

Anna Réka RÁFI

Le peintre du paysage intérieur : l'art pictural de Gao Xingjian

Résumé

L'article vise à répondre aux questions suivantes : comment représenter le Vide ? Pourquoi la vue du Vide exerce-t-elle un effet intense sur le spectateur ? Est-ce que le Vide désigne seulement le manque ? Quel est le rapport entre l'art pictural et la contemplation ? L'œuvre de l'artiste contemporain franco-chinois Gao Xingjian aide à trouver des réponses à ces questions : elles peuvent inciter le spectateur à retrouver le silence de son âme, et à s'y plonger pour méditer.

Mots-clés : Gao Xingjian, peinture de paysage chinoise, Vide-Plein, contemplation, montagne-eau, brouillard

Abstract

This article aims to answer the following questions: how can the Void be represented? Why does the sight of the Void have an intense effect on the viewer? Does the Void only designate lack? What is the relationship between pictorial art and contemplation? The work of contemporary Franco-Chinese artist, Gao Xingjian helps to answer these questions, encouraging the spectator to rediscover the silence of their soul, to be absorbed by it and to meditate.

Keywords: Gao Xingjian, Chinese landscape painting, Void-Full, contemplation, mountain-water, fog

Introduction

« Ce que l'on appelle ordinairement la vie reste dans l'indicible. »
Gao Xingjian, *La Montagne de l'âme* (1995 : 406)

Le silence était toujours l'un des besoins humains les plus particuliers. Au XVIII^e siècle, l'abbé Dinouart affirme dans son œuvre intitulée *L'art de se taire* (1771) que « jamais l'homme ne se possède plus que dans le silence » (Dinouart 2004 : 40). Effectivement, l'homme se perd dans la parole, puis, il se plonge dans son esprit dans le silence pendant la contemplation. Mais retrouver le silence n'est pas du tout évident. Étienne Pavillon, avocat et poète du XVII^e siècle, remarque qu'« [i]l est surprenant qu'on ait donné tant de règles aux Hommes pour ne leur apprendre qu'à parler, et qu'on ne leur ait données aucunes pour leur apprendre à se taire » (Pavillon 1750 : 60). L'Occident privilégiait toujours la culture de la raison et de la parole, ainsi, si un homme occidental découvre la nécessité du savoir de se taire, il doit tout d'abord désapprendre à parler. En revanche, dans la culture orientale, le silence est plus important que la parole et l'art suprême consiste dans l'évocation du silence

divin. Dans la culture orientale, la peinture est une activité sacrée qui incite le spectateur à la contemplation. Gao Xingjian, peintre franco-chinois contemporain confesse à ce propos :

Ma peinture n'est pas une reproduction de ce qui existe ; ce n'est pas non plus une expression personnelle : il s'agit plutôt d'une vision intérieure. C'est irréel, mental, spirituel, imaginaire, mais il y a une vision. Quand un tableau est presque terminé, je l'accroche et je le regarde. S'il me fait méditer, s'il stimule mon imagination, si je peux le regarder encore et encore, c'est un succès. (cité in Spoto 2015)¹

Voici un exemple de l'art pictural qui invite le spectateur à se plonger dans son monde intérieur. Les tableaux de Gao représentent souvent des trous sans fin, des endroits qui sont à peine visibles à cause des nuages ou du brouillard, et la majeure partie de l'image est souvent laissée en blanc. Dans l'espace vide, la rencontre du noir et du blanc, de la touche de l'artiste et de la toile, de la lumière et de l'ombre devient plus accentuée. La représentation du vide encourage le spectateur à se tourner vers l'intérieur, c'est la raison pour laquelle la vue des images de Gao Xingjian donne l'occasion de prendre le chemin de la méditation.

Dans cet article, nous traiterons d'abord brièvement du rapport de la peinture et de la contemplation, tout en évoquant des exemples occidentaux et orientaux. Ensuite, nous aborderons l'art pictural de Gao Xingjian qui représente une synthèse unique des traditions de l'Est et de l'Ouest. Nous allons également citer quelques passages de son œuvre littéraire, notamment de son roman, intitulé *La montagne de l'âme* pour la comparer avec son monde pictural et pour pouvoir mettre en lumière son univers artistique énigmatique.

Le rapport entre la contemplation et la peinture

« C'est calme ici. [...] Mon unique tâche consiste à surveiller les montagnes. »
Gao Xingjian, *La Montagne de l'âme* (1995 : 263)

Le mot *contemplation* vient du terme latin *contemplatio* qui est la traduction de l'expression grecque *théoria*, elle relève donc de l'histoire de la métaphysique. La contemplation est une expérience phénoménologique singulière pendant laquelle l'individu est initié au mystère de la présence au monde. Comme c'est une expérience esthétique, elle est en même temps une « pratique de joie » (Habchi 2008). La pensée contemplative se forme dans le silence et participe à l'unité de la conscience intérieure. Elle englobe le corps comme puissance spirituelle. Comme l'expliquait le philosophe grec Plotin : « elle pénètre de l'intérieur de soi-même pour devenir Un avec le divin » (Habchi 2008). On pourrait aussi dire que c'est la conversation ultime de l'âme, cette conversation n'est pourtant pas nourrie par la parole, mais plutôt par une certaine vision. Dans ce cas, la pensée philosophique ne s'exprime pas par le discours, donc sans aucun signe langagier. Malgré sa capacité

¹ Notre traduction.

limitée, le sage en contemplation absorbe l'univers tout entier, il éprouve l'unité de la conscience et il est immergé dans le Même (Gress 2014).

Les points communs entre la contemplation et la peinture résident principalement dans le mutisme et la richesse de la pensée. Elles sont parlantes, mais elles ne parlent pas : elles communiquent par des images. L'art pictural se situe dans le domaine du non-dit, afin d'« exprimer l'invisible par le visible » (Fromentin 1877 : 2). Pour percevoir la couche implicite de l'image, le spectateur a souvent besoin d'un « troisième œil ». La métaphore du troisième œil est évoquée pour exprimer le désir de voir au-delà de la vue. Il faut prendre alors une certaine distance par rapport à notre point de vue habituel, et savoir reconnaître « la présence de l'autre de l'intérieur », qui peut être aussi identifié à l'œil divin (Habchi 2008). Comme le constate Maurice Merleau-Ponty, il faut que l'homme ait un sens avec lequel il peut voir les images mentales. Ce qui est curieux, selon le philosophe, dans le cas du corps, c'est qu'il est à la fois voyant et visible : il observe, mais lui aussi, il peut être observé (Merleau-Ponty 1964 : 18).

Avant de traiter des tableaux qui incitent le spectateur à méditer, nous trouvons intéressant de jeter un coup d'œil sur le corps visible, à l'exemple de la représentation de l'homme en contemplation. La peinture de Georges de La Tour, intitulée *La Madeleine au miroir* (vers 1635–1640), pourrait être considérée comme la définition occidentale de la contemplation. La chambre obscure, éclairée par une seule bougie, met l'accent sur l'importance de la lumière, puisque sans elle, on ne pourrait voir qu'un tableau complètement noir. Malgré le fait que la bougie ne soit pas visible, on peut être sûr de sa présence grâce à sa lumière. Celle-ci éclaire le crâne, suggérant la représentation de la lumière intérieure qui est la base de la contemplation (Bartha-Kovács 2010 : 45). La flamme ne rend visible que les détails les plus essentiels, servant à la représentation de la concentration. L'idée de la position de la source de lumière est innovatrice parce que le peintre n'expose pas le crâne à la lumière, mais marque son contour, tout en gardant l'atmosphère mystérieuse. La Madeleine rêve en regardant l'image réfléchie du crâne, symbole de la vanité et de la vie éphémère (Pénet 2018). Son regard rêveur passe au-delà de l'objet visible, et évoque des pensées sans mots, autrement dit, des images mentales. Il nous semble que *La Madeleine au miroir* est un exemple à suivre pour le spectateur : en regardant la représentation de la vie réelle avec une telle ferveur, il réveille en lui-même le troisième œil.

Dans la culture orientale, plus exactement dans l'art chinois, on distingue trois catégories de beauté artistique : *le neng-p'in* qui signifie l'« œuvre de talent accompli », *le miao-p'in* désignant l'« œuvre d'essence merveilleuse » et comme degré suprême, *le shen-p'in*, à savoir l'« œuvre d'esprit divin ». Les deux premières sont liées à une sorte de beauté profane, mais la troisième se rapporte à une œuvre qui touche déjà le sens divin où le spectateur peut se rattacher à l'origine de l'univers. Les images qui incitent le spectateur à méditer font partie de cette troisième catégorie, et elles sont principalement des peintures de paysage. En général, l'art pictural occupe la place suprême parmi tous les arts en Chine. Pour un Chinois, la peinture révèle le mystère de l'univers. Mais la peinture de paysage (*shan-shui*) comme genre est encore plus remarquable puisqu'elle est considérée

comme une pratique sacrée, basée sur les traditions bouddhistes, confucianistes et taoïstes. L'objectif des peintures de paysage n'est pas de représenter de manière fidèle la réalité visible, mais d'offrir une certaine réflexion sur l'esprit humain. C'est pour cette raison que ces images sont nommées « paysages intérieurs ». Gao Xingjian pratique aussi ce genre de peinture, c'est la raison pour laquelle il est souvent appelé peintre de l'âme ou « peintre des visions intérieures » en Europe occidentale. Sa conception semble novatrice pour le public européen, même si elle est fondée sur les traditions de l'ancienne peinture de paysage chinoise. Ce genre est en effet présent en Chine depuis l'Antiquité. Malgré les changements constants de l'art, la conception de la peinture de paysage restait toujours plus au moins la même pendant les siècles.

Quand un artiste décide de peindre son paysage intérieur, il essaie en fait d'encadrer l'infini du microcosme et du macrocosme. Il tente de comprimer l'univers en une seule image pour pouvoir rendre perceptible l'infini. L'infini a toujours des parties visibles, mais aussi invisibles. Comme c'est l'invisible qui invite le spectateur à réfléchir, les éléments visibles des peintures servent toujours à évoquer l'existence de l'invisible. Cela explique que, selon la tradition chinoise, les deux tiers de l'image sont généralement vides. La dichotomie du Vide et du Plein joue un rôle crucial dans la peinture chinoise. Le silence de la contemplation est généralement représenté par l'ellipse, par la litote, par l'omission de certains éléments de l'image, c'est pour cette raison que le rôle du Vide est tellement fondamental. François Cheng résume que « le Vide [...] n'est pas quelque chose d'inexistant, mais un élément éminemment dynamique et agissant. [...] il constitue le lieu par excellence où s'opère les transformations, où le Plein serait à même d'atteindre la vraie plénitude » (Cheng 1991 : 45). Le Vide fait donc appel au spectateur pour que celui-ci puisse y projeter ses pensées et ses sentiments en percevant l'espace vide. Quand la majorité de la toile n'est pas couverte de couleurs ou de figures, le Vide fait une forte impression sur le spectateur, en le motivant à le contempler, puis il se remplit par les pensées de l'observateur.

Gao Xingjian, le peintre des visions intérieures

« *Ce dont tu as besoin, c'est de cette image intérieure.* »
Gao Xingjian, *La Montagne de l'âme* (1995 : 34)

Gao Xingjian (1940–), peintre, écrivain, dramaturge et metteur en scène franco-chinois contemporain, est connu pour ses « paysages intérieurs » qui incitent le public à les contempler. Il est né en Guanzhou en Chine. Depuis son enfance, sa mère, qui était actrice, l'a encouragé à peindre, à écrire et à faire du théâtre. Il voulait devenir peintre, mais d'abord, il a été obligé de suivre des études françaises en espérant trouver ainsi le moyen de gagner sa vie. Il a toujours été intéressé par la culture occidentale. Il a traduit de nombreux auteurs français contemporains, par exemple Nathalie Sarraute, Eugène Ionesco ou Jacques Prévert. Pendant ses voyages en Occident, il a pu mieux connaître les grands peintres classiques européens (tels Rembrandt, Caravage ou Renoir). Étant donné que la Chine était radicalement

communiste à l'époque, il n'avait pas assez de liberté pour créer comme il le souhaitait. Il a quitté la Chine pour s'installer à Paris en 1987, et l'année suivante, il a reçu le statut de réfugié politique. En 1997, il a obtenu la nationalité française. Comme il le résume : « Je me suis débarrassé du lourd fardeau du passé que j'ai vécu en Chine. » (Gao 2017 : 137) Malgré le fait qu'il fût récompensé par le prix Nobel de littérature en 2000, ses œuvres sont interdites même aujourd'hui dans son pays natal.

Le style de ses œuvres s'approche surtout de l'expressionnisme et du minimalisme, mais il faut ajouter que l'artiste veut absolument éviter l'étiquetage des « -ismes » : il refuse même la catégorie d'orientalisme ou de chinoiserie. Il pense que les idéologies sont des points de vue limités qui changent selon la mode, et qui ne peuvent jamais faire voir l'intégralité du monde. Il déclare : « Il faut dire adieu à cette pensée, reconnaître ce monde tel qu'il est, sans perdre comme préalable la critique. » (Gao 2017 : 133)

C'est pour tourner le dos à la politique qu'il s'immerge dans le monde de la spiritualité. Il ne suit aucune religion, mais il est le plus proche de la philosophie du bouddhisme. L'objectif du bouddhisme est que l'individu se mêle à la substance universelle, tout en renonçant à sa propre individualité. Conformément à ce principe, dans l'art de Gao Xingjian, l'on voit assez souvent un personnage schématique qui erre dans un paysage désertique ou montagnard. Il est souvent entouré d'obscurité, ce qui donne à l'image une atmosphère mélancolique. Pendant qu'il regarde la nature, il s'y rattache, il s'y fond. La subjectivité du point de vue est impossible à cause de la malléabilité des dimensions. Les dimensions ont l'air d'onduler, comme dans les rêves. Simultanément à l'état flottant des paysages, il y a encore une autre forme de mouvement qui est suscitée par les dimensions : le vertige, la possibilité de la chute. En effet, la dimension la plus marquante de la composition selon Gao Xingjian est toujours la profondeur. Comme il affirme, c'est une profondeur intérieure qui donne sur quelque chose de métaphysique, comme l'âme ou l'imagination. Ses peintures sont souvent caractérisées aussi par l'oscillation de la lueur, ce qui dissout la nature statique des images, en y introduisant un certain dynamisme. Le caractère transitoire qu'il représente, ainsi que le contraste des ombres et des lumières évoquent l'instantané des stades des métamorphoses.

La tradition de la peinture de paysage chinoise

« Partout, d'immenses arbres morts cassés à mi-hauteur par le vent et la neige. Je passe entre ces énormes troncs dressés qui me forcent au silence. Souffrant du désir de m'exprimer, devant cette solennité, je perds mes mots. »

Gao Xingjian, *La Montagne de l'âme* (1995 : 91)

La conception de la peinture de paysage chinoise a fortement influencé l'œuvre picturale de Gao. Nous avons déjà mentionné que sa conception picturale remonte à des traditions bouddhistes, confucianistes et taoïstes. La représentation du Vide est le plus grand défi du peintre. Pour un Occidental, le Vide est souvent considéré comme une notion négative parce qu'il renvoie à la pénurie. Cependant pour le

peintre chinois et dans la culture chinoise de manière générale, le Vide est une notion sacrée : il signifie le retour à l'état originel du monde, quand rien n'était encore ni composé, ni distingué, et il y avait juste l'existence indivisée et totale. Comme l'exprime François Cheng :

Ce qui *est* avant le Ciel-Terre, c'est le Non-avoir, le Rien, le Vide. Chez Lao-tzu, l'Origine de l'univers est le plus souvent désignée par *wu* « le Rien », *hsü* est employé lorsqu'il s'agit de qualifier l'état originel qui est la même chose que le Vide. Du Vide est né le Cosmos dont émane le Souffle vital. (Cheng 1991 : 54)

Le Vide désigne donc le lieu des transformations et des créations de tous les sujets. Les éléments de l'image qui visualisent le Vide sont, entre autres, le papier vierge, des figures qui sont marquées par la couleur blanche et, en général, tout ce qui empêche la vision claire, comme le brouillard, le nuage et l'eau. Mais le Vide ne pourrait pas être aperçu sans la représentation de son « antonyme » : celui du Plein. La dichotomie du Vide-Plein va toujours de pair avec la peinture de paysage chinoise.

La peinture de paysage chinoise remonte à des traditions très figées qui n'ont pas beaucoup changé pendant les siècles. Le nom chinois de ce genre est « shan-shui », qui veut littéralement dire « montagne-eau » : cette expression se réfère à ce que ces images représentent toujours des montagnes et de l'eau. En fait, le *shan-shui* veut représenter en même temps le « rien » et « quelque chose », autrement dit : le « Vide » et le « Plein ». L'eau blanche et limpide évoque le rien, le Vide aéré ; tandis que les montagnes désignent le sujet existant dans le monde, le Plein massif. Mais il y a encore un élément crucial à part l'eau et la montagne : le brouillard ou le nuage. Cette vapeur grise se cache entre la montagne et l'eau pour alléger le contraste marqué entre la montagne noire et l'eau blanche. Comme l'exprime Mi Fu : « Les nuages sont la récapitulation du paysage, car dans leur Vide insaisissable, on voit beaucoup de traits de montagnes et de méthodes d'eau qui s'y dissimulent. » (Cheng 1991 : 96) Pour l'exemple de la peinture de paysage typiquement chinoise, l'on peut évoquer la peinture de Chong Gang Du Tiao Tu, intitulé *Un homme solitaire sur une crête* (13–14^e siècle) ou l'image de Xia Shan Guo Yu Tu, intitulée *Montagnes baignées par les pluies d'été* (13–14^e siècle). En voyant ces images, le spectateur occidental a l'impression que certaines œuvres de Watteau, de Rembrandt et de Caspar David Friedrich peuvent être comparées à celles-ci puisque, dans leur cas aussi, sur l'image, l'harmonie est évoquée grâce à la nature, représentée d'une façon floue, et la présence de l'homme dans la nature est presque imperceptible parce qu'il se fond avec elle. On peut mentionner par exemple *Le Pèlerinage de l'île de Cythère* (1717) de Jean-Antoine Watteau ; *Le paysage au repos pendant la fuite de l'Égypte* (1647) de Rembrandt et *Le moine au bord de la mer* (1808–1810) de Caspar David Friedrich. L'art pictural de Gao Xingjian était influencé entre autres par Rembrandt. C'était surtout l'effet de l'ombre et de lumière qu'il a trouvé impressionnant dans l'art du maître hollandais. Tout en gardant l'esprit oriental de la conception de la peinture de paysage chinoise, il a décidé d'y ajouter aussi l'héritage de la technique des peintres occidentaux.

Les peintures de Gao Xingjian

« J'aimerais me fondre dans le paysage pour ne faire qu'un avec la lumière, le ciel et les couleurs de la montagne. »

Gao Xingjian, *La Montagne de l'âme* (1995 : 162)

L'art pictural de Gao Xingjian est le mélange total de la tradition de peinture occidentale et orientale. Si la peinture chinoise traditionnelle omet la représentation du contraste de l'ombre et de la lumière, inspiré par les peintres occidentaux, Gao Xingjian fonde le monde de ses images sur la dichotomie permanente de l'ombre et de la lumière. Cependant, pour la réalisation de ses œuvres, il utilise des outils orientaux : du papier du riz, de l'encre et un pinceau. Il peint des motifs qui font allusion au *shan-shui*, c'est-à-dire les figures du vide, le brouillard, des hommes minuscules se perdant dans le paysage, etc. L'absence de la perspective fait aussi partie de l'héritage oriental. Il n'y a pas de représentation de perspective classique dans l'art de Gao non plus, néanmoins, il parle beaucoup de la profondeur intérieure que ses images souhaitent évoquer. Parmi les nombreux motifs pertinents que l'on peut remarquer dans ses peintures, nous n'en traiterons que trois : le brouillard, le vide et la figure humaine.

Pour le sujet du brouillard, les œuvres intitulées *La brume* (1987) et *La quête de la mort* (2011) peuvent être évoqués comme exemples. Quand un paysage est nuageux, on dit que l'on n'y voit rien. Dans le cas de *La brume*, c'est exactement ce « rien », cette vue empêchée qui est peinte. On ne voit que des détails du paysage, et pourtant, le spectateur n'a pas de sentiment de manque. En effet, le brouillard fait partie des éléments essentiels de l'image. La brume est aussi importante que les arbres représentés, parce que sa blancheur établit l'harmonie dans le monde obscur. En plus, comme le spectateur ne peut pas physiquement voir au-delà des taches estompées, il peut y ajouter ses propres idées en essayant d'imaginer ce qui se trouve derrière le nuage. Ainsi, le spectateur est aussi obligé de jouer un rôle actif en observant l'espace blanc. *La quête de la mort* est un tableau plus sinistre parce que les nuages y sont exceptionnellement sombres. Le monde obscur entoure les figures au manteau, et ils ne retrouvent la lumière que dans la profondeur. Les manteaux en mouvement rendent l'image dynamique et perturbée. Les nuages fortement gris peuvent évoquer également la fumée, mais l'atmosphère de l'image est globalement étouffante. Peut-être les figures sont-elles en train de s'enfuir pour retrouver leur paix dans après leur mort. Comme les nuages ne sont plus blancs, ils ne semblent pas célestes, mais plutôt mystérieux, aussi éveillent-ils l'angoisse du spectateur.

En ce qui concerne le sujet du vide, on peut distinguer deux types de représentation du vide : celui qui se dirige vers l'extérieur, et celui qui fait semblant d'absorber le spectateur. On peut illustrer la représentation du vide par deux exemples de la peinture de Gao, *Absorption* (2006) et *Le Vide* (2008). *Absorption* ressemble pratiquement à un entonnoir dont la profondeur foncée invite le spectateur à s'y plonger. L'identification du motif représenté comme entonnoir dépend déjà de la fantaisie du spectateur. En tous cas, l'œuvre a un effet hypnotique qui encourage la contemplation. En revanche, *Le Vide* guide le regard

vers un espace extérieur. On voit peut-être les murs d'une grotte étroite, et au bout de son couloir surgit une blancheur aveuglante, représentant le vide de l'infini libérateur. Le contraste entre l'isolement de la grotte et l'effet de liberté du vide ne pourrait être jugé ni positivement, ni négativement. D'une part, même si la grotte est trop étroite, elle semble au moins sûre comme une tanière ou comme les entrailles. D'autre part, la sortie de la grotte est attirante, et pourtant, on devrait vraiment faire face au rien sans fin, ce qui évoque la sensation d'*horror vacui* (la peur du vide) pour un homme occidental. Pour conclure, le vide, se dirigeant tant vers l'extérieur que l'intérieur s'ouvre également vers l'infini, ce qui est à la fois séduisant et effrayant, et donne l'occasion de pratiquer la méditation.

Finalement, la figure de l'homme est également un motif déterminant sur les images de Gao Xingjian. Ses personnages sont pratiquement des silhouettes sans visage, sans aucune personnalité. Les œuvres intitulées *Sans perspective* (2007) et *La lueur* (2006) représentent ces types de figures. La personne sur l'image *Sans perspective* ressemble à un moine marchant dans l'eau. D'après la posture et le mouvement de la robe, l'homme marche calmement. Même si le mouvement de l'eau est généralement vertical, cette fois-ci, la profondeur est également rendue visible par les vagues tourbillonnantes. La réflexion pâle des vagues est visible sur le corps humain, ce qui fait penser à l'allégorie de l'homme en contemplation qui se plonge dans sa propre conscience. Dans son entourage désertique, il n'y a pas de point de repère, il n'y a que la profondeur impénétrable qui donne de l'incertitude. Dans sa méditation, il est probablement arrivé à un point où sa propre conscience est déjà unie avec le divin, la présence de la perspective est donc désormais inutile, étant donné qu'il n'y a pas de sens dans l'infini. Et si l'homme veut plutôt écarter sa conscience, pourquoi faudrait-il élaborer les détails de sa personnalité ? L'homme qui cherche la couche transcendante de l'univers essaie plutôt de se délivrer des limites de l'existence humaine. Il est petit et éphémère comme la lueur d'une bougie, comme nous montre la métaphore mise en scène dans l'image intitulée *La lueur*. La peinture représente une flamme qui ressemble à la silhouette d'un homme. En plus, ici, l'homme n'est pas montré noir comme le sujet du monde, mais blanc comme un esprit, composé du même matériau que le divin. Probablement, cette figure bénéficie déjà de l'unification ultime de l'âme humaine et divine, ce qui est propre à l'état d'extase totale de la méditation.

L'image de Gao, intitulée *Univers intérieur* (2007), est l'une de ses œuvres qui résume parfaitement son art. Le titre exprime déjà l'intention de l'introspection qui permet de découvrir l'âme. La vision bloquée par les nuages ou par la brume incite le spectateur à imaginer les éléments de l'image qui restent cachés. On y voit plusieurs motifs qui évoquent la forme d'un trou. Il est curieux qu'on ne puisse pas définir la matière de ces formes abstraites : elle peut être dure comme la roche, mais aussi molle comme le tissu, ou même intouchable comme la vapeur bouillonnante. L'interprétation dépend peut-être de l'état de l'âme du spectateur, comment il imagine l'espace de son microcosme. Les trous évoquent beaucoup d'associations : ils peuvent être des déchirures, des ballots sans fond et la porte de l'infinité céleste. Et la figure minuscule qui flotte à gauche de l'image peut être le sage en contemplation qui observe son univers illimité et énigmatique. Pour conclure, les

motifs de Gao Xingjian servent toujours à convoquer le *shen-p'in*, le degré suprême de l'art, pour évoquer le silence divin qui incite le spectateur à la contemplation.

Conclusion

Gao Xingjian est l'un des représentants les plus marquants de l'art contemplatif. Ses images en noir et blanc sont marquées par l'opacité, en même temps que la transparence et la polysémie des motifs. Avec ses œuvres (littéraires ou picturales), il convoque toujours un monde transcendantal où l'homme est dénudé jusqu'au silence de son âme et, ainsi, il peut se réunir avec le divin et s'immerger dans le Même. Dans son roman connu, intitulé *Montagne de l'âme*, Gao décrit un voyage pendant lequel le narrateur est en quête d'une expérience qui l'aide à comprendre son destin dans l'univers. Au début de son pèlerinage, le narrateur écrit : « une lueur monte à l'intérieur de toi, comme le feu solitaire d'une bougie dans l'obscurité, sa flamme dégage de la lumière [...] glaciale qui emplit ton corps, déborde ses contours, cette conscience glaciale et transparente... ». (Gao 1995 : 163) C'est ainsi qu'il commence son voyage, et à la fin, en arrivant au sommet de la montagne, il devient pleinement taciturne.

UNIVERSITÉ DE SZEGED
étudiante
rafiannareka@gmail.com

BIBLIOGRAPHIE

BARTHA-KOVÁCS, Katalin (2010). *A csend alakzatai a festészetben*, Budapest : L'Harmattan.

BERGEZ, Daniel (2013). *Gao Xingjian, Peintre de l'Âme*, Paris : Éditions du Seuil.

CHENG, François (1991). *Vide et plein*, Paris : Éditions du Seuil.

DINOUART, M. l'abbé (1771). *L'Art de se taire*, Paris : Imprimeur du Roi, [En ligne] <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k64999j.pdf>. Consulté le 09 juin 2024.

FROMENTIN, Eugène (1877). *Les Maîtres d'autrefois*, Paris : Plon, [En ligne] <https://archive.org/details/ylesmaitresdautr00fromuoft/page/2/mode/2up?q=visible>. Consulté le 09 juin 2024.

GAO, Xingjian (2017). *L'art d'un homme libre*, Paris : Seuil.

GAO, Xingjian (1995). *La montagne de l'âme*, traduit du chinois par Noël et Liliane Dutrait, La Tour d'Aigues : Éditions de l'Aube.

GRESS, Thibaut (2014). « Jean-Luc Marion : Courbet ou la peinture à l'œil », *Actu Philosophia*, [En ligne] <https://www.actu-philosophia.com/jean-luc-marion-courbet-ou-la-peinture-a-l-oeil/>. Consulté le 09 juin 2024.

HABCHI, Sobhi (2008). « K. Gibran entre le 'troisième œil' et W. Blake : jalons pour une esthétique visionnaire », *Revue de littérature comparée*, n°326, 237–257.

JULLIEN, François (2003). *La grande image n'a pas de forme*, Paris : Seuil.

MERLEAU-PONTY, Maurice (1964). *Œil et esprit*, Paris : Gallimard.

MINGSONG, Geng (2009). *La peinture des paysages de la Chine ancienne*, Champs-sur-Marne : Music & Entertainment Books.

PAVILLON, Étienne (1750). « *L'art de se taire* », *Œuvres*, Amsterdam : Zacharie Chatelain.

PENET, Pierre-Hippolyte (2018). « La Madeleine au miroir », *Catalogue numérique de l'exposition « Georges de La Tour et le mystère de la Femme à la puce »* [En ligne] <https://www.museesgrandest.org/les-collections/la-madeleine-au-miroir/>. Consulté le 09 juin 2024.

SPOTO, Estelle (2015). « The Inner Visions of Gao Xingjian », *Agenda Magazine*, [En ligne] <https://www.bruzz.be/en/culture/art-books/inner-visions-gao-xingjian-2015-02-25>. Consulté le 09 juin 2024.