

Caroline Pires Ting 丁小雨, « À travers temps et terrains : d'un paysage à l'autre. Étude comparative entre Occident et Extrême-Orient », in Jean-Yves Beziau et Daniel Schulthess (éd.), *L'Imagination. Actes du 37^e Congrès de l'ASPLF (Rio de Janeiro, 26-31 mars 2018)*, Londres, College Publications, 2020, « Academia Brasileira de Filosofia », vol. 1, 857-869.



Academia Brasileira de Filosofia, Volume 1
Collection Editor: Jean-Yves Beziau, jyblogician@gmail.com

© Individual authors and College Publications, 2020.

All rights reserved.

ISBN 978-1-84890-337-1

College Publications

Scientific Director: Dov Gabbay

Managing Director: Jane Spurr

<http://www.collegepublications.co.uk>

**À travers temps et terrains : d'un paysage à l'autre.
Étude comparative entre Occident et Extrême-Orient**
Caroline PIRES TING 丁小雨

Seules les pensées qui nous viennent en marchant ont de la valeur. [Friedrich Nietzsche, *Le Crépuscule des idoles*, Sentences, § 34.]

Des liens multiples rapprochent l'action de marcher et la réflexion esthétique. Le parcours du voyageur nous pousse à des considérations sur le temps et sa durée, ainsi que sur les rapports entre l'Orient et l'Occident, à partir de l'ascension du mont Ventoux par Pétrarque (1304-1374) et du mont Lu par François Cheng (né en 1929). Nous accompagnons cette étude de quelques œuvres personnelles.

Une des activités de l'imagination, qui prend sa source dans l'imaginaire, consiste à parcourir l'espace et le temps du monde. Le flâneur parcourt des paysages et des horizons variés, comme une séquence imaginative.

Entre la marche, le récit et le mythe, il y a un lien : l'imagination y est fortement stimulée et tous sont un moyen de cheminer vers une vérité plus haute. 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 d'une vérité supérieure, comme dans le pèlerinage. Le mythe, la religion et le conte sont des cheminements vers telle ou telle vérité. Le thème de la marche offre l'occasion de porter un regard particulier sur l'esprit hétéroclite du voyageur, collectionneur d'objets, de traces, mais aussi, à l'opposé, du sujet qui s'évide, comme chez les taoïstes.

1. Philosophie chinoise et philosophie de la Renaissance

À côté de différences abyssales, certaines analogies sont frappantes, par-delà le temps et l'espace. Ainsi, le poète Xie Tiao (464-499) découvre que la fenêtre « 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 » [Hu-Sterk, 2004, 127]. Or, « en 1435, Alberti

n'avait rien dit 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 sur "l'homme est la mesure de toute chose" » [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. 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, c'est vouloir s'y perdre ; métaphoriquement, c'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 », affirme le peintre chinois Shi Tao (1641-après 1710, Ming) [Jourdan & Vigne, 1998]. Marcher vraiment dans le paysage, c'est s'y fondre, un peu comme – dit la légende – Shi Tao a disparu dans ce qu'il venait de peindre sur un mur. On retrouve cette production d'images de la nature et du mouvement sur le mur chez Léonard de Vinci :

Si tu regardes des murs souillés de beaucoup de taches 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.]

2. De l'écriture à l'image

Les Chinois aiment à établir des correspondances entre les vertus des choses de la nature et les vertus des choses humaines. C'est par exemple ce que nous rappelle l'écrivain et poète François Cheng : « aux deux pôles de l'univers correspondent les deux pôles de la sensibilité humaine » [Cheng, 1996, 93].

Le savoir était herméneutique, l'écriture appartenait à une élite qui avait le pouvoir de décrypter le monde [Vandermeersch, 1974, 42-43]. Cheng nous apprend que *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 *randonnés lointaines*, exprime à la fois une idée de légèreté et de mouvement de dépassement, un envol libre au-delà. Ces idées, basées sur la notion que l'artiste se fait « déchiffreur » de la Nature et transcrit des

symboles, font songer aux *Contemplations* de Victor Hugo, pour qui l'univers est un « hiéroglyphe énorme », comparable à une « bible » ou à un « livre écrit dans l'azur, sur l'onde et le chemin, avec la fleur, le vent, l'étoile [...] La nature est un drame » [Hugo, 1973, 277].

En marchant, nous créons 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 de 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. [Cheng, 1989, 30.]

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

En chinois, comme dans plusieurs langues orientales, un des principaux vocables utilisés pour désigner le paysage est *shanshui*, ce qui veut dire littéralement « montagne-eau », mais renvoie aussi au tableau représentant ces deux éléments. C'est pourquoi la peinture de paysage se dit « Peinture de Montagne et d'Eau » [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 revient sans cesse au thème de la montagne, elle qui est devenue « très tôt, dans l'imaginaire chinois, le visage même du Mystère ». « Il s'établit en Chine une véritable mystique de la montagne qu'exaltaient inlassablement poètes, peintres et maîtres spirituels » [Berque, 1976].

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 les différentes régions de la vaste Chine, de connaître les différentes traditions vivantes qui avaient enrichi la culture chinoise. [Cheng, 2008b.]

La peinture chinoise a introduit les notions de « spatialisation de la poésie » et, réciproquement, de « temporalité de la peinture » [Hu-Sterk, 2004, 166-177]. Cependant, à la différence de l'Europe, ce sont les poètes plutôt que les peintres qui ont les premiers 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, des animaux », de se rendre indépendant du « moi » et de trouver sa place dans l'univers.

Ce mouvement se manifeste dans toutes les étapes de la création. Ainsi 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 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.

4. Regards sur des récits sur la montagne et la contemplation

i. *L'Ascension du Mont Ventoux de Pétrarque*

En lisant *L'Ascension du Mont Ventoux* (1336) du poète et humaniste italien Pétrarque, le concept de paysage comme expérience de connaissance nous vient immédiatement à l'esprit, dans son rapport avec la cosmologie. Le texte de Pétrarque a souvent été considéré comme l'acte fondateur en Europe du regard distancié porté sur le paysage.

Le 26 avril 1335, Pétrarque se met en route. Il veut apprécier depuis le sommet le vaste panorama s'étendant sous lui. Ce sont d'ailleurs les premières lignes : « 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 » [Pétrarque, 1990]. Or, ce « seul désir » va se révéler autre que purement géographique et touristique.

Pour accessible qu'elle paraisse, l'expérience – gravir une montagne – constitue une révélation. Pour Pétrarque, emprunter « la route 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 ». La pensée de l'effort nécessaire permet à Pétrarque 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 » [Pétrarque, 1990].

Dans la narration d'une expérience, Cheng projette un sentiment voisin de cette vision de « l'éternel retour » chez Pétrarque : « 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, 2008b, 111].

Le 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 dans les notes du journal de Pétrarque que pour la première fois dans la tradition européenne est relatée une expérience dans laquelle la nature est observée 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 l'observation de l'ensemble de la nature en tant que paysage fait atteindre une nouvelle forme de totalité. Le paysage est la nature présente esthétiquement au regard d'un observateur. Le paysage n'apparaît qu'à partir du moment où l'être humain se tourne vers la nature avec tous ses sens dans la 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.

ii. La montagne médiévale et la cosmologie

La montagne médiévale par excellence est le Paradis terrestre, véritable « sommet du monde ». Toutes les hautes montagnes connues participent quelque peu de son essence paradisiaque (l'Éden). De nos jours encore, la trace de cette origine édénique se retrouve dans le mythe [Jouty, 1991].

L'historien de l'art britannique Kenneth Clark examine la fonction de la réintroduction du paysage depuis le Moyen Âge, dans « un cycle d'intégration harmonieuse de l'esprit humain [au] monde extérieur » [Clark, 1994, 7 ; chapitre « Le Paysage symbolique »]. 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 traite de la propension allégorique du Moyen Âge, qui fait de toute chose le symbole d'une autre, en associant l'expression métaphorique à la mentalité primitive dans son rapport entre les images et ses 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, chapitre « Symbole et allégorie ».]

Eco insiste sur la relation établie, à l'époque médiévale, entre tous les champs du savoir, fondée sur le rapport de similitude : chaque créature reflète le monde. Les reproductions de « l'homme astrologique » dans les livres d'heures, considèrent le corps humain comme l'image réduite mais fidèle de l'univers. Gaston Bachelard a lui aussi réfléchi à cette imagination : « 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].

iii. L'ascension du mont Lu par François Cheng, éveil à la beauté

À propos de son expérience sur le mont Lu, Cheng parle 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 » fait l'éloge « des chutes et des cascades qui [se] font entendre à longueur de jours et de saisons » [Cheng, 2008a, 16].

Il se souvient d'avoir gravi le mont Lu à l'âge de 6 ou 7 ans. Par la beauté de la Nature, révélée à travers ce vécu 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, 2008a, 17-18.]



Shen Zhou 沈周 (1427-1509), *Évocation du mont Lu*.

Puis « *La Source* d'Ingres, emblématique, pénètre l'imaginaire de l'enfant », lui « tire les larmes, lui remue le sang ». Poète et peintre lui-même, Cheng approfondira sa vision esthétique 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 ».

5. 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 quand il aborde des œuvres occidentales, Cheng inscrit la durée dans la perception de la beauté. Dans la troisième méditation, il se penche sur la beauté énigmatique de Mona Lisa, « qui recueille l'admiration universelle » [Cheng, 2008a].

Il exprime le 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 texte, où la parole se fait silencieuse :

*Di pensier in pensier, di monte
in monte mi guida Amor ...*
[Pétrarque, *Canzonere*, 129, 1-2.]

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

Pour Cheng, tant qu'elle n'est pas vue, la beauté est « en pure perte » :

Caroline PIRES TING 丁小雨

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. [Cheng, 2008a, « Quatrième méditation ».]

L'écrivain, dans son enthousiasme, va 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 êtres 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 » [Cheng, 2008a].

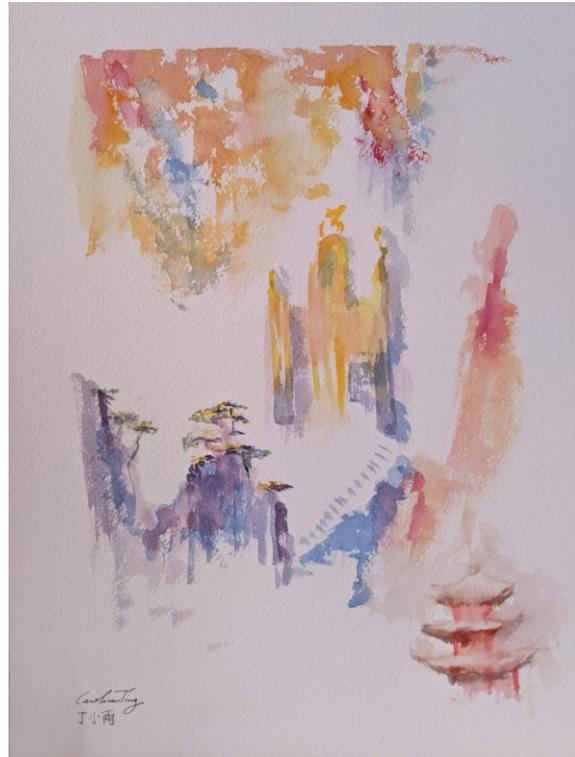


Caroline Pires Ting 丁小雨, *Autoportrait*.

À travers temps et terrains : d'un paysage à l'autre



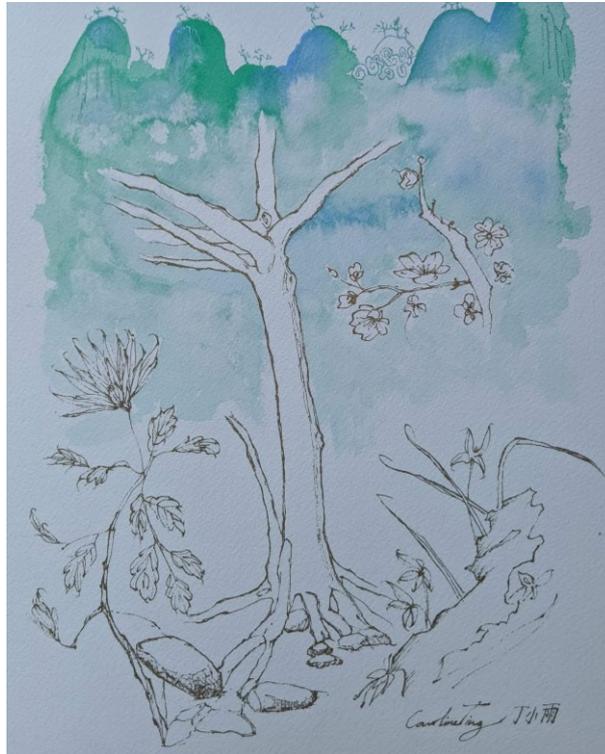
Caroline PIRES TING 丁小雨



L'Imagination, College Publications, 2020, 857-869.

866

À travers temps et terrains : d'un paysage à l'autre





Bibliographie

Alberti, Leon Battista [2007], *De pictura*, trad. Danielle Sonnier, Paris, Allia.

Arasse, Daniel [2009], *On n'y voit rien. Descriptions*, Paris, Gallimard, « Folio essais ».

Bachelard, Gaston [1938], *La Formation de l'esprit scientifique*, Paris, Vrin.

Berque, Augustin [1976], « Les Paysans-ouvriers », in Collectif, *Encyclopédie permanente du Japon*, décembre, 1-8.

Brémond, René [1955], *La Sagesse chinoise selon le Tao : pensées choisies [de Lao tseu, Lie tseu et Tchouang tseu] et traduites*, Paris, Éditions d'histoire et d'art, Plon.

Bueno, André da Silva [2004], « O problema do pensamento asiático. Filosofia ou não? », *Crítica. Revista de Filosofia e Ensino*, http://criticanarede.com/his_filosofiaasiatica.html (consulté le 23 décembre 2016).

À travers temps et terrains : d'un paysage à l'autre

— [2014], « Poesia e escrita da história na China Antiga », *Sobre Ontens. Revista online de História*, 1, 1-9, https://www.academia.edu/9973870/Poesia_e_Escrita_da_História_na_China_Antiga (consulté le 23 décembre 2016).

Clark, Kenneth [1994], *L'Art du paysage*, trad. André Ferrier & Françoise Falcou, Paris, Gérard Monfort, « Imago mundi ».

Cheng, François [1989], *Souffle-Esprit. Textes théoriques chinois sur l'art pictural*, Paris, Seuil.

— [1996], *Vide et plein. Le langage pictural chinois*, Paris, Seuil, « Points ».

— [2008a], *Cinq méditations sur la beauté*, Paris, Albin Michel.

— [2008b], *L'Un vers l'autre. En voyage avec Victor Segalen*, Paris, Albin Michel.

Eco, Umberto [1997], *Art et beauté dans l'esthétique médiévale*, trad. Maurice Javion, Paris, Grasset.

Hu-Sterk, Florence [2004], *La Beauté autrement. Introduction à l'esthétique chinoise*, Paris, You-Feng.

Jourdan, Michel & Vigne, Jacques [1998], *Marcher, méditer*, Paris, Albin Michel, « Espaces libres ».

Jouty, Sylvain [1991], « Connaissance et symbolique de la montagne chez les érudits médiévaux », *Revue de géographie alpine*, 79, 4, 21-34.

Hugo, Victor [1973], *Les Contemplations*, Paris, Gallimard, « Poésie ».

Pétrarque [1990], *L'Ascension du Mont Ventoux*, trad. Denis Montebello, Rezé, Séquences.

Pimpaneau, Jacques [2004], *Chine : culture et traditions*, Arles, Philippe Picquier.

Tchouang Tseu, Lie Tseu & Lao Tseu [1955], *La Sagesse chinoise selon le Tao : pensées choisies*, trad. René Brémond, Paris, Éditions d'histoire et d'art, Plon.

Vandermeersch, Léon [1974], « De la tortue à l'achillée », in Remo Giudieri (dir.), *Divination et rationalité*, Paris, Seuil, « Recherches anthropologiques », 29-51.

Caroline PIRES TING 丁小雨

Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Real Gabinete Português de Leitura et Instituto Internacional de Macau

Rio de Janeiro, Brésil, et Macao, Chine

carolting18@hotmail.com

L'Imagination. Actes du 37^e Congrès de l'ASPLF (2018)

Index des autrices et auteurs

Gaetano ALBERGO	815	Paula LORELLE	847
Anne BAUDART	495, 505	† Maurizio MALAGUTI	495
Ana BAZAC	639	André MARTINS	361
Petru BEJAN	823	Renata MARTINUSI	665
Ștefania BEJAN	657	Vasile MARUTA	907
Guy BERNARD	331, 517	Caroline MILHAU	671
Jean-Yves BEZIAU	7, 61	Hamid MOKADDEM	681
Evgeny BLINOV	755	Amirouche MOKTEFI	45
Renato BOCCALI	835	Jorge Alberto MOLINA	393
Dominique BOUILLON	219	Masumi NAGASAKA	425
Claire BRESSOLETTE	571	Alberto OLIVA	229
Flavio CARVALHO	467	Claudia PASSOS-FERREIRA	583
Susana de CASTRO	743	Adna Candido de PAULA	695
Irene CAZZARO	871	Xavier PAVIE	707
Saloua CHATTI	29	Claudio PIZZI	205
Jansley Alves CHAVES	437	Arnaud PLAGNOL	119
Vinicius CLARO	535	Mihaela POP	807
Sophie CLOUTIER	601	Juan REDMOND	109
Rodica CROITORU	415	Patrícia Carvalho REIS	409
Baudoin DECHARNEUX	487	Serge ROBERT	253
Jean-Pierre DESCLÉS	77	Fernando SANTORO	309
Leandro da Silva DIAS	451	Raquel Anna SAPUNARU	343
Nicolas ERDRICH	161	Fabien SCHANG	139
Jean FERRARI	1	Daniel SCHULTHESS	3, 353
Fabrizio GAY	883	Noëlla Patricia SCHÜTTEL.....	747
Gérard Émile GRIMBERG	437, 451	Gerhard SEEL	783
GUO Zhenzhen	767	Makoto SEKIMURA	293
Vincent JACQUES	897	Slawomir SZTAJER	545
Ricardo JARDIM ANDRADE	523	Ichiro TAKI	461
André LACROIX	615	Caroline PIRES TING 丁小雨 .	857
Théophile LAVAULT	631	Dieudonné VAÏDJIKÉ.....	553
Bruno LECLERCQ	191	Maurício VIEIRA KRITZ	267
Alain LÉTOURNEAU	719	Ruxandra VULCAN.....	323

Jean-Yves Beziau et Daniel Schulthess (éd.), College Publications, 2020.