

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

Caroline Pires Ting (丁小雨) ¹

1- Introduction:

L'une des activités de l'imagination, opération qui prend sa source dans l'imaginaire, consiste à faire des parcours dans l'espace et dans le temps du monde. Le flâneur parcourt des variations de paysages et d'horizons, comme une séquence imaginative. Il existe une liaison logique entre la marche, le récit, la peinture et le mythe : dans chacun de ces cas, l'imagination est fortement stimulée. Chacun d'entre eux est un moyen de cheminer selon des voies vers une Vérité supérieur. La marche est, pour l'individu, une quête à plusieurs dimensions : quête de connaissances sur le monde, sur soi-même ; quête de sa véritable identité ou quête d'une Vérité supérieure (comme dans le cas des pèlerinages) ; le mythe, la religion, la peinture et l'écriture sont, de même, des expressions des cheminements vers telle ou telle Vérité. Le thème de la marche nous offre donc l'occasion de porter un regard particulier sur l'esprit hétéroclite du voyageur, collectionneur d'objets, de traces. Mais aussi, au contraire, du sujet qui s'évide, comme chez les taoïstes.

Cet essai vise réfléchir sur le parcours du voyageur en insistant sur les liens multiples qui président au temps, à l'acte de marcher, et celui de la réflexion esthétique, en spécial, la peinture et la poésie. Cependant, si ces réflexions nous poussent vers une considération sur le temps et la durée, nous essayons ici de les conduire sur les liens entre l'Orient et l'Occident à cet égard.

Le déplacement peut devenir méditation active. Nous pourrions retrouver le sens perdu de nos déambulations en apprenant à les rendre conscientes. Depuis l'Antiquité, en effet, il existe une vraie réflexion sur le temps de la mobilité comme exercice de ressourcement. Comme dans la méditation immobile, l'attention aux processus respiratoires et aux mouvements mentaux se vérifie essentielle pour maîtriser l'état de clarté intérieure qui nous amène à nous conjuguer avec la réalité extérieur.

¹ Caroline Pires Ting, Post-Doctorate Fellow – PPGF / UFRJ
FAPERJ scientific grant Programa: Pós-Doutorado Nota 10 – 2021
Ref. N.º 268825 - Processo: 204.589/2021 - SEI-260003/014871/2021 - Matrícula: 2017.03356.6
CV: lattes.cnpq.br/8196832659963144 Website: carolting.art E-mail: contact@carolting.art

2- 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 tableau² » (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 ».³

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 Tao⁴ (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 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 choses⁵ ».

3- 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

² Florence HU-STERK, *La Beauté autrement*. Introduction à l'esthétique chinoise, Paris, You-Feng, 2004, p. 127.

³ Cité par Daniel Arasse, dans *On n'y voit rien*, Paris : Folio, 2009, Chapitre « Le regard de l'escargot », p. 54.

⁴Nous 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

⁵ Citation de Danielle Sonnier, in Léon Battista Alberti, *De Pictura*, Paris : Allia, 2007, p. 43.

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 humaine⁶ ».

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).⁷ « 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 𠄎, 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-delà.⁸ Ces idées sont basées sur le sens que l'artiste s'est fait « déchiffreur » de la Nature et transcrip teur 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 »⁹, 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, qì), 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 la transformés, en sorte que le paysage est bien en moi ».¹⁰

⁶ François Chen. *Vide et plein*, Points, Le Seuil, 1977, 1996, p. 93.

⁷ Voir Vandermeerch, *De la Tortue à l'achillée*, en divination et rationalité, Le Seuil, Paris, 1974, pp. 42-43.

⁸ Tchouang tseu, Lie Tseu, Lao Tseu *La Sagesse chinoise selon le Tao* [...] Ibid.

⁹ Victor Hugo, *Les Contemplations*, Préface de L.-P. Fargues, N.R.F., coll. Poésie, Gallimard, 1973, p. 277.

¹⁰ Shi Tao (1641 – ap. 1710, Ming). In François Cheng, *Souffle-Esprit*, p. 30, Paris : Seuil, p. 30.

Assez similairement, dans son chapitre *Le Paysage Symbolique*¹¹, l'historien de l'art britannique Kenneth Clark examine la fonction de la réintroduction du paysage depuis le Moyen Âge. Il l'emploie 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 Médiévale*¹², 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 abandonné¹³ ».

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 »¹⁴.

On retrouve d'ailleurs ces deux motifs dans toute la peinture paysagère d'Extrême-Orient. Pour Augustin Berque¹⁵, le 山水, *shanshui* 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

¹¹ 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.

¹² ECO Umberto, *Art et Beauté dans l'Esthétique Médiévale*, Paris, Grasset, 1997, chapitre « Symbole et Allégorie »

¹³ Bachelard, Gaston, *La Formation de l'esprit scientifique*, Paris, Vrin, 1938, p. 177

¹⁴ Cité par François Cheng, dans *Vide et plein*, le langage pictural chinois, Le Seuil, 1979, 1991, pp.92-93.

¹⁵ Les paysans-ouvriers. *Encyclopédie permanente Japon*, décembre, 1-8.

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. ¹⁶»

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 »¹⁷. 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 Pimpaneau¹⁸ 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 (*mooyun*); 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 geste¹⁹ ».

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.²⁰

¹⁶ Ibid, p. 87.

¹⁷ Florence HU-STERK, Ibid., p. 166-177.

¹⁸ Jacques Pimpaneau, *Le courant chamanistique dans la poésie chinoise*, in *Chamin*, n°9.

¹⁹ Ibid., p. 207.

²⁰ 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

BIBLIOGRAPHIE

ALBERTI, Léon Battista. *Della Pictura*, Paris : Allia, 2007

ARASSE, Daniel. *On n'y voit rien*, Paris : Folio, 2009

BACHELARD, Gaston. *La Formation de l'esprit scientifique*, Paris, Vrin, 1938

CLARCK, Kenneth. *L'art du paysage (Landscape into Art)*, Traduit de l'anglais par André Ferrier et Françoise Falcou. Paris, Ed. Gérard Monfort, 1994

CHENG, François. *Cinq méditations sur la Beauté*, Albin Michel, 2008

_____. *Vide et plein*, Points, Le Seuil, 1977, 1996

_____. *Souffle-Esprit*, Paris : Seuil, Paris : Plon, 1955

ECO, Umberto. *Art et Beauté dans l'Esthétique Médiévale*, Paris, Grasset, 1997

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

JOUTY, Sylvain. *Connaissance et symbolique de la montagne chez les érudits médiévaux*. In: Revue de géographie alpine. 1991, Tome 79 N°4

HUGO, Victor. *Les Contemplations*, Préface de L.-P. Fargues, N.R.F., coll. Poésie, Gallimard, 1973

TING, Caroline. *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 (PUC-RJ. ONLINE). , v.2017.