

Étude comparative entre l'Orient et l'Occident sur le temps dans l'antiquité et l'esthétique du paysage

Katarzyna Gan-Krzywoszyńska

Faculty of Philosophy, Adam Mickiewicz University, Poland
<https://orcid.org/0000-0001-6531-9272>

Caroline Pires Ting 丁佳齡

Postdoctoral Research Fellow, Federal University of Rio de Janeiro (UFRJ)

FAPERJ PDR-10, Brazil
<https://orcid.org/0000-0003-1988-4582>
<https://linktr.ee/carolting>

Recebido: 15 de novembro de 2023
 Aprovado: 30 de dezembro de 2023
 DOI:10.47661/afel.v17i34.65514



Gan-Krzywoszyńska, Katarzyna; Ting, Caroline Pires. Étude comparative entre l'Orient et l'Occident sur le temps dans l'antiquité et l'esthétique du paysage. *Anais de Filosofia Clássica* 34, 2023. p. 137-165.

RESUMÉ: L'article explore les liens entre l'impermanence, la pensée bouddhique et taoïste, et l'esthétique Wabi-Sabi, en soulignant le concept unificateur du mouvement et son rôle dans l'illustration de la fluidité et de la transformation de la vie. L'analyse porte sur la manière dont le mouvement fonctionne comme un principe unificateur, mettant en évidence la fluidité, la transformation et la croissance qui caractérisent l'existence. Cette perspective s'appuie sur les principes taoïstes et bouddhistes, qui insistent sur l'acceptation de la réalité dans sa forme la plus authentique et le détachement des attaches matérielles—révélant ainsi la beauté de l'imperfection et de la simplicité. En adoptant ce point de vue, nous sommes incités à nous engager pleinement dans notre environnement, à valoriser le caractère transitoire de chaque instant et à accueillir le changement comme une source de transformation.

MOTS-CLÉS: Impermanence, Art d'Extrême-Orient, Esthétique, Mouvement, Wabi-Sabi.

RESUMO: Este artigo examina as conexões entre a impermanência, o pensamento budista e taoísta, e a estética Wabi-Sabi, destacando o conceito unificador de movimento e seu papel na ilustração da fluidez e transformação da vida. Investiga-se como o movimento funciona como um princípio unificador, evidenciando a fluidez, a transformação e o crescimento característicos da existência. Essa perspectiva fundamenta-se nos princípios taoístas e budistas, que enfatizam a aceitação da realidade em sua forma mais autêntica e o desprendimento de apegos materiais—revelando, assim, a beleza da imperfeição e da simplicidade. Ao adotar essa visão, somos encorajados a nos envolver com o ambiente, valorizar o caráter transitório de cada momento e acolher a mudança como fonte de transformação.

PALAVRAS-CHAVE: Impermanência, Arte do Extremo Oriente, Estética, Movimento, Wabi-Sabi.

Introduction

L'une des fonctions essentielles de l'imagination, puisant ses sources dans l'imaginaire, consiste à arpenter l'espace et le temps du monde. À l'instar du flâneur qui parcourt des variations de paysages et d'horizons, l'activité imaginative se déploie comme une séquence dynamique. Une relation logique se tisse entre la marche, le récit, la peinture et le mythe : dans chacun de ces domaines, l'imagination se trouve puissamment sollicitée. Tous constituent autant de chemins menant à une Vérité supérieure. La marche, en particulier, revêt pour l'individu une quête aux multiples dimensions : quête de connaissances sur le monde et sur soi-même, recherche de l'identité véritable ou d'une vérité transcendante (comme dans le cadre des pèlerinages). De façon analogue, le mythe, la religion, la peinture et l'écriture témoignent également de cheminements plus ou moins intérieurs vers diverses formes de Vérité. Le thème de la marche offre ainsi l'occasion de mettre en lumière l'esprit hétéroclite du voyageur, collectionneur d'objets et de traces, mais aussi, à l'inverse, la posture d'un sujet taoïste qui s'allège et se vide au gré du parcours.

Le présent essai se propose d'examiner les liens entre le temps, l'acte de marcher et la réflexion esthétique, en particulier dans les domaines artistiques. Si ces réflexions invitent à une considération du temps et de la durée, notre perspective se concentre davantage sur les liens entre l'Orient et l'Occident en la matière. Ainsi, le déplacement peut devenir une forme de méditation active : nous pouvons redécouvrir le sens profond de nos déambulations en prenant conscience de leur dimension spirituelle. Depuis l'Antiquité, l'idée que la mobilité puisse constituer un exercice de ressourcement est attestée. À l'instar de la méditation immobile, l'attention portée à la respiration et aux mouvements mentaux se révèle cruciale pour atteindre un état de clarté intérieure ; cet état favorise alors une relation plus harmonieuse entre le

sujet et la réalité extérieure.

Cette étude entend par ailleurs explorer la philosophie de l'art à travers le prisme de l'impermanence et du mouvement. Contrairement aux paradigmes platonicien ou kantien de « l'Essence », qui prônent une permanence substantielle, la pensée chinoise valorise la dualité d'opposés complémentaires, tels que le yin et le yang. Imprégnée des philosophies taoïste et bouddhiste, la création artistique chinoise illustre cet aspect éphémère tout en incarnant un principe unificateur de l'existence. Le mouvement se déploie notamment dans la peinture à l'encre : les traits de pinceau y expriment fluidité et impermanence, tandis que la sculpture et l'architecture, malgré leur apparente fixité, révèlent une dynamique interne (Csikszentmihalyi & Robinson, 1990). Dans la peinture à l'encre, la modulation des traits sur le papier incarne l'essence même de l'éphémère (Cahill, 1985).

En outre, bien qu'elles paraissent stables, la sculpture et l'architecture suggèrent une forme de mouvement latent, invitant l'observateur à percevoir l'énergie qui les anime. Un exemple éloquent est le musée Monologue à Shanghai (figures 1 et 2), dont la morphologie transpose celle de l'*ensō* (円相): cette figure calligraphique fluctue selon l'intention et la gestuelle du moine, évoquant à la fois l'univers, le changement, la vacuité temporelle et spatiale, la sérénité et le dynamisme. Aller au bout du tracé de l'*ensō* dépasse la simple création artistique : il s'agit d'une pratique méditative et spirituelle, reflet d'un esprit pleinement éveillé.

Dans cette optique, l'art, tout comme la marche ou la contemplation, participe d'un cheminement intérieur où se conjuguent la quête de sens et l'expérience esthétique. Loin d'être de simples activités contemplatives, ces pratiques peuvent se révéler de puissants vecteurs de connaissance, de transformation et d'harmonisation entre soi et le monde. L'approche extrême-orientale, en soulignant l'impermanence et la fluidité de toute chose, apporte un éclairage singulier sur notre rapport au temps et à l'espace. Elle nous rappelle que

la mobilité, qu'elle soit physique, mentale ou spirituelle, constitue un principe fondamental de la création et de la compréhension de l'existence.



Figures 1 et 2 : Vues extérieures du Musée d'Art Monologue, par Wutopia Lab, Qinhuangdao, République Populaire de Chine. Source : <https://www.archdaily.com/986300/monologue-art-museum-wutopia-lab>, consulté le 30 décembre 2024.

Embrasser l'Impermanence et la Beauté Transitoire

Le Bouddhisme attribue au mouvement une signification particulière. Au cœur de ses enseignements, l'impermanence est perçue comme un flux continu, un état de perpétuelle métamorphose (Suzuki, 1991). Cette fluidité se retrouve dans la pratique méditative, où les praticiens développent une conscience aiguisée du flux ininterrompu de pensées, de sensations et d'émotions (Austin, 2006).

L'*ensō* japonais, ou « cercle », symbolise à la fois la vacuité et la totalité dans le bouddhisme zen, lui-même issu du taoïsme et de ses variantes, comme le bouddhisme *chan* et *seon*. Sa forme, intrinsèquement variable, reflète l'intention du calligraphe et incarne des concepts tels que l'univers, le changement ou la quiétude. Le tracé de l'*ensō* relève ainsi d'un geste méditatif, manifestant l'esprit éveillé.



Figure 3 : La calligraphie de l'*ensō* par Kanjuro Shibata XX. Source : <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Enso.jpg>, consulté le 30 décembre 2024.

Dans l'esthétique du Wabi-Sabi, la notion de mouvement occupe une place prépondérante, reflétant une dynamique perpétuelle qui transcende la matérialité pour embrasser l'impermanence. Cette pensée, avec ces sources en Chine et profondément enracinée dans la culture japonaise, illustre une perspective où le changement constant et l'évolution sont non seulement acceptés mais célébrés comme des éléments fondamentaux de la beauté et de l'existence elle-même. Le mouvement dans le wabi-sabi est métaphorique, symbolisant le cycle incessant de la naissance, de la décadence et du renouvellement. Ainsi, il incarne la fluidité de la vie, où chaque instant est éphémère et chaque forme est destinée à se transformer.

Ces principes trouvent aussi bien un écho auprès de plusieurs concepts clés du Bouddhisme Theravada, en particulier l'*Anekāntavāda*, l'*Anicca* (*Anitya*) et l'*Anattā*, ainsi qu'avec des pratiques telles que la création et l'effacement subséquent de mandalas de sable par les moines bouddhistes tibétains, comme dans les images ci-dessous.



Figure 4 : Source : <https://www.pugetsound.edu/news/tibetan-buddhist-monks-create-sand-mandala-and-perform-multiphonic-singing>. Consulté le 24 février 2024.



L'*Anekāntavāda*, qui se traduit par "non-unicité" ou "multiplicité des points de vue", souligne la complexité et la nature multifacette de la réalité. Il suggère que la vérité et la réalité ne peuvent être pleinement comprises à partir d'une perspective unique. Cela s'aligne avec l'acceptation susmentionnée de la réalité dans son état naturel, reconnaissant la beauté multifacette et l'imperfection de la vie. Ce principe encourage un détachement des vues rigides et une ouverture à la vaste gamme d'expériences que la vie offre, faisant écho à l'appel pour une connexion avec la réalité telle qu'elle est.

L'*Anicca*, ou la doctrine de l'impermanence, soutient que tous les phénomènes conditionnés sont transitoires, constamment en état de flux. Ce principe est directement lié à l'appréciation de l'imperfection et de la simplicité mentionnées précédemment. Reconnaître la nature impermanente des attachements matériels et des désirs superficiels mène à une plus grande appréciation pour le moment présent et la beauté inhérente dans les aspects éphémères et imparfaits de la vie. L'acceptation de l'impermanence favorise un état d'esprit qui valorise la simplicité et trouve de la beauté dans la nature transitoire de l'existence.

L'*Anattā*, ou le concept de non-soi, enseigne qu'il n'y a pas de soi inchangeant, permanent (*Atman*) ou âme. Cette notion complète l'idée de détachement des attachements matériels et d'une connexion plus

profonde avec la réalité. En comprenant qu'il n'y a pas de soi permanent auquel s'accrocher, les individus sont encouragés à se libérer des désirs et des attachements centrés sur l'ego, favorisant ainsi un sentiment de libération et de paix. Ce principe soutient la vue que la véritable beauté et valeur résident dans l'embrassement de la simplicité et de l'imperfection de la vie, car ces concepts aident à dissoudre l'illusion d'un soi séparé.

La pratique des moines bouddhistes tibétains créant puis effaçant un mandala de sable est une incarnation de ces principes. La construction méticuleuse du mandala représente la nature impermanente de l'univers (*Anicca*), la compréhension que toutes les perspectives contribuent à l'ensemble (*Anekāntavāda*), et le concept qu'il n'y a pas de soi inhérent à la création (*Anattā*). L'acte de détruire ensuite délibérément le mandala sert de méditation puissante sur l'impermanence, le non-attachement au monde physique, et l'importance de valoriser le processus plutôt que le produit. Cette pratique illustre l'harmonie entre l'acceptation de la réalité dans son état naturel, le détachement des attachements matériels, et la reconnaissance de la beauté inhérente dans l'imperfection et la simplicité, tels qu'exprimés à la fois dans le taoïsme et le bouddhisme.

Le mandala est réalisé conformément aux traditions artistiques du bouddhisme tantrique. Des millions de grains de sable sont méticuleusement versés sur une plateforme, sur une période de jours ou de semaines, pour créer une image que les bouddhistes disent posséder une signification intérieure, extérieure et secrète. Au niveau extérieur, le dessin représente le monde dans sa forme divine ; au niveau intérieur, il représente une carte par laquelle l'esprit humain est transformé en un esprit éclairé ; et au niveau secret, il dépeint l'équilibre parfaitement originel des énergies du corps et de l'esprit. Une fois le mandala achevé, le sable est balayé et placé dans une urne.

Dialogues avec le Tao : l'essence de l'imperfection

Pour retracer l'histoire du Wabi Sabi à Extrême-Orient, il est nécessaire de comprendre d'abord comment il s'est développé. Les taoïstes de Chine cherchaient à vivre au plus près de la nature et à embrasser le Tao, ou la force qu'ils croyaient guider la vie de chacun (Juniper, 2003). Le caractère chinois représentant le Tao 道 est comme une rivière en mouvement et changeant selon des motifs aléatoires et des flux sporadiques, comme l'illustre l'écriture en bronze de la dynastie Zhou occidentale, ci-dessous :



Le Zen devait plus tard naître de cette tradition spirituelle, avec le Wabi Sabi émergeant autour de l'époque de la dynastie Song (960–1279). En tant qu'expression de cette philosophie du mouvement, les objets, les espaces et même les moments vécus à travers le prisme de cette pensée acquièrent une profondeur et une résonance émotionnelle, révélant les traces subtiles laissées par le temps et l'usage. C'est dans cette interaction dynamique entre l'être et son environnement que se révèle sa quintessence : un dialogue continu avec le monde, une célébration de sa transformation perpétuelle, une ode à la transitoire beauté de l'univers. Dans cette perspective, chaque imperfection devient un symbole de la mobilité de l'existence, chaque fissure une carte du voyage temporel, chaque objet usé un témoin de la danse incessante entre la création et la dissolution. Cette esthétique nous enseigne la valeur de l'effacement progressif, nous encourageant à trouver l'élégance dans l'évanescence et la signification dans le mouvement éternel de la vie.



Figure 5 : Juseitsu Miwa's split-foot 'Life Blooming' | Courtoisie du musée Tomo <https://www.japantimes.co.jp/culture/2013/09/25/arts/chawan-simply-some-of-the-hardest-works-of-pottery-to-create/>. Consulté le 30 décembre 2024.

Dialogue entre les Formes de Platon et le Wabi-sabi

Dans la philosophie de Platon, les Formes ou Idées occupent une place centrale, incarnant des abstractions parfaites et immuables qui se situent au-delà du monde sensible, accessible uniquement par l'intellect. Ces Formes, éternelles et inaltérables, constituent la véritable essence de tout ce qui existe dans le monde matériel, lequel n'est qu'une pâle réflexion de ces idéaux immuables, selon les formules : "Les Formes sont éternelles et immuables. Elles demeurent identiques à elles-mêmes sans jamais admettre le moindre changement" (*Phédon*, 78d-79a)¹ et "Concernant la beauté en elle-même, elle demeurera éternellement telle

¹ Platon. (1993). Œuvres complètes, Volume II : Phédon. Traduit par Luc Brisson. Paris: Flammarion.

qu'elle est en elle-même, sans aucune altération" (*La République*, 211b)². De ce fait, la Forme de la Beauté, par exemple, représente l'incarnation parfaite de la beauté, à laquelle toutes manifestations de beauté dans le monde sensible aspirent, mais ne parviennent jamais à égaler totalement. Cette conception introduit une séparation nette entre le monde des idées, où réside la vérité absolue, et le monde sensible, marqué par l'imperfection et le changement.

La notion d'immutabilité des Formes de Platon repose sur l'idée que ces essences éternelles ne subissent aucun changement ou dégradation au fil du temps. Elles représentent la perfection absolue, offrant un modèle statique et invariable auquel le monde sensible ne peut que tenter de s'aligner. La quête de la connaissance, selon Platon, est donc une démarche visant à saisir ces réalités supérieures, éternelles et parfaites, à travers un processus dialectique qui élève l'âme au-delà des apparences trompeuses du monde matériel. La dualité platonicienne entre le monde des idées et le monde sensible introduit une hiérarchie claire entre ces deux réalités, plaçant la véritable essence dans le domaine intelligible, loin des imperfections et des illusions du monde physique : "Les idées demeurent immuables dans le monde intelligible, malgré les multiples copies qui peuvent exister dans le monde sensible" (*Parménide*, 132a-b)³. Cette perspective souligne une aspiration à transcender le monde sensible pour atteindre une compréhension de la vérité éternelle et immuable.

En contraste, la philosophie du Wabi-sabi, ancrée dans la tradition japonaise, célèbre l'impermanence, l'imperfection et l'incomplet. À l'opposé des Formes immuables de Platon, les formes selon le Wabi-sabi embrassent le changement constant et la beauté qui réside dans les marques du temps, comme la corrosion, les fissures, et la dégradation naturelle. Cette approche valorise une acceptation profonde de la

² Platon. (2002). *La République*. Traduit par Georges Leroux. Paris: Flammarion.

³ Platon. (1994). *Parménide*. Traduit par Marie-Dominique Richard. Paris: Presses Universitaires de France.

matérialité telle qu'elle est, sans chercher à atteindre une idéalisation abstraite ou une perfection inatteignable. Le Wabi-sabi propose ainsi une vision unifiée de la réalité, sans distinction nette entre le monde des Idées et le monde physique. Il se concentre sur l'expérience immédiate et la valeur intrinsèque des objets et des moments de la vie quotidienne, trouvant de la beauté et de la signification dans l'authenticité et la simplicité. Cette perspective encourage une appréciation de l'imperfection comme une caractéristique fondamentale de l'existence, offrant un contraste frappant avec la quête platonicienne de l'immuable et de l'idéal.

Ainsi, la Forme de Platon et les formes selon le Wabi-sabi présentent des conceptions presque diamétralement opposées de la réalité, de la beauté et de la perfection. Tandis que Platon érige un idéal d'immutabilité et de perfection absolue, le Wabi-sabi trouve de la valeur et de la beauté dans le transitoire, l'imparfait, et l'inachevé, reflétant une profonde acceptation de l'impermanence comme essence véritable de la vie. Ces deux visions offrent des perspectives enrichissantes sur la manière de comprendre et d'apprécier le monde qui nous entoure, chacune offrant une voie unique vers la sagesse et la compréhension.

Essence et Principes d'un Idéal Esthétique Japonais

Le wabi-sabi s'est fortement développé à partir du XVe siècle, au cours de ce que l'on appelle la période Muromachi (issue de l'intégration des cours impériales de Kyoto et de Yoshino). Comme nous avons expliqué, il prend ses racines dans le zen bouddhisme et, comme ce dernier, échappe à des définitions précises par le biais des mots. Cependant, il est possible d'affirmer que le "wabi-sabi est une beauté des choses imparfaites, impermanentes et incomplètes, une beauté des choses modestes et simples, une beauté des choses non conventionnelles"

(KOREN, 1994, p. 7).⁴ Il existe un dévouement et une simplicité dans l'idéal du wabi-sabi qui s'expriment avec maestria dans la Cérémonie du Thé telle que formalisée par Sen no Rikyu (1522-1591), qui a établi la salle de thé de la manière la plus humble possible, comme une maison de campagne, incorporant comme partie de la beauté les éléments communément perçus comme des "erreurs" ou des "défauts" : fissures, fragments, etc, tels que dans les exemples ci-dessous.



Figure 6 : Tanaka Chojiro, Musée d'Art Fukuoka, Japon. Source : <https://www.fukuoka-art-museum.jp/en/collection/?q=premodern&archive=true>. Consulté le 30 décembre 2024.

Selon Andrew Juniper (2003, p. 1), le wabi-sabi incarne la vision cosmique nihiliste zen et recherche la beauté dans les imperfections trouvées dans toutes choses, dans un état constant de flux, venant de nulle part et retournant au néant. Au cœur de ce mouvement perpétuel, la nature laisse des traces pour notre contemplation, et ce sont ces défauts et irrégularités aléatoires qui offrent un modèle pour l'expression modeste et humble de la beauté wabi-sabi.⁵ Il représente, au sein de la sphère culturelle sino-japonaise, une notion à la fois profonde et complexe, rarement scrutée sous l'angle de la rationalité et souvent considérée comme étant d'une traductibilité presque insaisissable. Bien que cette esthétique ait été élevée à son paroxysme par les artisans japonais, il est à noter que ses origines des fondements métaphysiques,

⁴ KOREN, Leonard. *Wabi-sabi for artists, designers, poets and philosophers*. Berkeley: Stone Bridge Press, 1994.

⁵ JUNIPER, Andrew. *Wabi sabi: the japanese art of impermanence*. Boston: Tuttle Publishing, 2003.

spirituels, et éthiques s'ancrent dans les pensées et méditations relatives à la simplicité, à l'authenticité et à l'embrassement de la réalité, telles que conceptualisées, en essence, d'une réponse culturelle et psychologique à la complexité des défis et des changements de la dynastie Song, reflétant une quête de sens et de sérénité dans un monde perçu comme éphémère et souvent empreint de souffrance.

Les premières instances de Wabi Sabi dans la peinture peuvent être retracées jusqu'aux peintures de lettrés (文人 wenren). Ces peintres érudits étaient se distinguaient du style officiel et produisaient des œuvres de nature moins grandiose, souvent un simple rocher ou arbre. Cette utilisation de l'espace permettait de laisser de la place au spectateur pour participer à la peinture. Mǎ Yuǎn (馬遠) (1190 – 1230) est devenu célèbre pour avoir créé une grande partie d'une peinture dans un seul coin, laissant le reste du papier vide ou rempli de brume. L'espace ouvert, vide, suggérait l'infini.



Figure 7: *Marcher sur un chemin de montagne au printemps. Feuille d'album, Song du Sud. Encre et couleurs légères sur soie, 27 × 43 cm. Musée national du palais Taipei. Consulté le 30 décembre 2024.*

De Même, l'écriture cursive de Li Bai se caractérise par son approche libre et expressive, où les règles strictes de la calligraphie sont assouplies pour permettre une plus grande expression personnelle. Cette spontanéité dans le trait peut être vue comme une manifestation de l'imperfection recherchée, une qualité célébrée dans l'esthétique du Wabi-Sabi. La fluidité et l'apparent désordre des traits de Li Bai incarnent une beauté naturelle et sans artifice, qui résonne avec l'idéal du Wabi-Sabi de trouver de la valeur dans l'authenticité et l'imperfection. En examinant l'écriture cursive de Li Bai à travers le prisme du Wabi-Sabi, on peut observer une intersection philosophique entre la littérature chinoise et l'esthétique japonaise. Tous deux embrassent une approche minimaliste et anti-conformiste, où la perfection n'est pas l'objectif; au contraire, c'est dans les imperfections et les manifestations spontanées de la main ou de la nature que réside la véritable beauté. Cette perspective commune offre une voie vers la compréhension profonde de l'existence, où la perfection est remplacée par une appréciation des qualités transitoires et imparfaites de la vie.

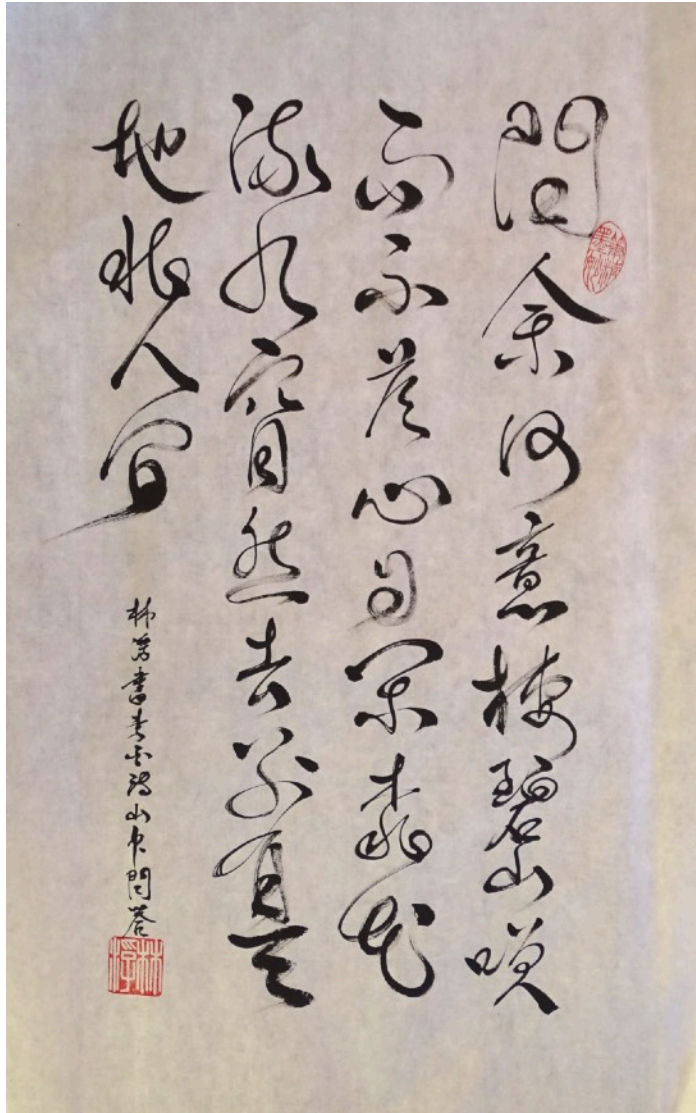


Figure 8: 山中問答 Dans la montagne question et réponse, poème de 李白 Li Bai (701-762). Source : <https://www.blog.terracolorosa.com/index.php/2022/01/calligraphie-chinoise/835/un-poeme-de-li-bai-dans-la-montagne/>. Consulté le 30 décembre 2024.

Les moines bouddhistes Zen peignaient de manière plus lâche et libre, décrite par les critiques comme étant réalisée par des « ivrognes fous ». Cet amour de l'inconventionnel est devenu un facteur clé dans le Wabi Sabi, alors qu'ils décoraient leurs temples souvent sous-financés avec des objets simples facilement disponibles pour eux, tels que le bambou, les fleurs sauvages et le bois flotté (Juniper, 2003). Se concentrer sur le naturel, l'impermanent et l'imparfait permettait la contemplation des motifs aléatoires créés par la nature, faisant d'eux des objets de contemplation des vérités universelles. Le Wabi Sabi a évolué comme le terme utilisé pour décrire cette qualité. Élever son état d'esprit est devenu la passion des artistes moines Zen qui créaient des œuvres de manière très rapide, souvent sans jamais lever le pinceau encre du papier. Cette approche artistique reflète une recherche de l'authenticité à travers l'expression brute et spontanée, où l'imperfection et l'éphémère sont valorisées comme des voies vers la compréhension profonde de l'existence. La simplicité des matériaux utilisés par les moines, tels que le bambou, les fleurs sauvages et le bois flotté, témoigne d'une volonté de se rapprocher de la nature et d'embrasser ses cycles et ses imperfections. Cette esthétique, avec son appréciation pour l'asymétrie, la modestie et la simplicité, invite à une réflexion sur la beauté dans l'inachevé et l'impérissable, offrant une perspective unique sur la manière dont l'art peut capturer et transmettre des vérités universelles.

L'espace vide ou "ma" en japonais, n'est pas simplement une absence, mais un élément plein de potentiel et de signification, offrant au spectateur l'opportunité de compléter l'œuvre avec son imagination et ses émotions. Dans l'illustration de Su Dongpo ci-dessous, il est possible de discerner une simplicité dans le choix de l'objet ainsi qu'une certaine concision dans sa représentation, laissant ainsi un vaste espace pour la participation intellectuelle du spectateur.



Figure 9: Su Dongpo: *Withered Tree and Strange Rock* documented in old record. Disponible sur: <https://en.thevalue.com/articles/christies-hong-kong-2018-chinese-paintings-and-calligraphy-su-shi-dongpo>. Consulté le 30 décembre 2024.

De la même manière que le Zen a éclairé la pensée et la philosophie japonaises durant plus d'un millénaire, il a également établi les fondements éthiques et esthétiques de l'ensemble des arts japonais et a modelé leur évolution. Il était courant que les moines se livrent à des activités artistiques au sein des monastères, y compris comme élément de leur pratique méditative, et leurs œuvres influençaient tant la noblesse que les figures artistiques, avec une intensité variable au fil des siècles. Ainsi, peu à peu, ces pratiques se sont insinuées dans la sensibilité esthétique japonaise, en forgeant une approche singulière de la création et de l'appréciation artistique.

Concernant la sélection et l'emploi des matériaux, le wabi-sabi manifeste une prédilection pour l'organique, c'est-à-dire des matériaux naturels susceptibles de révéler une altération physique et naturelle, témoignant ainsi des « empreintes du temps ». Ce sont les variations de texture et de couleur qui ouvrent un champ à l'imagination et favorisent une interaction plus profonde avec l'évolution de l'œuvre. Les créations évoquent les feuilles qui se colorent différemment sur l'arbre avant de

tomber et de poursuivre leur cycle de retour à la terre, vers le néant.

En ce qui concerne les aspects formels de ce style, nous observons une relation nuancée entre l'unicité – une certaine intimité qui doit être incarnée dans l'œuvre –, les caractéristiques des matériaux employés et la vocation de l'objet. L'accent n'est guère mis sur la symétrie, la proportion ou la régularité formelle. La forme recherchée ne devrait pas uniquement découler d'une vision artistique personnelle, captive d'idées préconçues, mais elle devrait plutôt exalter l'universalité, l'intemporalité et l'esprit collectif, capable de transcender l'individualité. Ce principe suggère une approche où l'œuvre d'art ne s'inscrit pas seulement dans une expression individuelle, mais aspire à une résonance plus vaste, engageant le spectateur dans une expérience esthétique qui dépasse la subjectivité pour toucher à des vérités universelles.

Un Dialogue entre Transcience Esthétique et Rationalité Calculatrice

Peut-être rien ne suscite-t-il un choc culturel aussi prononcé pour notre sensibilité occidentale contemporaine que l'idéal esthétique célébrant le cours naturel des choses, reconnaissant comme éléments constitutifs du processus vital la transcience et l'inachèvement. La notion d'efficacité, poussée à l'extrême dans les sociétés capitalistes développées, conçoit un objectif comme fin ultime vers laquelle tout labeur humain doit tendre, dans le but de rapprocher un certain état final des choses de la vision initialement conçue. Les imprévus, les accidents, les silences, les doutes et les hésitations rencontrés en cours de route sont perçus comme des échecs.

Michel Foucault (2018), a éclairé l'essor d'une approche distinctement occidentale qu'il désigne sous le terme de biopolitique. Cette notion fait référence à un ensemble de tactiques et de stratégies à travers lesquelles les aspects fondamentaux de la vie humaine sont soumis à une logique de rationalisation et de contrôle mesuré. L'analyse

foucauldienne met en lumière la manière dont, au sein des sociétés contemporaines, les dispositifs de pouvoir se déploient bien au-delà des cadres institutionnels traditionnels, s'immisçant dans les sphères les plus privées de l'existence humaine, dans le but de façonner comportements et identités selon des critères préétablis.

Par ailleurs, en contraste avec cette notion d'efficacité propre à l'Occident, et dans une démarche de questionnement, François Jullien (2002), à travers une analyse rigoureuse de la société chinoise, révèle que l'Occident s'ancre dans une tradition de planification préalable et de valorisation du héroïsme dans l'action. Cette approche occidentale de l'efficacité est perçue comme une quête des moyens en vue d'atteindre des fins spécifiques, ou comme une interaction entre théorie et pratique. Néanmoins, une autre vision de l'efficacité se dévoile en Chine, prônant une attitude qui consiste à permettre l'émergence de l'effet plutôt qu'à le cibler directement ; autrement dit, à impliquer l'effet comme une conséquence naturelle plutôt qu'à le poursuivre activement, à le récolter plutôt qu'à le provoquer – à accepter son avènement.⁶

Dans la pratique, la simplicité du flux naturel et impermanent de l'esthétique wabi-sabi est, à l'étonnement de l'Occident, le fruit d'une discipline rigoureuse. Paradoxalement, c'est seulement lorsque la formation atteint une maturité que le flux peut se révéler dans son intégralité. Corps, esprit et art forment un tout continu. Dès les origines des études sur le corps et l'art en Asie, une importance particulière a été accordée à la reconnaissance que les idées n'ont jamais été séparées du corps, étant constituées à partir de celui-ci, c'est-à-dire, à partir de laboratoires spécifiques de création et d'entraînement. L'art a toujours été intimement lié à la formation. Cela s'appliquait à la poésie waka, au théâtre nô, aux arrangements floraux ikebana et également au butô.

⁶ Jullien, François. *Traité de l'efficacité*. Paris: Le Livre de Poche, 2002.

Quelques analogies entre la pensée chinoise et celle européenne

A côté de différences abyssales, certains rapports apparaissent frappants. Par exemple, on voit le poète Xie Tiao (464-499) découvrir que la fenêtre — résume Florence Hu-Sterk — « impose un ordre ; elle découpe la nature infinie pour n'en retenir qu'un fragment qui vaut la totalité. En l'isolant de l'ensemble, le poète se l'approprie comme un tableau⁷ » (HU-STERK, 2004, p. 127.). En 1435, Alberti n'avait rien fait d'autre quand, juste avant d'ouvrir sa fameuse fenêtre – qui ne donne pas sur le monde mais sur la composition mesurée de l'œuvre –, il avait évoqué Protagoras et sa célèbre formule : « l'homme est la mesure de toutes les choses ».⁸

Le paysage traverse le corps par la « fenêtre » de la vision. La perspective permet de fixer sur la toile un instant du monde. Elle immobilise le temps au profit d'un espace intellectuellement construit ; elle requiert corrélativement l'immobilité du peintre et du spectateur afin d'assimiler le contenu établi. C'est dans ce sens que nous pouvons comparer la peinture à un paysage. Contempler un paysage est vouloir s'y perdre ; métaphoriquement est s'évanouir au milieu des choses.

« L'esprit du paysage et mon esprit se sont concentrés et, par là, transformés de sorte que le paysage est bien en moi », affirmait le peintre chinois 石濤 Shi Tao⁹ (1641- vers 1719-20). Marcher vraiment dans le paysage, enfin, c'est s'y fondre, un peu comme – dit la légende – le peintre chinois Shi Tao a disparu dans ce qu'il venait de peindre sur un mur. Cette production d'images de la nature et du mouvement sur le parois se retrouve chez Léonard : « Si tu regardes des murs souillés de beaucoup de tâches ou faits de pierres multicolores, avec l'idée d'imaginer quelque scène, tu y trouveras l'analogie de paysages au décor

⁷ Florence HU-STERK, *La Beauté autrement*. Introduction à l'esthétique chinoise, Paris, You-Feng, 2004, p. 127.

⁸ Cité par Daniel Arasse, dans *On n'y voit rien*, Paris : Folio, 2009, Chapitre « Le regard de l'escargot », p. 54.

⁹Nous avons trouvé cette citation in Tchouang tseu, Lie Tseu, Lao Tseu *La Sagesse chinoise selon le Tao, pensées choisies [de Lao tseu, Lie tseu et Tchouang tseu] et traduits par René Brémond*, Paris : Plon, 1955

de montagnes, rivières, rochers, arbres, plaines, larges vallées et collines de toute sorte. Tu pourras y voir aussi des batailles et des figures aux gestes vifs et d'étranges visages et costumes et une infinité de choses ¹⁰».

*Les correspondances, la spatialisation de la poésie
et la temporalité de la peinture*

On sait que les chinois aiment à établir certaines correspondances entre les vertus des choses de la nature et les vertus des choses de l'humain. C'est ainsi par exemple que nous rappelle l'écrivain et poète François Cheng, dans son *Essai sur le langage pictural chinois* : « aux deux pôles de l'univers correspondent les deux pôles de la sensibilité humaine¹¹ ». Le savoir était herméneutique, et l'écriture appartenait aux 士 (shi), une élite intellectuelle qui avait le pouvoir de « décrypter le monde » (Vandermeerch, 1974, pp. 42-43).¹² « 来去, lái-qù » signifie « venir et aller », « muser » ; « se promener ». Pour le chinois, le mot « 叉, chā » doit être rapproché de termes signifiant « franchir », « aller au-delà », et d'autres qui expriment le plaisir, l'agrément, le peu de profondeur. « 叉, chā » évoque l'image de deux fourchettes entrelacées, comme nous le voyons dans le caractère 叉, dans le premier dictionnaire chinois, le 說文解字 (Shuōwén Jiězì), compilé à l'époque de la dynastie Han (206 av. J.-C. à 220 apr. J.-C.) par 許慎 (Xǔ shèn; 58 – 147).

François Cheng nous apprend, l'ensemble, souvent traduit « passer par-dessus (un obstacle) », en sautant, en grim pant, exprime une idée de légèreté et de mouvement de dépassement à la fois, un envol libre au-

¹⁰ Citation de Danielle Sonnier, in Léon Battista Alberti, *De Pictura*, Paris : Allia, 2007, p. 43.

¹¹ François Chen. *Vide et plein*, Points, Le Seuil, 1977, 1996, p. 93.

¹² Voir Vandermeerch, *De la Tortue à l'achillée*, en divination et rationalité, Le Seuil, Paris, 1974, pp. 42-43.

delà.¹³ Ces idées sont basées sur le sens que l'artiste s'est fait « déchiffreur » de la Nature et transcripteur de ses symboles. Celles-ci font songer, tantôt aux *Contemplations* de Victor Hugo, dont l'univers est un « hiéroglyphe énorme », comparable à la « Bible » ou à un « livre écrit dans l'azur, sur l'onde et le chemin, avec la fleur, le vent, l'étoile [...] » et « la nature est un drame »¹⁴, tantôt aux *Correspondances* de Charles Baudelaire, qui désignent les analogies entre les mondes matériel et spirituel, selon l'idée que les artistes sont les seuls décodeur des rapports qui permettent de dépasser du monde des sensations à celui des représentations.

En parcourant un chemin (qui peut être un tableau), nous créons donc le paysage, physique ou peint, puisque percevoir c'est créer une image à partir d'énergies qui changent sans cesse. Marcher, c'est dessiner le paysage. C'est peindre avec son souffle (氣, qi), avec son corps, à la façon du peintre chinois Shi Tao : « [...] À présent que le Paysage est né de moi et moi du Paysage, celui-ci me charge de parler pour lui. J'ai cherché sans trêve à dessiner des cimes extraordinaires. L'esprit du paysage et mon esprit se sont rencontrés et par là transformés, en sorte que le paysage est bien en moi ». ¹⁵

Assez similairement, dans son chapitre *Le Paysage Symbolique*¹⁶, l'historien de l'art britannique Kenneth Clark examine la fonction de la réintroduction du paysage depuis le Moyen Âge. Il l'emploi dans « un cycle d'intégration harmonieuse de l'esprit humain » au « monde extérieur ». Sans doute, cette géographie sacrée est-elle à rechercher dans l'ancienne géomancie du paysage appelée en Chine « Vent et Eau » (Feng Shui).

Umberto Eco, dans son livre *Art et Beauté dans l'Esthétique*

¹³ Tchouang tseu, Lie Tseu, Lao Tseu *La Sagesse chinoise selon le Tao* [...] Ibid.

¹⁴ Victor Hugo, *Les Contemplations*, Préface de L.-P. Fargues, N.R.F., coll. Poésie, Gallimard, 1973, p. 277.

¹⁵ Shi Tao (1641 – ap. 1710, Ming). In François Cheng, *Souffle-Esprit*, p. 30, Paris : Seuil, p. 30.

¹⁶ Kenneth Clark, *L'art du paysage (Landscape into Art)*, Traduit de l'anglais par André Ferrier et Françoise Falcou. Paris, Ed. Gérard Monfort, 1994. 1^{er} chapitre *Le Paysage Symbolique*, p. 7.

*Médiévale*¹⁷, nous traite de la propension allégorique du Moyen Âge, qui fait de toute chose comme symbolique d'une autre en associant l'expression métaphorique à la mentalité primitive dans son rapport entre les images et ses respectifs signifiés: « une façon d'agglomérer dans la notion d'une chose déterminée tout ce qui peut entretenir avec elle un quelconque rapport de similitude et appartenance. Néanmoins, plutôt que d'un primitivisme au sens étroit du mot, il s'agira d'une aptitude à prolonger l'activité mythico-poétique de l'époque classique, en produisant des nouvelles représentations » (ECO, 1997).

Eco y insiste sur la relation entretenue, à l'époque médiévale, de tous les champs du savoir fondée sur le rapport de similitude : chaque créature reflète le monde. Voir par exemple les reproductions de l'« homme astrologique » que l'on retrouve dans les Livres d'Heures du Moyen Âge, qui considéraient le corps humain comme l'image réduite mais fidèle de l'univers. Mais aussi Gaston Bachelard (1938) a réfléchi sur cette imagination dans *La Formation de l'esprit scientifique*, en écrivant : « on sent bientôt l'idée vague se reformer derrière les précisions intempestives. Cette idée vague et puissante, c'est celle de la Terre nourricière, de la Terre maternelle, premier et dernier refuge de l'homme abandonné¹⁸ ».

En chinois, comme dans plusieurs langues orientales, l'un des principaux vocables utilisés pour désigner le paysage est 山水, *shanshui*, ce qui veut dire littéralement « montagne-eau », mais aussi le tableau représentant ces deux éléments. C'est pourquoi la peinture paysagiste se dit « Peinture de Montagne et d'Eau »¹⁹.

On retrouve d'ailleurs ces deux motifs dans toute la peinture paysagère d'Extrême-Orient. Pour Augustin Berque²⁰, le 山水, *shanshui*

¹⁷ ECO Umberto, *Art et Beauté dans l'Esthétique Médiévale*, Paris, Grasset, 1997, chapitre « Symbole et Allégorie »

¹⁸ Bachelard, Gaston, *La Formation de l'esprit scientifique*, Paris, Vrin, 1938, p. 177

¹⁹ Cité par François Cheng, dans *Vide et plein, le langage pictural chinois*, Le Seuil, 1979, 1991, pp.92-93.

²⁰ Les paysans-ouvriers. *Encyclopédie permanente Japon*, décembre, 1-8.

implique une fusion cosmique de l'Homme avec l'Univers. Le peintre «reviendra sans cesse sur le thème de la montagne, celle qui est devenue « très tôt, dans l'imaginaire chinois, le visage même du Mystère ». « Il s'établi en Chine une véritable mystique de la montagne qu'exaltaient inlassablement poètes, peintres et maîtres spirituels. ²¹»

Dans son ouvrage *Un univers vers l'autre*, Cheng nous raconte que, en Chine, « le voyage d'initiation faisait partie de la formation d'un lettré ». « Tout lettré digne de ce nom, avant de se présenter au degré supérieur de l'examen impérial, se devait de visiter des différentes régions de la vaste Chine, de connaître les différentes traditions vivantes qui avaient enrichi la culture chinoise ». Ainsi, la peinture chinoise a introduit les notions de « La spatialisation de la poésie » et, réciproquement, « La temporalité de la peinture »²². Cependant, à la différence de l'Europe, ce sont les poètes plutôt que les peintres qui, les premiers ont vu la nature comme un paysage.

Jacques Pimpaneau²³ souligne d'ailleurs les origines chamaniques de la peinture chinoise. Le poète chinois, en cheminant, essayait comme le chaman de sortir de lui-même pour pénétrer dans le monde extra-humain, dans la vie des arbres, des fleurs et des animaux », de se rendre indépendant du « moi » et de trouver sa place dans l'univers. Ce mouvement sur le temps va se manifester dans toutes les étapes de la création. Voir l'exemple célèbre de la technique du halo d'encre (*moyun*); elle « représente le critère ultime de l'appréciation d'une peinture monochrome » car « pour réussir un halo d'encre, il faut que le peintre soit "aidé par le divin" [...]. Tout comme le Dao (ou le Tao), l'encre se diffuse d'elle-même pour créer un halo et le peintre n'a plus prise sur elle. La main de l'homme laisse alors à la Nature, ou au divin, le soin d'achever son geste²⁴ ».

²¹ Ibid, p. 87.

²² Florence HU-STERK, Ibid., p. 166-177.

²³ Jacques Pimpaneau, *Le courant chamanistique dans la poésie chinoise*, in *Chamin*, n°9.

²⁴ Ibid., p. 207.

Dans la tradition philosophique de la théorie du cosmos, la totalité était réservée à la contemplation spirituelle. Mais avec l'observation de l'ensemble de la nature en tant que paysage on atteint une nouvelle forme de la théorie du cosmos. Le paysage est la nature qui est présente esthétiquement au regard pour un observateur. Le paysage n'apparaît qu'à partir du moment où l'être humain se penche sur la nature avec tous ses sens dans une contemplation.²⁵

Conclusion

En conclusion, cette étude a permis d'éclairer la philosophie de l'art oriental à travers les prismes de l'impermanence et de mettre en lumière la façon dont ces concepts sont incarnés dans l'esthétique Wabi-Sabi. Loin de la quête platonicienne ou kantienne d'une essence immuable, l'art de l'Extrême-Orient célèbre la transience et la complémentarité des contraires, s'ancrant ainsi dans une vision du monde profondément enracinée dans les principes du taoïsme et du bouddhisme.

Le mouvement, dans l'art oriental, ne se limite pas à une représentation physique ; il est également perçu comme un vecteur de transformation et de croissance personnelle et collective. La pratique du traçage de l'ensō, par exemple, transcende sa dimension artistique pour devenir une méditation sur la condition humaine et l'éveil spirituel. Ces philosophies orientales, en rejetant l'idée d'une permanence essentielle, nous invitent à une réconciliation avec l'éphémère, à une célébration des imperfections qui marquent le passage du temps. Elles nous enseignent que la véritable beauté réside dans l'authenticité et la simplicité, et que la valeur réside non pas dans la durée, mais dans la qualité de l'expérience et dans notre capacité à vivre en harmonie avec le rythme naturel de la

²⁵ Jouty S. Connaissance et symbolique de la montagne chez les érudits médiévaux. In: Revue de géographie alpine. 1991, Tome 79 N°4. pp. 21-34

vie.

Ainsi, la convergence entre l'art, la philosophie et la spiritualité dans l'Extrême-Orient ne se manifeste pas seulement dans les œuvres matérielles, mais dans l'approche même de la vie et de l'existence. Elle offre une voie alternative et enrichissante à la compréhension du monde et à notre place en son sein, une voie qui peut offrir des perspectives précieuses même dans le cadre de nos sociétés contemporaines. Cette étude, en explorant la richesse de l'art et de la pensée orientaux, ouvre des horizons pour de futures recherches interdisciplinaires, où l'esthétique, la philosophie et la spiritualité peuvent se rejoindre pour offrir des clés de compréhension des plus profondes traditions culturelles, et par là, de l'expérience humaine dans sa globalité.

Références

- ALBERTI, Léon Battista. *De Pictura*, Paris : Allia, 2007
- ARASSE, Daniel. *On n'y voit rien*, Paris : Folio, 2009
- AUSTIN, J.H. (2006). *Zen-brain reflections: Reviewing recent developments in meditation and states of consciousness*. MIT Press.
- BACHELARD, Gaston. *La Formation de l'esprit scientifique*, Paris, Vrin, 1938
- CAHILL, J. (1985). *The compelling image: Nature and style in seventeenth-century Chinese painting*. Harvard University Press.
- CHENG, François. *Souffle-Esprit*, Paris : Seuil, Paris : Plon, 1955
- _____. *Vide et plein*, Points, Le Seuil, 1977, 1996
- _____. *Cinq méditations sur la Beauté*, Albin Michel, 2008
- CLARCK, Kenneth. *L'art du paysage (Landscape into Art)*, Traduit de l'anglais par André Ferrier et Françoise Falcou. Paris, Ed. Gérard Monfort, 1994
- CLAIR, E. & Ribeiro, J. (2018). 'Wabi-Sabi, a arte da imperfeição: estética japonesa e alteridade cultural', *POIÉSIS*, 17, pp. 205-218. doi: 10.22409/poiesis.1728.205-218.
- Csikszentmihalyi, M. & Robinson, R.E. (1990). *The art of seeing: An interpretation of the aesthetic encounter*. Getty Publications.
- ECO, Umberto. *Art et Beauté dans l'Esthétique Médiévale*, Paris, Grasset, 1997
- FOUCAULT, Michel. (2018). *Histoire de la sexualité, 4: Les aveux de la chair*. Edited by F. Gros. Paris: Gallimard.
- HU-STERK, Florence. *La Beauté autrement. Introduction à l'esthétique chinoise*, Paris, You-Feng, 2004
- HUGO, Victor. *Les Contemplations*, Préface de L.-P. Fargues, N.R.E., coll. Poésie, Gallimard, 1973
- JOUTY, Sylvain. *Connaissance et symbolique de la montagne chez les érudits médiévaux*. In: *Revue de géographie alpine*. 1991, Tome 79 N°4
- JULLIEN, François. (2002). *Traité de l'efficacité*. Paris: Le Livre de Poche.
- KEMPTON, Beth (2019). *Wabi Sabi: Japanese Wisdom for a Perfectly Imperfect Life*. Harper Design.
- KOREN, Leonard (1994). *Wabi-Sabi for artists, designers, poets & philosophers*. Stone Bridge Press.
- PLATON.(1993). *Œuvres complètes, Volume II: Phédon*. Translated by L. Brisson. Paris: Flammarion.
- _____. (1994). *Parménide*. Translated by M.-D. Richard. Paris: Presses Universitaires de France.

- _____. (2002). *La République*. Translated by G. Leroux. Paris: Flammarion. (PUC-RJ. ONLINE), v.2017.
- SUZUKI, Daisetsu Teitaro (1991). *An introduction to Zen Buddhism*. Grove Press.
- TANIZAKI, Jun'ichirō (1935). *Éloge de l'ombre*. Translated by R. Sekiguchi and P. Honnoré. Paris: Éditions Gallimard.
- TING, Caroline Pires. "À travers temps et terrains : d'un paysage à l'autre : Étude comparative sur l'esthétique et le paysage dans l'Occident et L'Extrême-Orient" . 2018. In REVISTA ESCRITA

Funding: This research was partially funded by Carlos Chagas Filho Foundation for Research Support of the State of Rio de Janeiro (FAPERJ/ Pós-doutorado Nota 10), Grant number E-26/204.589/2021, registration number 2017.03356.6.