

À TRAVERS TEMPS ET TERRAINS : D'UN PAYSAGE A L'AUTRE ETUDE COMPARATIVE SUR L'ESTHETIQUE ET LE PAYSAGE DANS L'OCCIDENT ET L'EXTREME-ORIENT

Caroline Pires Ting 丁小雨 é doutoranda em História e Crítica da Arte (Uerj), pesquisadora júnior do Real Gabinete Português de Leitura, com apoio do Instituto Internacional de Macau. E-mail: carolting18@hotmail.com

André da Silva Bueno é professor adjunto de História Antiga (Uerj), Pós-doutor em História Antiga pela UNIRIO. E-mail: antigauerj@gmail.com

Sommaire

Cet essai vise réfléchir sur le parcours du voyageur en insistant sur les liens multiples qui président à l'acte de marcher et à celui de la réflexion esthétique, en spécial, la peinture, la poésie et la performance. Si ces réflexions nous poussent vers une considération sur le temps et sa durée, nous essayons ici de les conduire sur les rapports entre l'Orient et l'Occident à cet égard. Nous allons illustrer ces différences et similitudes à travers la comparaison entre l'ascension du mont Ventoux per Francesco Pétrarque (Arezzo 1304 – 1374 Arquà) et l'ascension du mont Lu per François Cheng (né à Nanchang 1929).

Abstract

This essay reflects on the course of the traveler, emphasizing several links that govern the act of walking and aesthetics, giving special attention to painting, poetry and performance.

We hope to see how the East and the West reflect time and duration. We will to illustrate these differences and similarities by comparing the ascent of the Mount Ventoux, by Francesco Petrarca (Arezzo 1304-1374 Arquà), and the ascent of the Mount Lu, by François Cheng (born in Nanchang 1929).

*Seules les pensées qui nous viennent en
marchant ont de la valeur.*

Friedrich Nietzsche
Le Crépuscule des idoles

1) Introduction :

L'une des activités de l'imagination, opération que 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 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 supérieure. La marche est, pour l'individu, une quête à plusieurs dimensions : quête des 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 et le conte sont, de même, des cheminements vers telle ou telle Vérité. Le thème de la marche nous offre ainsi 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.

2) Relations entre la philosophie chinoise et celle de la Renaissance :

A côté de différences abyssales, certaines analogies apparaissent frappantes. Par exemple, on voit le poète Xie Tiao (464-499) découvrir que la fenêtre — résume

Revista Escrita

Rua Marquês de São Vicente, 225 Gávea/RJ CEP 22451-900 Brasil

Ano 2017. Número 23. ISSN 1679-6888.

escrita@puc-rio.br

Florence Hu-Sterk (2004: 127)— « impose un ordre ; elle découpe la nature infinie pour n'en retenir qu'un fragment qui vaut totalité. En l'isolant de l'ensemble, le poète se l'approprie comme un tableau ».

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 » (Cité par Daniel Arasse, 2009 : 54).

Le paysage traverse le corps par la « fenêtre » de la vision. La perspective permet de fixer sur la toile un instant du monde. Celle-ci 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 Shi Tao (Cité par Jourdan ; Vigne, 1998). Marcher vraiment dans le paysage, enfin, c'est s'y fondre, un peu comme – dit la légende – le peintre chinois Shi Tao disparu dans ce qu'il venait de peindre sur un mur. Cette production d'images de la nature et du mouvement sur le mur 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 choses (Cité par Danielle Sonnier, in Alberti, 2007 : 43).

3) De l'écriture à l'image :

On sait que les chinois aiment à établir certaines correspondances entre les vertus des choses de la nature et les vertus des choses humaines. 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 humaine » (Cheng, 199 : 93).

Le savoir était herméneutique, et l'écriture appartenait à une élite qui avait le pouvoir de décrypter le monde (Vandermeersch, 1974: 42-43). François Cheng nous apprend, « Siao yao » signifie « aller et venir », « muser » ; « yeou », « se promener ». Pour le chinois, le mot « yao » doit être rapproché de termes signifiant « franchir », « aller au-delà », et d'autres qui expriment le plaisir, l'agrément, le peu de profondeur. « Yeou » évoque l'image d'un drapeau flottant. L'ensemble, souvent traduit par « randonnées lointaines » exprime une idée de légèreté et de mouvement de dépassement à la fois, un envol libre au delà. Ces idées basées sur le sens que l'artiste s'est fait « déchiffreur » de la Nature et a transcrit ses symboles fait songer 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 » (Hugo, 1973: 277).

En marchant, nous créons donc le paysage, 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, 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 » (Shi Tao, 1641 – ap. 1710, Ming, cité par Cheng, 1955: 30).

4) L'écriture et l'image, la même origine : le thème de la Montagne dans la peinture orientale :

En chinois, comme dans plusieurs langues orientales, l'un des principaux vocables utilisés pour désigner le paysage est *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 » (Cité par Cheng, 1996: 92-93).

On retrouve d'ailleurs ces deux motifs dans toute la peinture paysagère d'Extrême-Orient. Pour Augustin Berque, le *shanshui* implique une fusion cosmique de l'Homme et de 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 ».

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 ». La peinture chinoise a introduit les notions de « La spatialisation de la poésie » et, réciproquement, « La temporalité de la peinture » (HU-STERK, 2004 : 166-177). Cependant, à la différence de l'Europe, ce sont les poètes plutôt que les peintres les premiers qui ont vu la nature comme un paysage.

Jacques Pimpaneau souligne d'ailleurs les origines chamaniques de la peinture chinoise. Le poète chinois, qui marchait beaucoup, 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 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 geste.

5) Regards sur les recits à propos la montagne et de la contemplation :

5.1) Le récit de l'humaniste Petrarque : L'Ascension du Mont Ventoux

On aborde le texte du poète et humaniste italien Francesco Pétrarque (1304–1374), *l'Ascension du mont Ventoux*, où le concept de paysage comme expérience de la connaissance nous vient immédiatement à l'esprit en la mettant en rapport avec la cosmologie. La description par Pétrarque de l'ascension du Ventoux en 1336 a souvent été considérée comme l'acte fondateur du regard distancié porté sur le paysage en Europe.

Le 26 avril 1335, Petrarca se met en route pour faire l'ascension du Mont Ventoux. Il a l'intention d'apprécier du sommet le vaste panorama s'étendant sous lui. Ce sont d'ailleurs les premières lignes du récit : « Aujourd'hui, mû par le seul désir de voir un lieu réputé pour sa hauteur, j'ai fait l'ascension d'un mont, le plus élevé de la région, nommé non sans raison Ventoux. » Or, ce « seul désir » va se révéler autre que purement géographique et touristique.

L'expérience de Pétrarque – pour évidente qu'elle paraisse – gravir une montagne – constitue une révélation. Pour Pétrarque, emprunter « la route la plus plate qui passe par les bas plaisirs terrestres et qui semble à première vue plus facile » peut mener à « vivre une nuit éternelle de perpétuels tourments ». Ici, je voudrais évoquer une expérience narrée par F. Cheng qui projette un sentiment apparenté à cette vision de « l'éternel retour » pétrarquienne : « tout vrai voyage est la transmutation d'un voyage qu'on a déjà fait en soi, un soi qui cherche à se transcender en vue d'un dépassement, d'une réconciliation » (Cheng, LVL, 2008 : 111).

Ce récit de Pétrarque est particulièrement éclairant. En réalité, ce célèbre texte est une méditation sur la destinée humaine et sur le divin. C'est vraisemblablement avec les notes du journal de Pétrarque que pour la première fois dans la tradition européenne est relatée une expérience au cours de laquelle est observée la nature comme un tout en tant que paysage, c'est-à-dire visible par les sens autour de soi.

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. Pétrarque nous incite à poursuivre ce qu'il a commencé : réaliser la nature. Il nous permet d'ouvrir le champ d'étude au thème du paysage.

5.2) La Montagne médiévale et la cosmologie :

La montagne médiévale par excellence est en fait le Paradis terrestre, véritable «sommet du monde» ; et toutes les hautes montagnes connues participent quelque peu de son essence paradisiaque (l'Éden). Pour cette raison même, les savants ne peuvent saisir les effets réels de l'altitude, qui ne seront découverts qu'à partir de la Renaissance. Celle-ci entraîne une désacralisation de la montagne ; pourtant, de nos jours encore, la

trace de l'origine édénique de celle-ci peut se retrouver dans le mythe (Jouty, 1991, Tome 79 n°4: 21-34).

Dans son chapitre *Le Paysage Symbolique* (Clarck, 1994: 7), l'historien de l'art britannique Kenneth Clarck 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 Médiévale* (ECO, 1997, chapitre *Symbole et Allégorie*), 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 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 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 abandonné » (Bachelard, 1938 :177).

5.3) L'invention de l'Antique par la Modernité :

Le récit de François Cheng : L'Ascension du Lu en tant que l'éveil de la beauté

François Cheng nous récite son expérience sur le mont Lu. Il nous parle sur ce mont d'une « beauté que la tradition qualifie de mystérieuse, au point qu'en chinois l'expression "beauté du mont Lu » signifie "un mystère insondable" ». Son expression « une musique ininterrompue » éloge « des chutes et des cascades qui font entendre à longueur de jours et de saisons » dans ce mont. (Cheng, 2008: 16).

Il se souvient d'avoir gravit le mont Lu à l'âge de « six ou sept ans ». Par la beauté de cette Nature, témoigné à travers ce fait de jeunesse, il éprouve plus tard, la manifestation de la beauté sur le corps féminin. Elle sera ensuite confirmée par la beauté des œuvres d'art :

Il semble que la Nature a trouvé là un langage spécifique, capable de la célébrer (...) Il faut bien que les humains fassent quelque chose de cette beauté que la Nature leur offre. / Je ne tarde pas à découvrir la chose magique qu'est l'art. (CHENG, *LVL* 2008: 17-18)

Puis, « *La Source* d'Ingres, emblématique, pénètre l'imaginaire de l'enfant », lui « tire les larmes, lui remue le sang. » - dit Cheng. Poète et peintre lui-même, Cheng approfondira ses visions esthétiques par l'étude de la calligraphie chinoise qui « recrée merveilleusement la nature du mont Lu » et par la découverte de la peinture occidentale (Botticelli, Titien, Chassériau, Ingres) qui « représente si charnellement et si idéalement le corps nu des femmes ».

Cette pensée, de l'effort nécessaire, lui permet de reprendre le chemin et de se diriger vers « le sommet, le plus haut de tous, que les montagnards nomment *l'Enfant* [...] peut-être par antiphrase, comme cela se fait parfois : car il semble le père de tous les monts alentour. »

6) Conclusion

Le récit de François Cheng peut être considéré comme un véritable éloge de la beauté artistique, comparable à la beauté humaine – et de toute la nature, par extension. Même en faisant allusion aux œuvres occidentales, Cheng inscrit la durée dans la perception de beauté. Dans la troisième méditation, Cheng se penche sur la beauté énigmatique de Mona Lisa qui recueille l'admiration universelle.

Il exprime son désir d'entendre sa voix, partie intégrante de la beauté d'une femme, car « par la voix, la femme exprime ses sensations, mais aussi ses nostalgies, ses rêves, et cette partie indicible qui cherche néanmoins à se dire; le désir de dire se confond avec le désir de beauté ».

Il admire son visage transfiguré par la grâce et il est frappé par le mystère de son regard : « les yeux sont la fenêtre de l'âme. La beauté du regard vient d'une lumière qui sourd de la profondeur de l'être ».

Chez Pétrarque, la promenade est bien souvent un déplacement, ou un remplacement intérieur cherchant la rencontre mentale avec ce que le promeneur aime, avec ce qui compte pour lui. Cela s'exprime dans un autre récit, *la parole silencieuse*, où nous lisons :

Di pensier in pensier, di monte

in monte mi guida Amor ...

Pétrarque, *la parole silencieuse* (Rime, 129, 1-2*)

La relation est étroite alors entre ce mouvement extérieur toujours plus solitaire de la déambulation et un mouvement intérieur toujours plus exclusif. Le physique et le psychique se répondent même à tel point que l'ascension de la montagne et des pensées sont mises syntaxiquement sur le même plan : « De pensée en pensée, de montagne en montagne / me guide Amour... »

Pour Cheng, tant qu'elle n'est pas vue, elle est « en pure perte » : « La beauté du monde est un appel et l'homme, être de langage, y répond de toute son âme. Tout se passe comme si l'univers, se pensant, attendait l'homme pour être dit. C'est donc lorsqu'elle est captée par le regard que la beauté prend tout son sens ». L'écrivain, dans

Revista Escrita

Rua Marquês de São Vicente, 225 Gávea/RJ CEP 22451-900 Brasil

Ano 2017. Número 23. ISSN 1679-6888.

escrita@puc-rio.br

son enthousiasme, va même plus loin en estimant que l'Univers, qui a été capable d'engendrer des êtres doués de regard, a dû lui-même posséder un regard : si l'Univers s'est créé, il a dû «se voir ». Le paysage se développe aussi dans la compréhension entre être humains : l'échange des expériences individuelles approfondit et élargit la perspective d'ensemble : « Ce qui est en jeu n'est rien moins que la vérité de la destinée humaine, une destinée qui implique les données fondamentales de notre liberté », disait Cheng.



Peinture de Shen Zhou (沈周, 1427-1509), évocation du Lu Shan.

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

BERQUE, Augustin. **Les paysans-ouvriers**. in *Encyclopédie permanente Japon*, décembre, 1-8.

BRÉMOND, René. **La Sagesse chinoise selon le Tao, pensées choisies de Lao tseu, Lie tseu et Tchouang tseu**. Paris : Plon, 1955.

BUENO, André da Silva, **Poesia e escrita da história na China Antiga**. Disponible sur le site:

[https://www.academia.edu/9973870/Poesia e Escrita da Hist%C3%B3ria na China Antiga](https://www.academia.edu/9973870/Poesia_e_Escrita_da_Hist%C3%B3ria_na_China_Antiga) (Consulté le 23 décembre 2016).

_____. **O problema do pensamento asiático: Filosofia ou não?**. Disponible sur le site: http://criticanarede.com/his_filosofiaasiatica.html (Consulté le 23 décembre 2016).

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

CHENG, François. **Cinq méditations sur la Beauté**. Paris : Albin Michel, 2008 (Cheng, CMB :2008)

_____. **L'un vers l'autre**. En Voyage avec Victor Segalen, Paris : Albin Michel, 2008 (Cheng, LVL : 2008)

_____. **Vide et plein**. Points, Paris : Le Seuil, 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.

JOURDAN, Michel ; VIGNE, Jacques, **Marcher, méditer**. Paris : A. Michel, 1998.

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.

PIMPANEAU, Jacques. **Chine : Culture et traditions**. Nouvelle édition revue et corrigée, Philippe Picquier, 2004.

TCHOUANG TSEU, LIE TSEU, LAO TSEU. **La Sagesse chinoise selon le Tao : pensées choisies [de Lao tseu, Lie tseu et Tchouang tseu] et traduites par René Brémond**. Paris : Éditions d'histoire et d'art, Plon ; (Corbeil : impr. de Créte), 1955.

VANDERMEERSCH, Leon. **De la Tortue à l'achillée**. Paris : Le Seuil, 1974.