Yûji dans « 日本的美を語 » (*Sur l'esthétique du Japon*)⁽¹⁵⁾. En 1876 lorsque le Japon, qui venait de s'ouvrir à l'Occident, fut invité à participer à la deuxième biennale de Venise, il envoya des paravents et des objets en laque. Les organisateurs bien-sûr les refusèrent, en expliquant qu'il s'agissait d'une biennale d'art et non pas d'art décoratif et qu'il fallait donc présenter des peintures. Ce qui voulait dire des tableaux, évidence qui leur semblait inutile de préciser. Mais le Japon fit alors remarquer que des peintures avaient déjà été envoyées, sur des paravents et sur des boîtes en laque. La conclusion de ce malentendu fut que le Japon excellait dans les arts décoratifs, mais ignorait la véritable peinture, que les artisans japonais étaient remarquables mais qu'il n'y avait pas de véritables peintres japonais. Ce préjugé n'a pas complètement disparu. Aujourd'hui encore un travail sur paravent est considéré en France comme relevant de l'art décoratif : un peintre de paravent n'est pas reconnu comme plasticien.

Cette équivalence posée entre peinture et tableau est tellement habituelle⁽¹⁶⁾ que ses implications sont rarement explicitées. Mais la confrontation avec la peinture japonaise amène à prendre conscience de l'importance de cette particularité de la peinture occidentale, car elle fausse l'approche de la peinture japonaise.

La présentation des peintures japonaises dans les collections du Musée d'art Oriental de Venise, Ca'Pesaro, est particulièrement représentative de la façon dont la peinture japonaise est inconsciemment abordée à travers le filtre des critères de la peinture occidentale. Le Musée Pesaro expose l'abondante collection d'art oriental achetée par le prince Henri de Bourbon lors d'un voyage en extrême Orient entre 1887 et 1889. Les peintures exposées sont des *kakemono* (*peintures à accrocher*), c'est-à-dire le format le plus proche du tableau de la peinture occidentale. La parenté entre tableau et *kakemono*, est soulignée par la présentation des peintures encadrées à la manière de peintures occidentales, comme s'il s'agissait d'aquarelles⁽¹⁷⁾. Ce qui

très différent de la présentation japonaise qui n'encadre pas les peintures, mais les colle de façon complexe sur plusieurs surfaces de papier et de soie, entre deux bâtons qui permettent de les enrouler pour les conserver et les déplacer, de les dérouler pour les accrocher sur un mur. Encadrer des *kakemono* n'est pas seulement surprenant pour un regard habitué à la peinture japonaise. Il ne s'agit pas seulement d'une différence d'habitude de présentation de la peinture, mais signifie que pour être regardées comme des peintures, les *kakemono* ont été transformés en tableaux. Le Musée Pesaro expose une collection d'art Oriental rassemblée à la fin du XIXe siècle, ce qui explique que les peintures japonaises soient présentées de manière à en faciliter l'approche au public occidental. Mais cette équivalence posée entre peinture et tableau continue aujourd'hui encore à influencer l'approche de la peinture japonaise.

Le titre d'un livre paru en juin 2020 aux éditions Skira « *Kakemono, cinque secoli di pittura giapponese* » illustre la difficulté à concevoir, aujourd'hui encore que la peinture puisse ne pas être un tableau, ainsi que la façon dont la définition de la peinture qu'elle implique peut conditionner l'approche de la peinture japonaise.

Ce livre présente la collection Perino, exposée au musée de Lugano du six mars 2020 au vingt et un février 2021, et qui devrait être exposée du six mars au neuf juin 2021 au musée MAO de Turin. Cette exposition rassemble des *kakemono*, ou « peintures à accrocher », c'est-à-dire qu'il s'agit du format le plus proche du tableau. Bien que d'après les critères de la peinture japonaise il soit surprenant de rassembler des œuvres suivant le seul critère du format, le titre même du livre et de l'exposition « *Cinq siècles de peinture japonaise* », réduit la peinture japonaise au seul genre du *kakemono*, impliquant une équivalence implicite entre peinture et tableau ainsi qu'une opposition entre peinture et art décoratif, ce qui exclut une grande partie de la peinture japonaise.

D'autre part, les peintures sont présentées par thème, ce qui correspond à la notion de sujet dans la peinture, critère qui du point de vue de l'histoire

de l'art occidental semble objectif mais qui est étranger à la peinture japonaise. En revanche, la présentation thématique ne tient pas compte des écoles de peintures ni du style des peintures, critères pourtant essentiels du point de vue de la définition japonaise de la peinture.

Ce parti pris se justifie, car il a l'avantage de faciliter l'approche de la peinture japonaise à un public italien en faisant entrer les peintures dans le cadre de catégories qui lui sont familières. Il est en même temps révélateur des différences qui opposent les définitions occidentale et japonaise de la peinture, il éclaire la façon dont les catégories qui déterminent la définition de la peinture en conditionnent la perception.

La préface de Matthi Forrer⁽¹⁸⁾ souligne néanmoins qu'à la différence des tableaux, les *kakemono* ne sont jamais accroché de façon permanente au même endroit. Ce qui ne s'explique pas seulement parce que les lavis sont beaucoup plus fragiles et sensibles à la lumière que les peintures à l'huile, mais aussi par l'importance accordée au contexte visuel. Les *kakemono* étaient exposés, dans le *tokonoma*, espace réservé sur un mur, semblable à une alcôve, qui marque le côté le plus important de la pièce. Le plus souvent la peinture était associée à une composition florale ou un objet précieux, bol à thé, statue, ou pierre décorative. Le *kakemono* est conçu pour être changé régulièrement, en fonction de la saison, de même qu'une composition florale. Autrement dit, les *kakemono* relèvent de l'art décoratif.

Les règles du bon goût veulent que le motif de la peinture soit légèrement en avance sur la saison. Lorsque le premier bourgeon de fleurs de cerisier commence à fleurir, on choisira une peinture qui montre la pleine floraison, et pendant la floraison on choisira une peinture qui montre la fin de la floraison et l'apparition des feuilles. Ce qui souligne le passage du temps et l'impermanence de toute chose, mais à la différence de la peinture occidentale ce n'est pas le sujet de la peinture lui-même qui a une signification symbolique, mais le contexte dans lequel la peinture est placée. Le décalage entre le paysage réel et le paysage représenté confère une signification la peinture.

Tableau, peinture et perspective

L'une des différences les plus souvent soulignées entre la peinture occidentale et la peinture extrême orientale est celle de la perspective. Cette différence de technique picturale s'explique par des considérations esthétiques et philosophiques. Mais le peu d'intérêt que manifestent les peintres chinois ou japonais pour la perspective linéaire s'explique avant tout par la différence de format des peintures. La perspective linéaire implique un tableau accroché à un point fixe. Un rouleau de plusieurs mètres de longueur implique une lecture qui se déroule dans le temps, incompatible avec une perspective linéaire. De même la perspective linéaire perd son intérêt dans le cas de peintures dont le support est un paravent.

Les peintres japonais de l'époque d'Edo connaissaient les règles de la perspective linéaire occidentale à travers des livres et gravures importés par Nagasaki. Mais il ne s'agissait à leurs yeux que d'une technique picturale, le plus souvent anecdotique, et surtout la signification philosophique de la perspective linéaire exprimant une vision du rapport de l'homme au monde, si importantes dans la peinture de la Renaissance, leur restait étrangère.

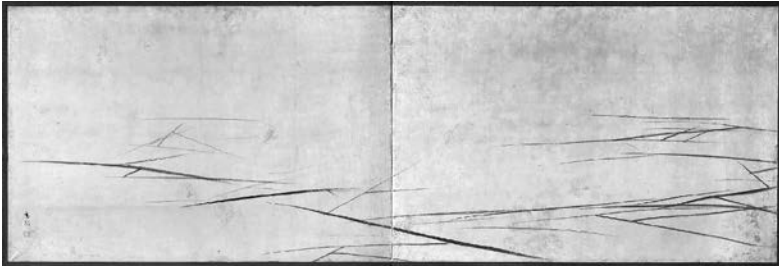
Maruyama Okyo, (1733-1795) l'un des peintres les plus importants de l'époque d'Edo, connaissait bien les règles de la composition et de la perspective de la peinture occidentale car ses premières œuvres étaient des vues en trompe-l'œil, influencées par les gravures hollandaises importées à Nagasaki. Ces peintures étaient destinées à être regardée dans des lunettes qui renforçaient l'illusion d'optique de la perspective. Mais elles étaient considérées comme un genre mineur, exotique et anecdotique, distraction populaire de fête foraine. L'œuvre de Maruyama Ôkyo est remarquable par une extrême variété de styles, mais ses peintures les plus appréciées ne suivent pas les règles de la perspective occidentale.

L'exemple d'un petit paravent destiné à la cérémonie du thé, appartenant aujourd'hui au British Museum, illustre la façon dont l'équivalence posée entre peinture et tableau conditionne la vision de la peinture et l'importance accordée à la perspective.

Le site officiel du British Muséum , montre la photo de ce paravent à plat, ce qui permet de le regarder comme un tableau. La notice explicative souligne qu'il s'agit d'un exemple d'influence de perspective occidentale dans l'art japonais :

« The painting is a witty exemple of the incorporation of the Western-style « vanishing point » perspective into japanese art. As with many Japanese painting the viewer would be kneeling at the same floor level on with the screen was placed, and the ice would appear to stretch out in front of them ».

Cette présentation précise également que la vue de ce paysage de glace brisée offrait *« une sensation de fraîcheur bienvenue en plein été dans la chaleur étouffante de la petite pièce fermée d'un pavillon de thé »* (*« The feeling of coolness would have been most welcome in the muggy heat of a small, enclosed tea room at the height of summer. »*)



Que la peinture de Maruyama Ôkyô soit ainsi regardée comme un tableau et considérée comme un paysage, est révélatrice de la façon dont les catégories de la peinture occidentales conditionnent d'autant plus l'approche de la peinture japonaise qu'elles ne sont pas explicitées. D'où l'intérêt de préciser ce qu'implique la différence entre tableau et paravent et d'analyser en quoi la représentation japonaise du paysage diffère de la conception occidentale du paysage.

Tableau et paravent

Lors de la cérémonie du thé ce petit paravent, utilisé en hiver, est disposé pour former un angle droit qui abrite le réchaud et divers accessoires pendant la préparation du thé, avant de le servir aux invités. La perspective est modifiée, elle n'est plus linéaire : un paravent n'est pas un tableau. Deuxième différence essentielle, il s'agit d'un objet utilitaire au même titre que les instruments de la cérémonie du thé, boîte à thé, bol, cuillère et fouet en bambou, éventail. de même que la composition florale, le motif du paravent est choisi en fonction de la saison. Suivant les critères de l'histoire de l'art occidental, il s'agit donc d'art décoratif.

Pourtant la cérémonie du thé, non seulement ignore la distinction entre art décoratif et beaux-arts, mais elle consiste justement à savoir reconnaître en tant qu'œuvre d'art accomplit aussi bien la calligraphie ou peinture qui orne le *tokonoma*, que la composition florale, le bol à thé, ou le paravent bas comme celui du British Muséum. Le bol d'un grand maître peut au même titre qu'une peinture ou qu'une calligraphie être considéré comme « *trésor national* », consécration japonaise du chef-d'œuvre.

Le choix du paravent, comme celui du poème calligraphié ou de la peinture, est toujours dicté par la saison. C'est donc en hiver que ce paravent était utilisé, puisqu'il s'agit d'un motif associé au début du printemps, car la glace brisée est le premier signe du dégel. Pourtant, même s'il annonce la prochaine arrivée du printemps, la vue de ce paysage de glace brisée devait souligner le froid glacial qui règne en hiver à Kyoto dans un pavillon de thé aux cloisons de papier, où la seule source de chaleur est celle d'un brasero.

Le choix du motif du paravent s'explique par une autre raison. Au XVIII^e siècle le motif décoratif « glace brisée », d'origine chinoise, était à la mode au Japon sur les tasses à thé, ou les soucoupes de présentation des gâteaux, et sur les vêtements. Ce graphisme géométrique était apprécié pour son élégance et considéré plus raffiné par son abstraction que des motifs plus réalistes ou plus colorés de fleurs ou d'oiseaux. Ce motif était apprécié par la classe des guerriers, car l'image de la glace brisée pouvait être associée à la

sincérité, par analogie avec l'expression figurée « se fendre les entrailles » pour montrer que l'on ne cache pas d'arrières pensées inavouables au fond du cœur. La classe des bourgeois appréciaient ce motif par analogie avec l'expression « briser la glace », qui a la même signification qu'en français.

Le paravent a une fonction utilitaire et le choix du motif de glace brisé qui orne le paravent correspond aux critères de l'art décoratif. De même que pour les *kakemono*, c'est dans le contexte de la saison et du paysage extérieur que réside la signification de la peinture, ce qui est très différent du langage symbolique et du sujet de la peinture occidentale.

À l'inverse de la peinture de Carpaccio où la minutie des détails et la ressemblance des images sont associées à un langage symbolique, la stylisation extrême de l'image, qui rapproche la peinture de l'abstraction, situe les images hors du langage. La peinture n'est pas narrative et les images ne sont ni réalistes ni symboliques.

Le rapprochement avec le paysage de la *Chasse dans la lagune* montre que ce qui oppose les paysages de la peinture vénitienne et de la peinture japonaise, ce ne sont pas seulement des différences formelles qui découlent de techniques picturales différentes, mais aussi la différence essentielle du rapport que l'image entretient avec l'écriture et avec le langage.

III. SUJET DE LA PEINTURE, LANGAGE PICTURAL ET IMAGES SANS LANGAGE

Discours sur la peinture et langage pictural

Le discours sur la peinture reflète les diverses approches qui souvent s'affrontent et condamnent mutuellement l'objectivité de leurs analyses ou la légitimité de leurs interprétations. La vérité scientifique de l'analyse chimique, qui prouve que les deux tableaux faisaient partie d'une même peinture, et la vérité picturale, qui ouvre la terrasse sur le paysage de la lagune, ou la vérité poétique de d'Annunzio qui écrit « *il semble qu'un sang de lumière coule dans les veines* » ou « *la couleur est l'effort de la matière pour devenir lumière* »⁽¹⁹⁾, ne sont pas comparables car elles ne sont pas de même nature et n'éclairent

pas de la même façon l'œuvre de Carpaccio. Néanmoins, quelles que soient leurs divergences et leurs contradictions, les différents discours sur la peinture partagent le point commun essentiel de considérer la peinture comme une forme de langage. Qu'il s'agisse de la description iconographique, lecture fidèle mais redondante, ou de l'interprétation iconologique plus subjective mais attentive au symbolisme de l'image, ou encore de belles infidèles d'écrivains qui interprètent la peinture suivant leur sensibilité et le goût de leur époque, le discours sur la peinture se présente toujours comme la transposition d'un langage pictural qu'il explique, commente et critique.

L'importance accordée à la signification de la peinture et au langage pictural contribue à marquer la frontière entre peinture et art décoratif dans la définition occidentale de la peinture et, de façon symétrique, explique aussi que cette opposition ne retrouve pas dans la peinture japonaise ou chinoise.

Car cette définition de la peinture n'est pas universelle. En Chine comme au Japon, la peinture ne se définit pas comme une forme de langage mais se situe en dehors du langage. Et le discours sur la peinture n'explique pas ce que veut dire l'image, mais en présente la genèse, les circonstances qui ont amené à réaliser la peinture, ou commente l'état d'esprit dont la peinture témoigne. C'est à dire que le discours sur la peinture ne porte pas sur le sujet de la peinture mais sur le trait du pinceau.

Le commentaire ne cherche pas à interpréter l'image, mais s'attache à décrire le tracé, à commenter le mouvement qui fait apparaître l'image.

La deuxième différence fondamentale avec la peinture occidentale est que le discours sur la peinture apprécie l'image suivant les mêmes critères que le graphisme de la calligraphie. Ce qui ne veut pas dire que l'écriture soit perçue comme une forme d'image, même si du point de vue d'une écriture alphabétique les idéogrammes chinois peuvent être naïvement perçus comme une sorte de dessin, mais signifie que les traits composant l'image relèvent de la même technique que la calligraphie.

Il peut sembler paradoxal de situer l'image en dehors du langage et en même temps de la juger suivant les critères de l'écriture. Pourtant, c'est

parce que la peinture et la calligraphie relèvent d'une même technique qu'elles sont appréciées suivant les mêmes critères esthétiques et qu'il est possible d'introduire l'écriture dans la peinture, et en même temps c'est justement cette présence de l'écriture dans la peinture qui permet à l'image de se libérer du langage. Car l'image commence là où s'arrête l'écriture et l'analogie graphique entre calligraphie et peinture a pour corollaire de souligner l'opposition entre l'écriture, qui relève du langage, et l'image, qui ne relève pas du langage⁽²⁰⁾.

Le discours sur la peinture ne porte pas sur le sujet de la peinture, mais sur le trait du pinceau. Il ne s'agit pas d'expliquer ce que veut dire la peinture, mais comment elle a surgi du pinceau. Il ne s'agit pas de la traduction d'un langage pictural, mais d'une invitation à entrer dans la peinture.

La peinture comme le zen ne s'explique pas

Le *Paysage à l'encre brisée* de Sesshū (1420-1502) considéré comme un testament pictural, est l'un des chefs d'œuvre les plus célèbres de la peinture japonaise. Ce rouleau présente une peinture à l'encre projetée, réalisée sans pinceau, accompagnée par un long texte de la main du peintre lui-même et six quatrains composés en chinois par les dignitaires de temples de Kyoto⁽²¹⁾.

Bien que l'écriture et l'image s'inscrivent sur un même rouleau, l'habitude occidentale de poser une frontière entre l'écriture et la peinture incite à considérer l'inscription comme extérieure à la peinture, si bien que plupart des reproductions de cette œuvre centrent la photographie sur l'image, ce qui en modifie la perception.

À la différence du commentaire occidental sur la peinture, qui par définition reste toujours extérieur au tableau, l'écriture ici s'inscrit directement sur le même support que l'image qu'elle domine. L'écriture n'est en rien une image, mais néanmoins sa présence influence la vision de la peinture, même pour le regard incapable de déchiffrer l'écriture.

Alors que le discours occidental sur la peinture s'attacherait à expliquer et commenter ce que veut dire la peinture, l'inscription accompagnant la

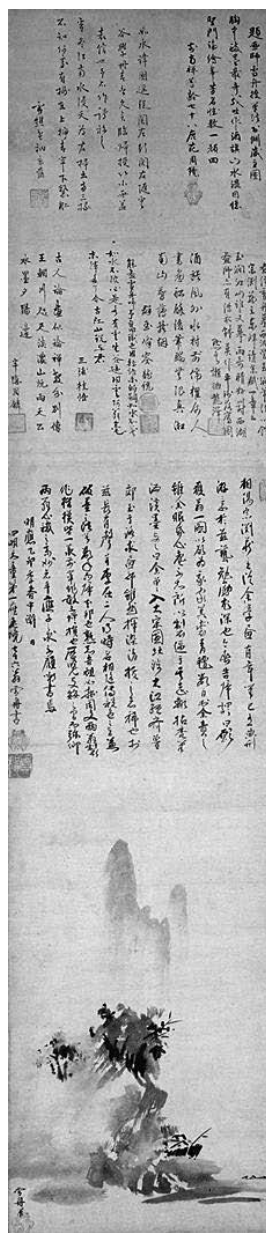


peinture n'apporte aucune explication sur ce qu'elle représente, ni sur ce qu'elle signifie

Sesshū explique cette peinture répond à la demande d'un disciple qui lui avait déclaré à plusieurs reprises :

« *Tout ce que je souhaite est d'emporter une peinture de mon Maître, car à mon retour, je voudrais la garder comme le plus précieux des héritages, preuve de la filiation dans notre métier* »⁽²²⁾.

Le peintre relate très simplement son cheminement, explique qu'il a voyagé en Chine pour apprendre la peinture, mentionne le nom de ses maîtres chinois et japonais et leur rend hommage. Ce texte destiné à un disciple témoigne



ainsi de l'importance de la filiation de maître à élève. Et comme un testament il s'achève en mentionnant la date, printemps 1495, le nom et l'âge de Sesshū, soixante-seize ans.

Mais ce testament pictural au lieu d'expliquer les principes de la peinture déclare :

« Et moi, alors que déjà ma vue s'obscurcit et que j'ai atteint un âge avancé, j'ignore toujours le pourquoi et le comment de mon ouvrage »(p.171) ⁽²³⁾.

C'est la peinture elle-même qui constitue le véritable testament du peintre et toute explication non seulement serait superflue, mais serait un contre-sens. Paradoxalement, la raison d'être de l'explication est de proclamer l'inutilité de toute explication, ce qui est une rhétorique caractéristique du Zen.

Le dernier des poèmes qui accompagnent cette peinture, composé Hanin Shurin, dignitaire du temple Shōkokuji, précise clairement les raisons de ce refus d'un discours explicatif sur la peinture :

*Expliquer la peinture des anciens serait comme expliquer le Zen
La transmission est sans doctrine comme les paysages de la rivière Wang
Quelques pouces d'encre claire ou foncée et la montagne se voile de pluie
L'encre comme tombée du ciel brille dans la lumière du soleil couchant*

Le premier vers du poème en déclarant que la peinture comme le Zen ne s'explique pas récuse toute tentative d'analyse symbolique ou sémiologique des images. La peinture refuse d'être un langage pictural, car non seulement elle se situe en dehors du langage, mais elle résiste à toute explication qui en serait la transposition dans un langage discursif. Autrement dit il s'agit de l'antithèse du discours occidental sur la peinture qui se présente comme la traduction d'un langage pictural. Comme le souligne Vera Linartova :

« La pratique de la peinture est ici identifiée à la pratique de la méditation, et l'une comme l'autre ne sauraient se transmettre que par une expérience

personnelle, en dehors de toute explication systématique. (...) la peinture est pour lui l'un des instruments sur la voie qui mène à une perfection toute intérieure »⁽²⁴⁾

La montagne de Sesshū ne s'explique pas, elle existe, et c'est justement ce qui fait la force de sa « réelle présence ». Ce qui fait la force des images, c'est qu'elles ne relèvent pas de la conscience discursive du langage, mais de l'intuition, d'une perception qui se situe hors du langage. C'est en cela que réside leur universalité.

Chaque vers du poème qui accompagne la peinture de Sesshū illustre une notion fondamentale de la peinture chinoise, sans équivalent dans la définition occidentale de la peinture. Le premier point, qui vient d'être abordé, est que la peinture ne s'explique pas car elle échappe au langage. Le deuxième vers précise que la peinture ne propose pas un discours pictural mais une promenade picturale, un voyage poétique. Le paysage n'a pas de signification symbolique, ce n'est pas un paysage géographique et réaliste, mais un archétype, et un lieu commun à la peinture et la poésie. Ce qui explique que la lecture de la poésie chinoise permette d'éclairer la définition de la peinture. Les « *paysages de la rivières Wang* » sont ceux que le peintre et poète Wang Wei (699-759) a rendus célèbres, mais ils sont légendaires car les peintures de Wang Wei ont été perdues.

Les deux derniers vers évoquent deux notions fondamentales, mais si éloignées des critères de la peinture occidentales qu'elles sont difficiles à formuler en français. Il s'agit des notions « *d'absence de sujet* » et de « *naturel* ». L'absence de sujet, autrement dit l'effacement de l'ego du peintre, permet de totalement s'identifier à la montagne représentée. Dans la méditation l'opposition sujet / objet disparaît. Le « je », ego du peintre ou du poète s'efface, c'est dans cette « absence de sujet » que « *la montagne se voile de pluie* » et que « *L'encre claire ou foncée* » en voilant l'apparence de la montagne révèle son essence. L'image n'est pas seulement représentation, mais surgissement « *naturel* » : « *L'encre comme tombée du ciel* » témoigne d'un

processus qui transcende la volonté personnelle et individuelle d'un peintre.

Entrer dans la peinture et non pas l'expliquer

Que la peinture ne soit pas abordée comme un discours pictural mais comme une promenade picturale est illustré par un passage de « *Souvenir de choses et d'autres* » de Natsume Sôseki (1867-1916) », qui mérite d'être cité ici, car à la fois il est représentatif du discours japonais sur la peinture et il éclaire ce que représente le paysage dans la *peinture de lettré*

« *Un jour, en voyant une petite maison, juste en face d'une montagne bleue aux formes arrondies, avec un jardin planté de pruniers étincelants de blancheur dans la lumière du printemps, avec aussi une porte de branchages tressés, une petite rivière dont l'eau vive enlaçait la haie dans une boucle ondoyante - évidemment sur la soie d'une peinture - j'ai dit à l'ami qui m'accompagnait : « Ah, que j'aimerais au moins une fois dans ma vie vivre dans un endroit pareil ! ». Mon ami, voyant que je parlais sérieusement, me fit cette remarque d'un air compatissant : « Non, mais tu te rends compte à quel point c'est peu pratique de vivre dans un endroit pareil ! ». Cet ami était originaire d'Iwate. « Bien-sûr. ». D'abord un peu honteux de mon étourderie, j'en ai ensuite voulu au sens de la réalité de cet ami qui avait couvert de boue mon idéal poétique. »*

Il y a de cela vingt quatre ou vingt cinq ans. Pendant ces vingt-quatre ou vingt-cinq années, j'ai été contraint d'adopter progressivement le réalisme de mon ami d'Iwate. Au lieu de descendre un petit chemin le long de la falaise pour puiser l'eau du torrent, j'ai préféré aller tourner le robinet de la cuisine.

Et pourtant, un état d'esprit qui ressemble à celui des peintures de lettré venait parfois me visiter dans mes rêves. Et surtout, malade et allongé sur le dos dans un lit, c'est alors que sans cesse un ciel aux nuages d'une grande beauté se dessinait dans mon cœur⁽²⁵⁾.

La description de la peinture est proche de la formulation d'un poème et

regarder la peinture consiste à s'imaginer vivre dans le paysage idéal qu'elle représente. Ce n'est qu'à la fin de la description que le lecteur se rend compte qu'il s'agissait du paysage d'une peinture. La peinture relève d'une réalité poétique qui n'est pas du même ordre que la réalité prosaïque de la modernité et du modèle occidental que préfère le sens pratique de son ami.

Sôseki en se soumettant aux règles et critères de la modernité occidentale, « *en ouvrant le robinet dans la cuisine* », est devenu l'un des plus grands romanciers japonais. Et pourtant il a gardé le désir « *d'aller puiser l'eau claire du torrent* », le regret de l'idéal érémitique et poétique de la *peinture de lettré*.

Ce paysage de la peinture n'est pas un paysage réaliste, mais un archétype. Il ne s'agit pas d'une montagne japonaise qui serait accessible à pied ou en voiture, mais d'un espace idéal inaccessible aux mortels, sauf par la peinture, la poésie ou le rêve. Le thème d'un paysage poétique dont on ne sait pas s'il s'agit d'un paysage réel, d'un paysage de peinture ou d'un paysage rêvé est fréquent dans la poésie chinoise et japonaise.

Mais, à la différence de la peinture occidentale, la peinture de lettré ne constitue pas un langage symbolique. Même si, dans la mesure où l'on ignore ou de refuse la symbolique des images, une approche purement picturale des tableaux de Carpaccio est possible, néanmoins dans le contexte de la peinture vénitienne de la Renaissance, les images avaient une dimension symbolique. Alors que dans une *peinture de lettré* l'image de l'eau claire du torrent n'était pas perçue intellectuellement comme le symbole d'une vie pure, mesquineries de la société, mais comme une invitation à s'évader par le rêve dans un monde idéal, en allant jusqu'à oublier qu'il s'agit d'une peinture.

En regardant la peinture de Carpaccio, aucun critique n'a eu l'impression d'être invité à une partie de chasse, aucun écrivain n' imagine se promener dans la lagune vénitienne sur l'une des barques du tableau, bien les images soit beaucoup plus précises et ressemblantes que celles de la peinture de lettré. Mais tous les commentateurs expliquent qui sont les deux femmes, ce qu'elles pensent ou ne pensent pas et ce qu'elles attendent. Il ne s'agit pas

d'entrer dans le paysage, mais d'expliquer ce que veulent dire les images.

Absence de sujet et images sans langage

Les notions de langage pictural et de sujet dans la peinture sont si fréquentes dans le discours occidental sur la peinture qu'il est difficile d'imaginer que ces notions puissent ne pas avoir d'équivalent dans la définition de la peinture en Chine et au Japon.

D'où l'intérêt du regard extérieur porté sur la peinture occidentale dont témoigne un passage d'un roman de Hagi Kôsuke « *Le paravent du bois de pin* »⁽²⁶⁾. Un épisode de cette œuvre de fiction qui relate la vie du peintre Hasagawa Tôhaku, met le peintre japonais et son fils en présence d'une peinture italienne. Il s'agit d'une *pietà* qui leur avait été confiée par un marchand japonais secrètement converti au christianisme.

Du point de vue d'un peintre japonais du XVIIe siècle, la première chose étonnante est le sujet du tableau. Peindre une femme tenant un homme mort sur ses genoux apparaît aberrant. Il est facile de comprendre qu'une *pietà* soit incompréhensible pour celui qui ignore le christianisme. La représentation réaliste d'un mort et l'expression tragique de la douleur est très éloignée de la conception de l'art religieux du Bouddhisme qui recherche l'expression de la sérénité et du détachement des passions.

La deuxième caractéristique de la peinture occidentale qui frappe le peintre japonais est la recherche du mimétisme des images qui implique une technique picturale différente à la fois de la peinture chinoise et de la peinture japonaise. La contradiction entre la beauté de l'image et le sujet morbide qu'elle représente rend la peinture fascinante. Cette deuxième remarque est la plus attendue, elle correspond à la façon dont on imagine que la peinture occidentale doit être perçue de l'extérieur.

Mais la troisième différence qui frappe le peintre japonais, est beaucoup plus inattendue et difficile à comprendre, car il s'agit d'un critère totalement étranger à la peinture occidentale. Le peintre japonais manifeste son étonnement devant une peinture qui se caractérise par la « *présence du sujet* », à la

différence de la peinture chinoise qui valorise l' « absence de sujet »⁽²⁷⁾.

Le terme *absence de sujet*, ou *absence de « je »*, (無我 *muga*) vient du bouddhisme, : la condition de l'éveil est l'absence ou l'effacement de l'ego. Il s'agit d'un état de vide idéal, de pureté absolue qui n'est troublée par aucune pensée, aucune passion. La peinture est conçue comme témoignage d'un état d'esprit, comme une forme de méditation, elle reflète cet état de conscience particulier, sans ego, sans « je », autrement dit d'une peinture qui serait « sans sujet ».

Le « cœur vide » et l'absence de sujet dans la peinture

Cette volonté paradoxale d'une « absence de sujet » est un idéal inaccessible, mais cette aspiration vers l'ineffable est la suprême motivation de la peinture. Un étrange poème de Natsume Sôseki (1867-1916) éclaire la signification de cette notion qui ne correspond pas aux critères habituels de la peinture occidentale. Ce poème illustre la signification et la portée des notions fondamentales de « vide » et « d'absence de sujet » dans la peinture⁽²⁸⁾.

Titre pour des bambous à l'encre de Chine

*Depuis vingt ans j'aime la verdure de bosquet du bambous
Homme de la montagne, je devrais comprendre le cœur vide de mes amis
Les gouttes d'encre qui peuvent tomber de mon pinceau comme de la pluie
Voudraient imiter le son clair des cimes de bambou qui se heurtent*

Ce poème repose sur le sens propre et le sens figuré de l'expression 虛心 « *kyoshin* », ou « *xuxin* » en chinois, littéralement « cœur vide ». Au sens propre, le cœur des bambous est vide, creux. Pour cette raison, lorsque le vent souffle, les bambous font entendre en se heurtant un bruit sec qui ressemble au « *son pur du jade* », celui de morceaux de jade que l'on frapperait l'un contre l'autre.

Au sens figuré, ce « cœur vide » 虛心, est une expression qui vient du

bouddhisme et signifie une totale vacuité d'esprit. Cet état d'esprit, sans pensée, ni sentiment, ni passion, est aussi celui de l'effacement de l'ego. Ce « cœur vide » et cette « absence d'ego » sont la condition d'une totale identification aux bambous. C'est ce qui devrait permettre de « *comprendre le cœur vide de mes amis* », en partageant la même vacuité du cœur. Cette image, qui est un lieu commun de la peinture et de la poésie chinoise, illustre une notion fondamentale de l'esthétique chinoise : de par la disparition de la frontière entre le sujet et l'objet de la peinture l'image des bambous n'est plus le résultat de la volonté anecdotique d'un ego particulier. L'encre sort d'un bambou qui sert de pinceau, « *comme la pluie* », c'est-à-dire à la manière d'un phénomène impersonnel et naturel, qui transcende la conscience individuelle, comme dans la peinture de Sesshû.

Malheureusement, cet idéal paradoxal d'une peinture qui refléterait une totale vacuité d'esprit est inaccessible. Le dernier vers joue sur les différentes significations de l'idéogramme 写 : *refléter/ écrire/ peindre/copier*. L'absence de sujet/ effacement de l'ego peut être comparée à l'image d'un miroir parfaitement poli qui reflète les images. Ce qui est aussi une métaphore courante de la peinture. Mais effacer la frontière entre le peintre, le pinceau de bambou et les bambous (sujet, moyen et objet de la peinture) reste une aspiration impossible. Il est possible de *peindre* et *d'écrire*, mais dans les deux cas il s'agit seulement de *copier* l'apparence des bambous. Ni l'image ni l'écriture ne peuvent *refléter* le « cœur vide » des bambous, à la fois invisible et ineffable, car il ne s'agit pas de l'apparence mais de l'essence des bambous.

Ce poème permet de comprendre en quoi l'image de la peinture de lettré diffère de l'image de la peinture occidentale. La complexité du discours poétique accompagne une image souvent d'une extrême simplicité, se rapprochant de l'abstraction pour dépasser les apparences du visible. La peinture n'est pas symbolique comme pourrait l'être la peinture occidentale, puisque l'image du bambou se veut le reflet de l'inexprimable. Il ne s'agit pas de valoriser l'originalité d'un sujet, mais d'effacer la distance entre le sujet et l'objet. Il ne s'agit pas d'un dialogue avec la nature, mais au contraire le sujet,

peintre ou poète, s'efface dans la contemplation du paysage, comme dans l'un des plus célèbres poèmes de Li Bai :

*Un vol d'oiseaux très haut a disparu un nuage solitaire s'en va, libre
Contemplation réciproque et sans fin où seul existe le Mont du Respect*

Le poème efface progressivement toute image, jusqu'au point où dans une « *contemplation réciproque* » s'efface aussi la conscience du sujet et que seule existe la montagne.

La lecture de la poésie permet de comprendre que ce qui oppose la peinture de lettré et la peinture de Carpaccio, ce n'est pas seulement la dissemblance évidente des images, qui relèvent de techniques picturales différentes et qui rendent les œuvres difficilement comparables. C'est aussi et surtout que les images n'ont pas la même signification et que le rapport entre l'image, l'écriture et le langage n'est pas de même nature.

Cette différence fondamentale est aussi importante mais beaucoup plus difficile à cerner car elle échappe aux catégories et critères de jugements de l'histoire de l'art occidental. Cette notion « *d'absence de sujet* », est l'antithèse du « *sujet dans la peinture* » tel que le définit Daniel Arasse.

OGNI DIPINTORE DIPINGE SE

Cette célèbre formule peut résumer ce qui oppose deux définitions de la peinture et les dangers des fausses analogies. Elle est citée par Daniel Arasse en introduction à son étude sur « *Le sujet dans le tableau* ».

« *Tout peintre se peint.* » La phrase était à la mode à Florence sur la fin du *Quattrocento* »⁽²⁹⁾. Il précise un peu plus loin :

« *Les réactions contrastées que suscite le succès de la formule montrent qu'elle recouvre un enjeu fondamental de la Renaissance : la reconnaissance de la « personnalité artistique » comme facteur décisif dans la constitution, l'apparence et l'histoire des formes* »⁽³⁰⁾.

Il explique quelques pages plus loin le rapport entre cette formule et le titre « le sujet dans la peinture » :

« *Je souhaiterais dégager ce qui, tout en faisant la singularité de telle ou*

telle œuvre dans les séries auxquelles elle se rattache, porte la marque de la personnalité de son auteur. Autrement dit, qu'en a-t-il été de Michel-Ange dans son Moïse, de Bellini dans sa Dérision de Noé, de Titien dans son Allégorie de la Prudence. (...)

Il s'agit, d'interpréter les écarts et anomalies comme la marque qu'a portée le « sujet de l'énonciation » dans le « sujet de l'énoncé ». Cette recherche a donné son titre à ce livre : Le sujet dans le tableau, ou comment le peintre (sujet de l'énonciation du tableau) s'est approprié le thème qu'il traite (sujet de l'énoncé de ce même tableau) - ou encore dans le sujet de l'œuvre transparait le sujet qui l'a peinte⁽³¹⁾.

Dans le contexte de la peinture occidentale la formule « tout peintre se peint » exprime l'importance du sujet dans la peinture, de la personnalité du peintre. Une formule similaire dans la tradition chinoise, recouvre une signification radicalement opposée. La peinture d'inspiration Zen est considérée comme une forme de méditation, elle témoigne d'une expérience spirituelle qui ne relève pas du langage, son aspiration paradoxale est d'atteindre à l'oubli du sujet, l'effacement de l'ego. Le sujet représenté n'a donc qu'une importance secondaire, l'originalité n'est pas recherchée. Seule compte l'état d'esprit dans lequel il a été réalisée la peinture. Cinq kaki ou quelques châtaignes témoignent du cheminement spirituel du peintre Mu Qi (Mokkei en japonais). Dans ce sens on peut dire aussi que « *tout peintre se peint* ». Mais dans le contexte de la peinture chinoise cela signifie que la distinction entre « *sujet de l'énonciation* » et « *sujet de l'énoncé* » est effacée.

La même formule « *ogni dipintore dipinge se* » dans le contexte de la peinture chinoise et japonaise ou de la peinture de la Renaissance prend des significations radicalement différentes, en faisant référence à des notions antagonistes. Mais ces notions dont les significations sont symétriquement inversées sont aussi importantes l'une que l'autre pour comprendre la peinture occidentale ou la peinture chinoise.

Cette démarche comparatiste qui rapproche des œuvres dissemblables pour confronter deux définitions différentes de la peinture libère le regard,

car elle permet de nous rendre compte que nos catégories de jugement conditionnent d'autant plus notre regard que nous n'en sommes pas conscient.

Une anecdote chinoise, car il est plus facile de voir la paille dans l'œil du voisin, illustre bien comment les catégories qui nous sont habituelles conditionnent ce que nous voyons et peuvent nous aveugler. Le peintre et poète Su Dongpo (1036-1101) avait peint des bambous à l'encre rouge un jour où il n'avait pas d'encre de Chine à portée de main. Cette transgression audacieuse fut vivement critiquée : « *Mais les bambous ne sont pas rouges !* ». Il fit simplement remarquer « Ils ne sont pas noir non plus, pourtant on les peint à l'encre de Chine. Pourquoi ne pas les peindre avec de la peinture rouge ? ». Ce qui a lancé la mode de peindre des bambous rouges.

Notes

- (1) *Cette thématique a été présentée et développée dans plusieurs articles de cette même revue. ÉCRITURE IMAGE ET LANGAGE dans la peinture vénitienne et la peinture de lettré japonaise, Bonka ronshū n.42, mars 2018. ÉCRITURE, IMAGE ET LANGAGE II. Images de l'écriture et langage des images dans la peinture vénitienne et la peinture japonaise. ÉCRITURE IMAGE ET LANGAGE III. Écriture dans l'image et images d'écriture dans la peinture vénitienne de la Renaissance et la peinture de lettré japonaise, Bunka ronshū N.54, MARS 2019. ÉCRITURE IMAGE ET LANGAGE IV. Frontières de l'image et de l'écriture, Bunka ronshū n.58, septembre 2020.*
- (2) *Sur le changement de titre du tableau de Véronèse Diner chez Lévi, cf. Écriture. image et langage II. Bunka ronshū n.52, p.88-89. Sur le rapport entre l'image et le titre de la peinture dans Les oies sauvages se posent sur un banc de sable, cf. Écriture, peinture et calligraphie II. Bunka Ronshū n.47 septembre 2015, p. 40-43.*
- (3) *Ragghianti C.L., Vittore Carpaccio, in Selearte, 9, fasc.4 pp.36-40.*
Robertson G., The Carpaccio Exhibition, in "The Burlington Magazine", cv, 726, pp.385-390.
- (4) *Espace & signes, Paris, 2020, quatrième de couverture*
- (5) *"Vittore Carpaccio", Edizioni Alfieri Venezia, 1963 p.227*
- (6) *Esthétiques sur Carpaccio, Hermann Éditeurs, Paris, 1975 (réédition 1992) p.114*
- (7) *« Peindre l'ennui à venise » (op.cité p.6), p.31*
- (8) *Marsilio Editori, Venezia, 2020. p.32*
- (9) *« Carpaccio a Venezia », Marsilio Editori.venezia 2020. p.56*
- (10) *Philip Mc Couat dans Hunting on the Lagoon and the two venetian ladies, www.artsociety.com analyse ce tableau comme un documentaire sur la pêche au cormoran à la fin du XVIe siècle*

à Venise.

- (11) cf. *Bunka ronshū. n.51. 52, mars 2018, pp.66-103*
- (12) *E.Dors, « Peindre l'ennui à Venise » p.52.*
- (13) *Les deux parties de la peinture n'ont été réunies qu'une seule fois, en 1999, à Venise lors de l'exposition « La Renaissance à Venise et la peinture du Nord au temps de Dürer, Bellini et Titien » au Palazzo Grassi.*
- (14) *Si E.Dors peut écrire « L'absence d'horizon et de véritable fond à la composition représentant deux vénitiennes- inhabituelle dans la peinture très architecturée de Carpaccio – a un double effet : elle augmente l'impression que donnent les deux femmes d'être tournées sur elles-mêmes et elle transforme cette terrasse en lieu fermé, en une espèce de prison dont les balustres seraient les barreaux. » (p.52), c'est par ce qu'il ne regarde que le quart de la peinture originale. Et c'est parce que la peinture a été transformée en trois tableaux distincts, que la Chasse dans la lagune, est considérée comme la première représentation du paysage de la lagune, et Lettres en Trompe l'oeuil, comme la première nature morte de la peinture vénitienne.*
- (15) 高島秀爾、日本の日を語る、東京、青土社 2004、P.58
- (16) *Même si les deux mots « peinture » et « tableau » sont devenus synonymes dans le langage courant, la peinture occidentale ne se limite pas aux tableaux. Il existe de nombreuses formes différentes, enluminures, retables, pala, fresques murales, plafond peints. Il est d'autant plus significatif que cette définition étroite de la peinture influence l'approche de la peinture japonaise.*
- (17) *Ce que nous avons pu constater en 2010, mais que nous n'avons pas pu vérifier en 2020, les musées de Venise étant fermés pour cause de crise sanitaire.*
- (18) “KAKEMONO Cinque secoli di pittura giapponese” *Skira, 2020, p.15*
- (19) “il colore è lo sforzo della materia per divenire luce”. “infondere nelle vene delle sue creature un sangue luminoso” *Il fuoco, 1898 (ed. 1942, p.624)*
- (20) cf. *L'écriture dans l'image et images d'écriture, Ecriture, images et langage III. Bunkaronshū n.54, mars 2019*
- (21) *Traduction intégrale par Vera Linhartova « Sur un fond blanc », Éditions Gallimard, 1996. p.131-132, commenté p.169-176.*
- (22) *Ibid. p.131*
- (23) *Ibid. p.171*
- (24) *Ibid. p.171*
- (25) 思い出すこと等、夏目漱石全集 10. P.378.
- (26) 松林図屏風」萩耿介、日本経済新聞出版社、東京、2012
- (27) 無我とは対極の在我の責め苦。 *ibid, p.314*
- (28) 漱石詩注、吉川幸次郎、東京、岩波新書、1967、p.102. *Poème traduit et commenté plus en détail dans Les kanshi de Natsume Sōseki ou la liberté poétique, Bunka ronsū.n.57.mars 2020, pp.16-18*

- (29) « *Le Sujet dans le tableau* ». Éditions Flammarion, Paris, 1997, réédition 2006. p.9
(30) *ibid.* p.13
(31) *ibid.* p.15

Bibliographie

- ARASSE Daniel, *Le Sujet dans le tableau* (Paris, Flammarion, 1997, réédition 2006)
On n'y voit rien (Paris, Gallimard, Folio essais, 2003)
Histoires de peintures (Paris, Gallimard, Folio essais, 2006)
- AUGE Mars, DIDI-HUBERMAN Georges, ECO Umberto *L'expérience des images* (Paris INA éditions, 2011)
- BATTISTINI Mathilde, *Simboli e allegorie* (Milano, Electra, 2007)
- BARBE-GALL Françoise, *Comprendre les symboles en peinture* (Paris, Editions du Chêne, 2007)
- BUTOR Michel, *Les mots dans la peinture* (Genève, Skira, 1969)
- DAGRON Gilbert, *Décrire et peindre. Essai sur le portrait iconique* (Paris, Gallimard, 2017)
- DAL POZZOLO Enrico, *Pittura veneta. (Milano, 24Ore Cultura, 2010)*
- DOR Edouard, *Peindre l'ennui à Venise (Paris, Espace&signes, 2020)*
- DEBIAS Vincent, *La croisée des signes. L'écriture et les images médiévales 800-1200* (Paris, les éditions du Cerf, 2017)
- DIDI-HUBERMAN Georges, *Fra Angelico Dissemblance et figuration* (Paris, Flammarion, 1995)
- GENTILI Augusto, *Le storie di Carpaccio, Venezia, i Turchi, gli Ebrei* (Veneyia, Marsilio Editori, 1996)
- JAUBERT Alain, *Palettes* (Paris, Gallimard, 1998)
- LAVELLE Louis *La parole et l'écriture* (Paris, L'artisan du livre, 1942, Editions du Félin, 2015)
- MATINO Gabriele, *Carpaccio a Venezia* (Venezia, Marsilio, 2020).
- NEPI SCIRE Giovanna, *Carpaccio Pittore di storie* (Venezia, Marsillio, 2004)
- PANOFSKY Erwin, *Meaning in the Visual Art* (Random House, 1955) *L'oeuvre d'art et ses significations* (Paris, Gallimard, 1969)
- PINCHI Dominique, *À quels saints se vouer ? Regards sur la peinture vénitienne de la Renaissance* (Granvilliers, la Tour Verte, 2014)
- ROGER Alain, *Court traité du paysage* (Paris, Gallimard, 2017)
- SEGUY-DUCLOT Alain, *Définir l'art* (Paris, Belin, 2017)
- SERRES Michel, *Esthétiques sur Carpaccio* (Paris, Hermann, 1975)
Les esclaves libérés (Paris, Editions du Pommier, 2007)
- SGARBY Vittorio, *Carpaccio* (Milano, Rizzoli Libri Illustrati, 2002)
- STEINER George, *Langage et Silence* (Paris, Le seuil, 1969, Les Belles lettres, 2010)
Real Presences (London, Faber and Faber, 1989)
- ZAMPETTI Pietro, *Vittore Carpaccio Catagolo della mostra* (Venezia, Alfieri, 1963)

- ESCANDE Yolande, *L'art en chine* (Paris, Hermann, 2001)
- FORRER Matthi, *Kakemono Cinque secoli di pittura giapponese* (Milano, Skira, 2020)
- HAGI Kôsuke 萩耿介, *Shôrinzu byôbu 松林図屏風* (Tokyo, Nihon keizaishinbun shuppan, 2012)
- IMAHASHI Riko 今橋理子「江戸絵画と文学、写生とことばの江戸文化史」*Edokaiga to bungaku, shasei to kotoba no edobunkashi*, Tokyo Editions de l'université de Tokyo, 東京大学出版社 1999
- IWATANI Kikuko et Chô Kyoka 岩谷貴久子、張京花 (traduction japonaise) *Chûgokukaiga no Seizui, kokuhôni himerareta nijûgono monogatari 中国絵画の精髓、国宝に秘められた二十五の物語* (*L'essence de la peinture chinoise, 25 histoires cachées dans les trésors de la peinture chinoise*) (China Democracy and Legal System Publishing House, 2009, Tokyo, Science Press Co. Ltd, 2014)
- KOBAYASHI Tadashi 小林忠, *Taiga, Buson, Mokubei* 大雅、蕪村、木米 (Tokyo, Shinshindo, 1992)
- LINHARTOVA Vera, *Sur un fond blanc* (Paris, Gallimard, 1996)
- Musée Idémitsu, Catalogue de l'exposition « *Puissance de l'écriture, puissance de la calligraphie, le dialogue entre la calligraphie et les images* », 「文字の力・書の力、書と絵画の対話」Tokyo 2013
- Musée Masaki « *Lavis à l'encre de Chine, Charme de l'encre de chine* » 「水墨画・墨蹟の魅力」(Tokyo, 2008)
- Musée National de Kyoto, catalogue de l'exposition « *Libre voyageur, peintre légendaire 池大雅、天衣無峰の旅の画家* (Kyoto, 2018)
- Musée Suntory, Catalogue de l'exposition « *Kôetsu et Sôtatsu* », 「光悦と宗達」(Tokyo, 1999)
- Musée Suntory, Catalogue de l'exposition « *Tani Bunchô, 250e anniversaire* » 「谷文晁、生誕 250 周年」(Tokyo, 2013)
- Musée New Otani, KOBAYASHI Tadashi, 小林忠, Catalogue de l'exposition « *池大雅、中国へのあこがれ、文人画入門* » (*Ike no Taiga : l'admiration de la Chine, introduction à la Peinture de lettrés*), (Tokyo, 2011)
- NATSUME Sôseki 夏目漱石 *Omoidasukotonado* 思い出すこと等
Sôseki shichû 漱石詩注 (Tokyo, Iwanami shinsho, 1978 東京、岩波新書、1978)
- ÔTSUKI Mikio, 大槻幹郎 *Bunjinga no fu, Ôi kara Tessai made* 「文人画の譜、王維から鉄斎まで」(*La peinture de lettrés, de Wang Wei à Tessai*) (Tokyo, Perinkansa, 2001)
- SAKAKIBARA Satoshi, 榎原悟 *Nihonkaiga no mikata* 日本絵画の見方 (Comment regarder la peinture japonaise) (Tokyo, Kadokawa sensho, 2004)
- SEKI Shin.ichi 瀬木慎一 *Nihonbijutsu yomitokijiten* 日本美術読み解き辞典 (*Dictionnaire expliqué de l'art japonais*) (Tokyo, 2002)
- Revue SHÛBI, hiver 2012, vol.2. *Sesshu et le lavis à l'encre de Chine de l'époque Mromachi, admiration et assimilation de la culture chinoise* 雪舟と室町水墨画、雪舟の中華文化への憧憬と受容
- TAKASHINA Shûji 高階秀爾 *nihonbijutsuwo mirume* 東と西の出会い (*Regarder l'art japonais, rencontre de l'Ouest et de l'Est*) 日本美術を見る目 (Tokyo, iwanami shoten 1991)
- TANAKA Hidemichi 田中英道 *Nihonbijutsu kessaku no mikata kanjikata* 日本美術傑作の見方感じ方 (Comment voir et comprendre les chefs d'oeuvres de la peinture japonaise) (Tokyo PHP Shinso,

2004)

TAMAMUSHI Satoko, 玉蟲敏子 *Nihonbijutsu no kotoba to e* 日本美術のことばと絵 (Mots et images dans l'art japonais) (Tokyo, Kadokawa sensho 2016)

TAKASHINA Shûji *nihonbijutsuwo mirume, higashitonishinodai, Regarder l'art japonais, rencontre entre l'est et l'ouest*, (Tokyo, Iwanami shoten, 2009)