

L'influence de la culture sur la pensée et la perception du paysage

Auteur : Gréant, Ségolène

Promoteur(s) : 8368

Faculté : Gembloux Agro-Bio Tech (GxABT)

Diplôme : Master architecte paysagiste, à finalité spécialisée

Année académique : 2018-2019

URI/URL : <http://hdl.handle.net/2268.2/8029>

Avertissement à l'attention des usagers :

Tous les documents placés en accès ouvert sur le site le site MatheO sont protégés par le droit d'auteur. Conformément aux principes énoncés par la "Budapest Open Access Initiative"(BOAI, 2002), l'utilisateur du site peut lire, télécharger, copier, transmettre, imprimer, chercher ou faire un lien vers le texte intégral de ces documents, les disséquer pour les indexer, s'en servir de données pour un logiciel, ou s'en servir à toute autre fin légale (ou prévue par la réglementation relative au droit d'auteur). Toute utilisation du document à des fins commerciales est strictement interdite.

Par ailleurs, l'utilisateur s'engage à respecter les droits moraux de l'auteur, principalement le droit à l'intégrité de l'oeuvre et le droit de paternité et ce dans toute utilisation que l'utilisateur entreprend. Ainsi, à titre d'exemple, lorsqu'il reproduira un document par extrait ou dans son intégralité, l'utilisateur citera de manière complète les sources telles que mentionnées ci-dessus. Toute utilisation non explicitement autorisée ci-avant (telle que par exemple, la modification du document ou son résumé) nécessite l'autorisation préalable et expresse des auteurs ou de leurs ayants droit.

L'influence de la culture sur la pensée et la perception du paysage

Ségolène Gréant

TRAVAIL DE FIN D'ÉTUDES PRÉSENTÉ EN VUE DE L'OBTENTION DU DIPLÔME DE
MASTER D'ARCHITECTE PAYSAGISTE

ANNÉE ACADÉMIQUE 2018-2019

PROMOTEUR : Georges PIRSON

« Toute reproduction du présent document par quelque procédé que ce soit ne peut être autorisée qu'avec l'autorisation de l'auteur, et du Président du Comité de Gestion de la formation d'Architecte paysagiste. »

REMERCIEMENTS

Cet écrit a été réalisé avec grand plaisir, il est le fruit de nombreuses recherches et de lectures. Tout au long de ce mémoire j'ai certes beaucoup écrit, mais surtout appris. Appris sur la variété des perceptions, la richesse des cultures dont j'espère poursuivre la connaissance, et appris surtout sur la valeur du métier d'architecte du paysage. Ce travail m'a également permis de réaliser combien la sensibilité n'est pas qu'une affaire de sentiments, mais introduit une part de vérité dans la relation de l'Homme au monde et au paysage.

A la suite de ces cinq années d'étude, loin de mes proches, j'aimerais les remercier pour leur soutien et leurs encouragements. Je remercie particulièrement mes parents ainsi que mon grand-père pour m' avoir aidé à cultiver cette ouverture d'esprit et cette envie d'apprendre. Je remercie également ma sœur et mon frère, éternels complices, ainsi que mes amis de Gembloux. Je remercie aussi les enseignants, qui par leur pluridisciplinarité et leurs attentes, ont participé à la richesse de cette formation.

Je remercie enfin spécialement mon promoteur Monsieur Pirson, ainsi que Florentin, ma mère, et Julie, qui ont contribué à la bonne lecture de ce mémoire.

RÉSUMÉ

Ce travail propose de traiter l'influence de la culture sur notre pensée et notre perception du monde. Cette étude a été menée dans le souci de comprendre la marge de liberté que nous avons pour penser et percevoir une chose en soi, et la légitimité de notre perception en tant qu'architecte du paysage. Ceci pour estimer à quel degré d'influence nous sommes finalement déterminés, et si au contraire il n'existe pas une certaine autonomie au sein de la pensée et la perception.

Ainsi dans cet exposé vous pourrez trouver ce qui a fait que l'Homme occidental s'est davantage positionné comme un observateur pourvu d'un intellect capable d'abstraire les différents stimuli rencontrés. Séparant l'esprit du corps, il a fait de la perception du monde un objet d'étude, attribuant aux phénomènes naturels la conséquence de lois physique auxquelles lui-même était soumis.

A l'inverse l'Homme chinois a utilisé l'expérience sensorielle, son corps au contact du monde comme une boussole. Ramenant le corps en communication permanente avec son esprit, recherchant à les unifier, afin d'augmenter sa capacité à percevoir ce que pouvait lui montrer la nature. Comprenant qu'il était à l'origine de sa perception, vous verrez par quel exercice l'Homme chinois développe et aiguisé son appréciation du monde et de lui-même.

Enfin pour dépasser ces influences nous avons interrogé l'action même de penser en lien avec la perception, pour comprendre si elle-même n'induisait pas une distinction entre la réalité existante et la réalité vécue. Nous verrons également comment le dessin permet de confirmer l'existence d'une pensée visuelle, appliquée par la suite à l'exercice du métier d'architecture du paysage.

Mots-clés : Culture occidentale / Culture chinoise / Perception / Pensée / Vision / Dessin / Architecte paysagiste

ABSTRACT

This essay examines the influence of culture over our state of mind and over the perception we have of the world. It has been carried out with the aim to determine the margin of freedom that we, as landscape architects, can legitimately perceive. This enables us to be aware of the degree of influence which we are inevitably subjected to and, as a corollary, the degree of autonomy we enjoy in our thoughts and perceptions.

In this essay, the reader will thus find out what induced the Occidental man to position himself as a kind of observer benefitting from an intellect which enables him to identify (and do away with) the various stimuli encountered. Separating mind and body, he has turned observation of the world into a subject of study and has explained natural phenomena in the light of laws of nature to which he himself is subjected.

Dissimilarly, the yardstick taken by the Chinese man has been the sensorial experiments of his body in contact with the world: he brings his body in constant relationship with his mind and endeavours to unify them, in order to improve his ability to perceive what nature can reveal. The essay shows that the Chinese man understands how he is himself at the origin of his perception and it describes how he has thereby developed and sharpened his assessment of the world and of himself.

Finally, to go beyond these influences, we have examined the very action of “thinking in connection with perception” in order to determine whether this action does not in itself induce a distinction between the objective reality and the one we perceive. We shall also see how drawing can confirm the existence of a visual thinking, thereafter applied to the art of a landscape architect.

Keywords : Occidental culture / Chinese culture / Perception / Thinking / Vision / Drawing / Landscape architect

Table des matières

Remerciements

Résumé

Abstract

Introduction..... 1

Problématique et hypothèses 1

Justification et méthodologie – Présentation du cadre 2

La perception de la nature au XXIème siècle..... 3

La part de culture dans le processus de perception 4

1. Première hypothèse : la culture occidentale induit une séparation du corps et de l'esprit. La nature est perçue en dehors de nous 7

1.1 A travers l'Antiquité - la science - le monde sensible et le monde des Idées .. 7

1.2 A travers la religion chrétienne 9

1.3 A travers le siècle des Lumières – Descartes – le sujet et l'objet 9

1.4 A travers la langue indo-européenne - abstraction du monde réel 10

1.5 Le doute d'une scission entre sujet et objet 12

1.6 Résultats 14

2. Deuxième hypothèse : La culture chinoise induit une unification du corps et de l'esprit. La nature est perçue en nous. 15

2.1 Rapport à soi 15

2.1.1 Représentation du corps humain 15

2.1.2 Le corps propre et l'activité propre 17

2.1.3 De l'enfance à l'âge adulte - l'existence de l'activité propre..... 17

2.2 Rapport au monde 19

2.2.1 Perception du réel..... 19

2.2.2 Représentation du réel 20

2.2.3 Ecriture et musique 26

2.3 La calligraphie - développement de l'activité propre et accroissement de la perception 28

2.3.1 Naissance de l'écriture – les signes de la réalité..... 28

2.3.2 Le geste dans la genèse de la forme 32

2.3.3 Développement de l'activité propre 32

2.3.4 Santé et longévité 33

2.4 Résultats 35

3. Troisième hypothèse : La perception s'affranchit de l'influence culturelle, le monde perçu est déterminé par la pensée visuelle	36
3.1 L'unité de la perception et de la pensée.....	36
3.1.1 Comment percevoir ?	36
3.1.2 La perception le début de l'abstraction	38
3.2 Le dessin et les images - support à la pensée visuelle	39
3.2.1 La clairvoyance du dessin	40
3.2.2 Peut-on penser sans images ? Ce que sont les images mentales.....	42
3.2.3 Cézanne et le paysage entre subjectivité et vérité.....	44
3.3 Le dessin support à la phénoménologie.....	47
3.4 Résultats	49
4. Discussion	50
4.1 Regards croisés sur les cultures occidentales et chinoises	50
4.2 Les énigmes de la visibilité	51
4.2 Le dessin au fondement du projet.....	52
4.4 La représentation.....	54
4.5 La méthode	55
5. Conclusion	58
Bibliographie	62
Sitographie	65
Annexes	67

Introduction

Problématique et hypothèses

Ce mémoire est né d'une intuition selon laquelle nous percevons ce que nous pensons, ce que nous nommons. Dans le rôle de l'architecte du paysage la perception constitue le premier acte de toute création de projet. L'objectif de ce mémoire sera de déterminer la part d'influence culturelle dans la pensée et par conséquent dans la perception de l'architecte paysagiste, ainsi que la façon dont elle se traduit dans son travail. En effet comment être certain que notre pensée n'influence pas la perception des formes que nous voyons. A quel degré sommes-nous finalement déterminés à découvrir ce qui nous entoure ? Afin de comprendre nos influences culturelles, nous étudierons de manière détaillée ce qui structure les mécanismes de la pensée. Un des ressorts principaux de notre réflexion se situera dans l'héritage de la pensée collective.

Afin de pouvoir répondre à cet objectif, nous émettrons dans notre première partie l'hypothèse suivante : la culture occidentale induit une séparation du corps et de l'esprit entraînant une perception de la nature comme extérieur à nous. Pour se faire nous étudierons ce qui dans l'histoire occidentale a déterminé une représentation de la nature et du monde en tant qu'objets extérieurs et objectivables. Pour démontrer le fondement de cette hypothèse, la première étape consistera à étudier d'abord l'influence de l'Antiquité et des sciences sur notre pensée et sur notre perception du réel. La deuxième étape examinera comment l'influence de la religion chrétienne a participé à l'éloignement de la nature et de l'Homme. Au cours de la troisième étape nous évoquerons le siècle des Lumières, en discutant des conséquences de la recherche et de l'avènement des modèles scientifiques. La dernière étape établira l'influence des langue-indo-européennes sur notre objectivation du monde et sur notre perception. Ces résultats mis à jour, nous verrons dans un dernier temps comment ces influences seront nuancées par le doute de certains penseurs sur la scission entre sujet et objet.

Cette première démonstration ne suffit pas à attester le pouvoir ou non d'une culture sur la pensée et la perception du monde et du paysage car elle est propre à la culture occidentale. Afin de reconnaître en elle une influence universelle, nous lui poserons en écho dans notre deuxième partie, la culture chinoise. L'hypothèse sera la suivante : la culture chinoise comprend la perception de la nature et de l'Homme, du corps et de l'esprit comme étant une seule et même activité. Pour démontrer cette hypothèse, nous procéderons également en plusieurs étapes. La première étape aura pour objet la vision du corps humain et de son activité intérieure selon la culture chinoise. En deuxième étape nous verrons ce qu'induisent l'unification du corps humain et de l'esprit pour comprendre la représentation que les Chinois se font du monde. Nous expliquerons ensuite comment cette pensée s'introduit dans des activités humaines comme l'écriture ou la musique. Ceci nous permettra de bien assimiler l'exercice de la calligraphie chinoise. Nous terminerons cette partie en évoquant les valeurs de chaque culture qui expliquent en grande partie leur perception et appréhension du monde.

Dans notre troisième partie nous reviendrons sur l'objectif en tant que tel, à savoir déterminer si la culture influence ou non la pensée et la perception du monde et du paysage. Ce questionnement se fera sur base de l'activité même de perception. Nous tenterons de comprendre les mécanismes induits lors de l'observation du monde. Notre hypothèse sera la suivante : la perception est une forme de pensée, la pensée visuelle, qui s'affranchit des influences culturelles. La première étape consistera à déterminer comment la perception en l'absence de l'esprit permet l'abstraction. La deuxième étape consistera à défendre le dessin comme étant le moyen le plus fidèle pour illustrer cette pensée visuelle et prouver de ce fait son existence. Nous verrons ensuite comment la pensée visuelle induit un stockage d'images, qui se trouve justement au service de l'exercice de la pensée. Ces découvertes sur le rôle du dessin seront confirmées à travers les œuvres et la pensée de Cézanne. Ceci nous permettra de comprendre en quoi le dessin peut permettre une meilleure connaissance du monde, de la vision des

choses, et de là une meilleure représentation de la réalité vécue et perçue.

La quatrième partie fera l'objet de notre discussion. Nous résumerons comment chacune des cultures a permis deux représentations et perceptions bien différentes du Monde. Nous soulèverons en revanche les similitudes que nous avons relevées tout au long du développement du dessin, aussi bien dans la culture occidentale, que dans la culture chinoise. Ces ressemblances nous aideront à comprendre comment l'observation du monde par le dessin renferme une logique universelle, qui permet à l'Homme de participer et d'agir sur son territoire. Ces conclusions serviront à défendre l'usage du dessin au service du métier d'architecte du paysage. Nous verrons en quoi le dessin, outil par excellence de création et support à la pensée visuelle, permet de garantir un travail juste et précis et en quoi, en plus d'être à l'origine des projets du paysage, il sert également parfaitement la représentation des idées et du projet.

Justification et méthodologie – Présentation du cadre

L'idée de ce mémoire m'est venue de ma réflexion sur le parallèle que j'ai émis entre mon vécu personnel durant l'enfance et l'adolescence lors de l'apprentissage de nouvelles langues comme l'anglais, l'espagnol ou le chinois, soutenu par différents séjours dans les pays concernés ; et celui de mon apprentissage de nouveaux milieux environnants lors de mes études d'architecture du paysage.

Durant l'enfance l'apprentissage des langues, ainsi que les différents séjours qui les ont accompagnés, m'a permis de comprendre comment le langage pouvait influencer la pensée et la perception du monde. Les différentes expressions linguistiques et leurs difficultés à être traduites, montraient bien les écarts et les particularités de chaque culture. Associé aux études en architecture du paysage, dans lesquelles nous avons appris à mettre en retrait nos *a priori*, pour se laisser envahir par la réalité physique, sociologique du milieu. Ceci m'a amené à réfléchir sur les manières d'accueillir un paysage.

Afin de mieux combattre ces *a priori*, ce mémoire propose de les affronter et de les comparer à ceux qui peuvent émaner d'une autre culture. Nous avons pris pour référence la culture occidentale qui a pour limite territoriale de l'Europe dans laquelle nous habitons. Par comparaison, nous avons choisi la culture chinoise du fait de son ancienneté comparable à la nôtre, et également pour l'influence que celle-ci a nourrie sur d'autres cultures ne fût-ce que par l'écriture, comme sur le Japon, la Corée ou le Vietnam. Quelques connaissances de la langue et de la culture chinoise nous ont permis d'avoir une meilleure compréhension des auteurs étudiés.

Pour légitimer cette orientation nous évoquerons également les recherches réalisées par l'anthropologue Philippe Descola, et son travail sur la dualité entre l'Homme et la nature. En effet ce questionnement sur ces *a priori* provient à la base d'une expérience empirique et se justifie comme le souligne P. Descola que par ce qu'elles ont provoqué « une mise à distance utile » qui ont eu pour effet d'accentuer notre inconfort vis-à-vis « d'évidences ». L'immersion dans un autre pays et une autre langue permet d'« être beaucoup plus immédiatement sensible à des différences. » Philippe Descola conseille d'ailleurs à ses étudiants « qui veulent travailler sur les sociétés européennes ou nord-américaines contemporaines, (...) d'aller travailler dans une autre société que la leur, de façon à faire au moins l'expérience d'habiter une autre langue » (Descola, 2007). Nous avons donc entendu notre expérience empirique sur l'apprentissage de plusieurs langues, comme une bonne intuition pour attester de l'existence de différentes perceptions reliées aux cultures et qui expliquent le rapport qu'entretiennent les Hommes au monde.

Afin d'étayer notre propos et ne pas commettre d'erreurs quant à la compréhension et aux conclusions sur les cultures occidentales ou chinoises nous nous sommes basés sur la lecture d'ouvrages complets. Ces ouvrages étant eux-mêmes alimentés par de nombreux auteurs, nous avons dans la mesure du possible cité les auteurs en question. Lorsque les sources des auteurs cités venaient à manquer nous les avons introduits via l'ouvrage de référence. Nous avons fait appel à des auteurs spécialisés dans des domaines variés : théoricien de l'art, psychologue, architecte paysagiste, sociologue, sinologue, philosophe, artiste, écrivain, dramaturge ou poète ayant tous pour objet de réflexion le monde sensible.

Le mémoire portant sur la pensée et la perception, nous avons jugé utile d'inclure dans notre propos les représentations picturales. Ces représentations nous semblent légitimes puisqu'elles sont empreintes à la fois du monde culturel dans lequel les œuvres émergent, et sont un témoignage direct de la perception du paysage. Le terme « paysage » choisi dans le titre de ce mémoire, nous a semblé suffisamment juste pour exprimer ce rapport au monde que les populations entretiennent à la nature. En effet, comme le définit la Convention Européenne du paysage de Florence, le paysage intègre l'idée de perception. « Une partie de territoire tel que perçue par les populations, dont le caractère résulte de l'action de facteurs naturels et/ou humains et de leurs interrelations. » Le terme paysage sera bien souvent substitué aux termes suivants : « monde extérieur », « monde réel », « nature » : d'une part parce que le terme n'existe pas à proprement parler dans la culture chinoise, substitué par les termes « montagne » et « eau » ; d'autre part l'existence du mot « paysage » en Europe ne survient qu'au cours du XV^{ème} et XVI^{ème} siècle. Or pour comprendre les influences culturelles nous avons dû remonter jusqu'à l'Antiquité. L'emploi du mot paysage aurait pu dans ce cas introduire un léger contre sens.

Les thèmes évoqués pour cerner les deux cultures ne sont pas exhaustifs. Nous avons conduit notre sélection principalement sur des idées en rapport avec la perception du monde et de la nature. Nous justifions ce choix par l'utilité que cette connaissance peut nous apporter pour exercer notre futur métier. Nous abordons l'art pictural et plus précisément le dessin car ils constituent la première étape dans la connaissance d'un site pour un architecte paysagiste. Ainsi nous ne verrons pas en quoi la culture a influencé un régime politique, ou un code vestimentaire plutôt qu'un autre. Notre propos est de comprendre les influences qui ont participé à distinguer la nature d'un côté et l'Homme de l'autre, ou au contraire de celles qui les avoir rapprochés.

La perception de la nature au XXI^{ème} siècle

Quelle perception de la nature avons-nous aujourd'hui ? Les rapports scientifiques abondent à son sujet et nous la piétons d'un nombre incalculable de façons. Nous tentons désespérément de la protéger, de la préserver via des financements nationaux et internationaux. En lui rendant service, nous assurons un meilleur avenir à l'espèce humaine. Nous comprenons à quel point nous dépendons d'elle, pieds et mains liés pourtant nous ne la sentons pas, nous n'entretiens plus de rapport avec elle. Le lien paraît rompu à l'aube du XXI^{ème} siècle, comme le souligne Michel Serres en 1990 « notre culture a horreur du monde » et continue sa critique en rajoutant « nous ne sommes plus là. Nous errons, hors de tout lieu. » (Michel Serres, 1990). Une phrase glaçante qui vient se confondre dans la philosophie d'Hannah Arendt qui annonçait dès lors la « perte du monde » comme étant la « condition de l'Homme moderne ». Ces penseurs affirment la perte de confrontation au monde, à la nature, au réel. Cette perte augmente de jour en jour avec l'accroissement d'un monde virtuel auquel nous nous soumettons tant bien que mal. Nous résidons, comme l'évoque Michel Collot dans son livre sur *La Pensée-Paysage* (2011), dans un espace hors-sol où « les moteurs de recherche naviguent sur un océan qui ne fait pas de vagues ». Cette mouvance virtuelle ne fait que renforcer le déplacement à grande vitesse de l'automobile qui « semble avoir complètement transformée le rapport du voyageur au paysage ». Cet éloignement se lit également dans le milieu de l'art auquel Michel Collot se réfère en commentant la critique d'art Rosalind Krauss. Elle évoque le Land Art, discipline qui vise à intégrer l'œuvre d'art

dans le paysage quitte à parfois les confondre, comme l'expression d'une « réaction contre « la perte de site », « l'état de déracinement absolu » auquel a pu aboutir le modernisme ». La parole d'Amélie Blachot, architecte paysagiste, vient éclairer davantage cette distanciation entre l'Homme et la nature en affirmant que « l'Homme a cessé dans ce lieu de rivaliser avec la nature. N'ayant plus à se battre avec elle, il l'oublie ». (Blachot 2013). Ainsi nous nous sentons loin d'elle. A-t-elle toutefois été proche de nous un temps soit peu ? Pouvons-nous blâmer aveuglement la société moderniste d'avoir créé les industries, l'automobile, et le world wide web ? Sont-ils les responsables de notre perte de nature, de repère ? Ne pourrions-nous pas y voir, comme le suggère la problématique, l'influence culturelle de laquelle notre pensée et notre perception découlent ?

La part de culture dans le processus de perception

Difficile lorsque nous naissons dans une culture d'en comprendre tous les rouages, d'avoir assez de recul pour identifier les courants ascendants et descendants. Certains penseurs y parviennent pourtant, portant des jugements moraux et globaux comme ceux d'Yves Bonnefoy : « il n'y pas grand bien à penser des civilisations qui n'ont pas de peinture de paysage » (Bonnefoy, 1989). Cette attestation suggère un conditionnement entre une production artistique et une civilisation, et plus précisément, alerte d'une inhibition du paysage peu présent, peu visible. Cette connivence entre la perception et la pensée, si l'on en croit Rudolf Arnheim dans *La pensée visuelle*, signale que « les éléments de la perception qui sont du ressort de la pensée et ceux de la pensée qui sont du ressort de la perception sont complémentaires. Ils font de la cognition humaine un processus unitaire ». On comprend dès lors que « les seules choses que nous voyons d'ordinaire sont celles que nous prépercevons, et les seules choses que nous prépercevons¹ sont celles étiquetées à notre usage et dont les étiquettes sont gravées dans notre esprit. Si notre stock d'étiquettes venait à disparaître, nous serions, au plan intellectuel, perdus au sein du monde ».

Ainsi nous percevons le monde à travers des étiquettes, qu'une civilisation, une culture manie et transmet via des institutions scolaires et des courants artistiques. R. Arnheim utilise le verbe « emmagasiner » pour parler des expériences passées et présentes, qui « préconditionnent les percepts futurs ». Afin de donner du poids à son argumentation il illustre ce « stock visuel » en comparant les Occidentaux aux Japonais à la lecture des caractères *kanji* : « un Japonais lit sans difficulté des idéogrammes imprimés en si petits caractères qu'un Occidental aurait besoin d'une loupe pour les déchiffrer. Cela tient non pas à ce que les Japonais sont dotés d'une vue plus perçante que les Occidentaux, mais à ce que les caractères *kanji* font partie de leur stock visuel. » Suivant le contexte géographique et historique « les images de certains objets sont rigides, stéréotypées ; d'autres sont riches en variation ». C'est ce qu'affirme le philosophe Gilles Tiberghien en préface de la revue *Les Carnets du paysage* « Du Dessin » paru en mai 2013. « Notre regard, on le sait, est orienté en fonction d'une détermination plus ou moins consciente qui fait d'un visage ou d'un paysage la projection d'une somme d'éléments mémorisés et imaginés correspondant à ce que nous appelons une vision ». Certaines personnes arrivent toutefois à faire ployer ces images rigides et à comprendre les déviations possibles de certaines formes visuelles. Tout dépend « de l'étendue de son expérience visuelle, de l'attention qu'il lui prête et de sa souplesse à manier les normes » (Arnheim, 1976). Ce qui permet à de nouveaux courants littéraires et artistiques de naître malgré les racines dont ils ont pu émerger, ce que l'on nomme communément le pouvoir créatif ou l'innovation.

Cette inscription cognitive varie d'une culture à une autre, ce que l'artiste-architecte Martijn De Geus exprime également dans un article sur la « Projection Chinoise » en anglais (De Geus, 2019). Il compare trois monuments représentés par deux cultures, l'une européenne et l'autre chinoise.

1. Prépercevons : Néologisme dans l'ouvrage de R. Arnheim compris comme l'action avant la perception qui induit la perception des objets connus.

Ci-dessous (figure 1) on observe deux représentations d'un même bâtiment, une européenne sur la gauche et une chinoise sur la droite. Martijn De Geus commente la première version en disant qu'« il est flagrant que le bâtiment, semblable à un objet, est représenté en avant-plan comme étant le sujet principal de la scène représentée » alors que dans la représentation chinoise, le Palais d'été est « mis à l'écart tout en haut à droite de l'image, à la jonction d'une rangée de deux montagnes », « nous pourrions facilement admettre que la représentation européenne est plus juste puisque plus détaillée et fidèle à l'objet. Nous pourrions de même contester cette représentation, puisqu'elle ne prend pas en compte les alentours du bâtiment, alors que l'intégration et l'équilibre de l'objet dans les composantes naturelles sont primordiales aux yeux des Chinois » (Trad. personnelle cf annexe I).

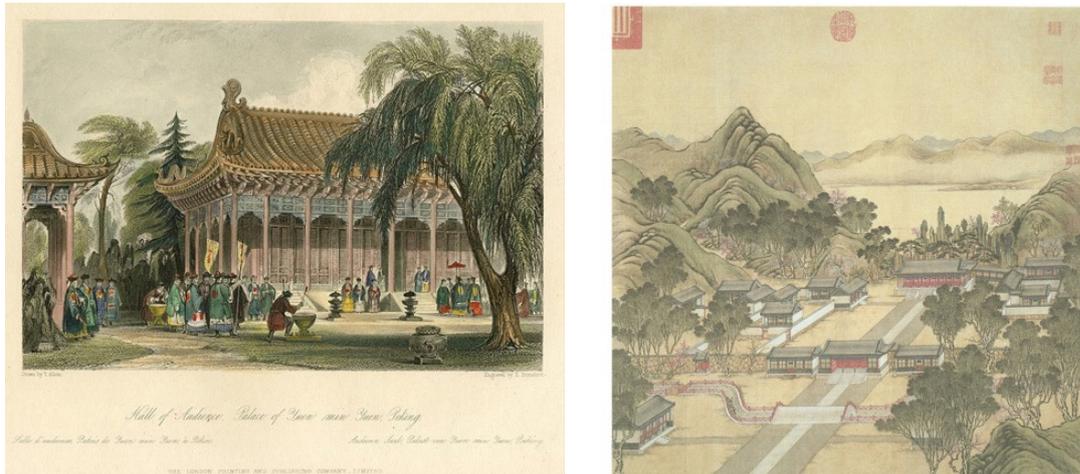


Figure 1 : Main Audience Hall at Yuanmingyuan (the Old Summer Palace) représentation européenne (gauche) et chinoise (droite) d'un bâtiment. Source : *China Projection* M. De Geus

Martijn De Geus met en avant les conséquences de nos influences culturelles sur nos représentations picturales et y voit une relation directe dans la structure des bâtiments dessinés par les architectes aujourd'hui. Il espère « que cela pourra nous faire réfléchir sur la façon dont nous exerçons le métier d'architecture ». Michel Collot est formel à propos de cette plasticité d'esprit à laquelle De Geus souhaite advenir « un art du paysage n'est nullement condamné à reproduire une donnée immuable de la nature, ou à répéter les stéréotypes éculés d'une culture ; il peut participer de manière inventive à cette recreation permanente de la nature par la culture et de la culture par la nature, dont le paysage est le lieu ». Cette échappée résume bel et bien la finalité espérée de ce mémoire, qui est de prendre conscience de ces influences riches et variées d'une culture à différentes époques, afin de les dépasser dans le processus créatif d'un projet.

Le projet de ce mémoire mettra en parallèle ces deux cultures, occidentales et chinoises, toutefois d'autres cultures auraient pu être choisies. En effet un plus large travail de détermination culturelle a déjà été en partie formulé par l'anthropologue Philippe Descola. Dépassant le dualisme commun entre la nature et la culture, il a cherché à expliquer « les pratiques techniques d'usage de la nature des pratiques sociales » (Descola, 2007). Pour se faire il s'installa pendant trois ans, de 1976 à 1979, à la frontière entre le Pérou et l'Equateur où il observa les Achuars, une population amazonienne Jivaro, relativement peu affectée par les contacts extérieurs. De ce voyage et s'inspirant du travail de Husserl, il chercha à conceptualiser les différentes figures permettant d'expliquer les façons dont les Hommes se comportent vis-à-vis de la nature, du non-humain à l'humain. Son hypothèse consiste à dire que tout sujet cherchant la connaissance du monde, et par conséquent à établir « une distinction entre le soi et le non-soi » utilise deux outils. Ces deux outils correspondent à « son corps et son intentionnalité » autrement dit sa physicalité et son intériorité. Le tableau (tableau 1) ci-contre, reprend les quatre figures possibles : l'animisme, le totémisme, le naturalisme et l'analogisme.

Tableau 1 : Synthèse des quatre modes d'identification adoptés par l'Homme en fonction des régions du globe.
Source : «Par delà nature et culture» Wikipédia, L'encyclopédie libre.

Approche culturelle	Critères	Concepts clés	Régions
Animisme	Ressemblance des intériorités – Différence des physicalités	La métamorphose	Amazonie, Amérique subarctique, Asie du Sud-Est, Mélanésie
Totémisme	Ressemblance des intériorités – Ressemblance des physicalités	L'hybridation	Australie
Naturalisme	Différence des intériorités – Ressemblance des physicalités	L'objectivation	Occident
Analogisme	Différence des intériorités – Différence des physicalité	La chaîne des êtres	Inde brahmanique, Afrique de l'Ouest, Chine ancienne, zone andine, Mexique précolombienne, pensée occidentale de l'Antiquité et du Moyen Âge

L'animisme consiste à croire que « les humains et de nombreux non-humains ont une intériorité de même nature » mais qui diffèrent par leur physicalité, « leurs enveloppes corporelles ». Le totémisme « suppose l'identité des intériorités et l'identité des physicalités entre humains et non-humains à l'intérieur de certains groupes ». Pour ce qui est des deux derniers concepts qui nous concernent plus directement, P. Descola définit la naturalisme, propre à la culture occidentale, qui considère que le sujet humain est le seul à détenir une « intériorité », les non-humains n'en disposent pas. « En revanche, entre lui et les non-humains, il y a une continuité physique », la « nature et les artefacts (...) sont gouvernés par des lois et des principes identiques à ceux qui gouvernent la physicalité des humains ». Nous tenterons dans notre exposé de comprendre comment la conception naturaliste du monde a pu émerger dans le berceau occidental. Pour ce qui est de la dernière catégorie, l'analogisme, qui correspond selon l'auteur à la culture chinoise, voici la définition qu'il nous propose : « on suppose des discontinuités à la fois d'intériorité et de physicalité entre tous les existants et leurs composantes. Ce système englobe des mondes composés de singularités, de principes uniques ». Il existe un principe de transformation dans lequel l'état de chaque composant aspire à devenir autre, « chaque maillon est très proche du maillon suivant ». Nous tenterons d'explicitier ce principe de « chaîne des êtres » dans notre exposé. P. Descola a conscience des dangers que peuvent induire de tel concepts, très spécifiques. Il fait donc l'hypothèse que ces « quatre modes d'identification (...) sont présents sous forme potentielle en chacun d'entre nous » et que « nous avons la possibilité de faire des inférences, ou des abductions, d'un des quatre types ». Il ne renie pas la coexistence possible de chaque mode d'identification, mais selon lui « il y en a toujours un qui domine » (Descola, 2007).

Ce cadre conceptuel reste indicatif, et démontre surtout la multitude des perceptions possibles. Nous éviterons de poser des concepts lors de ces comparaisons culturelles, à l'image de ces cultures notre développement restera perméable, et n'aura certainement pas la prétention de les comprendre totalement. Néanmoins nous espérons trouver en troisième partie de ce mémoire, une autre façon de percevoir ce qui nous entoure, en dehors de l'assise culturelle précédemment développée. Nous démontrerons en quoi le processus physiologique admet une approche plus primitive. Nous étudierons pour cela les phénomènes d'abstraction situés au cœur de l'expérience sensible. Conduis, nous le verrons notamment par un outil particulier et indispensable de l'observateur professionnel ou amateur, à savoir le dessin. Cette dernière partie nous permettra d'établir enfin une discussion de nos résultats, mise en perspective avec le métier d'architecte du paysage.

1. Première hypothèse : la culture occidentale induit une séparation du corps et de l'esprit. La nature est perçue en dehors de nous

L'objectif de cette première partie sera de démontrer en quoi la culture occidentale depuis l'Antiquité et jusqu'au siècle des Lumières, a participé grandement à une distanciation entre l'Homme et la nature. Nous verrons comment cette dichotomie entre les sens et la pensée est née sous les penseurs grecs. Se méfiant de l'expérience sensible, ils ont préféré une approche plus théorique cherchant la permanence dans les phénomènes naturels. Suite à quoi nous poursuivrons cet éloignement via la religion chrétienne et notamment l'expérience de *La Chute* décrite dans *La Genèse*. Pour arriver à un « désenchantement du monde » qu'a permis l'abstraction, et la compréhension du monde concret via des modèles scientifiques. S'en suivra une brève étude du pouvoir des mots constituant sans doute le socle de l'abstraction. Cet éloignement de l'esprit et du corps sensible sera toutefois remis en cause notamment à travers l'art représentatif.

1.1 A travers l'Antiquité - la science - le monde sensible et le monde des Idées

La démonstration mathématique est une belle entrée en matière pour expliquer les prémisses de cette séparation entre l'Homme et la nature. En effet la géométrie enseignée à l'école provient directement de la géométrie grecque qui avait pour principe fondateur, la méfiance des sens. Très vite les Grecs comprirent qu'il existait un décalage entre la perception du monde sensible et les lois qui les amenaient à voir ce qu'ils observaient. « La géométrie grecque refuse de se fonder sur la perception visuelle directe » (Arnheim, 1976). Afin d'échapper au monde sensible, et d'accéder à la vérité, comme le présente *l'allégorie de la caverne* de Platon, les Hommes doivent se servir avec précaution de leur sens, comme le souligne Héraclite « les yeux et les oreilles ne sont que de faux témoins si l'âme des Hommes demeure incapable de comprendre leur langage » (Arnheim, 1976). Ce qu'il nomme ici langage correspond aux lois de la physique et de la mathématique. Pour revenir à la démonstration dont il était question, les mathématiciens vont utiliser des vérités établies, des axiomes, reliés de façon logique pour avancer par étape jusqu'au résultat voulu. A la différence des Indiens de l'Antiquité qui « au lieu d'exposer une séquence de phases, le mathématicien indien montre la figure pertinente complétée au besoin par des lignes auxiliaires et exposée à la vue sans autre commentaire que l'impératif « Regarde ! » la démonstration réside dans la preuve visible au sein de la figure donnée. » L'exemple ci-dessous est une figure (figure 2) faisant office de démonstration, « afin de prouver que le triangle dont l'hypoténuse constitue le diamètre d'un cercle est toujours un (triangle) rectangle ».

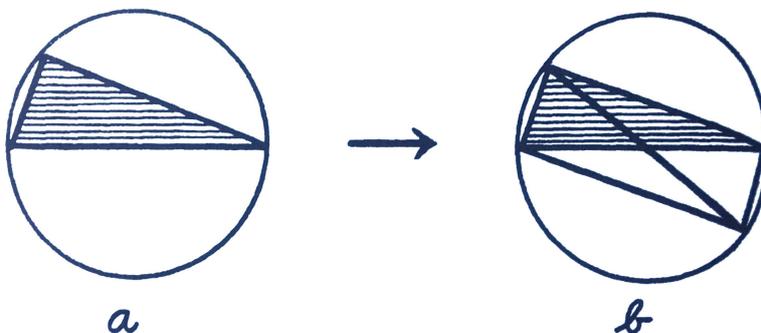


Figure 2 : Démonstration mathématique à la main.
Source : R. Arnheim, *La pensée visuelle*

Cette différence d'enseignement vient du principe que la perception, pour les Grecs, ne représente pas la réalité, usurpée par un malin génie, nos sens ne conduisent pas à la vérité. L'exemple du bâton planté dans l'eau représente bien l'illusion auxquels nos sens sont soumis. S'assurant que le bâton n'ait changé de forme une fois dans l'eau, on observe un décalage entre la partie immergée et la partie émergée. La mathématique et la physique se fondent sur une idée des formes pures et parfaites qui n'existe pas dans la nature. C'est en cela que l'art représentatif fut peu valorisé par des philosophes comme Platon, qui y voyait un mensonge, un leurre, auquel les artistes s'adonnaient. « Pour le philosophe (...) les images transmises par les sens n'étaient que de pâles reflets sans relation avec le système du réel » (Arnheim, 1976). A l'inverse de la musique très présente dans la vie antique, notamment dans les représentations théâtrales avec l'existence du chœur, les beaux-arts « accentuaient encore l'asservissement de l'Homme à des images illusoire ». Platon n'était pas le seul à considérer la peinture comme l'objet d'une duperie, en témoigne le célèbre apologue de Plin l'Ancien dans lequel deux artistes Parrhasius et Zeuxis s'exercent au métier de l'art. Alors que Zeuxis se réjouit de l'illusion auquel les oiseaux, prenant le raisin pour réel, viennent à picorer sa toile. Zeuxis est victime d'un trompe-l'œil joué par son collègue. Pensant ouvrir le rideau qui séparait les deux artistes, il découvre que ce rideau n'est qu'une pure invention de Parrhasius. Face à cette duperie il ne peut que s'incliner. A travers cet exemple on comprend pourquoi la peinture et les beaux-arts sont délaissés leurrant tout un chacun.

En plus de la peinture c'est le monde terrestre à l'inverse du monde céleste dont on se méfie. Il est soumis à des « changements imprévisibles » pour les Grecs, le « royaume de l'ordre et de la vérité » était situé en dehors du monde terrestre. En plus de cette méfiance à l'égard des sens et de la perception, des penseurs comme Parménide et Platon trouvaient une opposition entre la forme finie et l'objet non-limité. L'idée de non-limite s'assemblait à « quelque chose d'imparfait et, partant dénué d'existence réelle. » On peut s'imaginer que l'environnement, la nature leur paraissaient comme « non-limité » à l'inverse de « l'esprit humain » qu'il considérait comme étant une « entité sphérique délimitée » (Arnheim, 1976).

Toutefois le clivage entre la raison d'un côté et les sens de l'autre ne s'est affirmé que plus tard. Quand bien même, les penseurs grecs ont pu favoriser la primauté de « l'esprit » versus le domaine des sens, certains penseurs comme Démocrite, sentaient le danger qu'il y avait à croire en une raison absolue sans dialogue avec ces derniers. Démocrite, imaginant un dialogue entre « les sens » et « l'esprit » : « Malheureux esprit qui tire de nous ton évidence, essaies-tu maintenant de nous réduire à néant ? Notre ruine entraînerait la tienne ». La ruine des sens, de la perception entraînerait donc la perte de l'Homme, et conduira plus tard « chez l'Homme moderne diverses maladies de carence » comme le soulève Rudolf Arnheim. Les Grecs ont initié cette dichotomie entre la pensée rationnelle et la perception du monde réel mais « ils n'ont eu garde d'oublier que la vision directe constitue la source première et ultime de la sagesse » (Arnheim, 1976). Ce qui dans ce sens éclaire l'attestation d'Aristote qui disait « l'âme ne pense jamais sans images ». Nous reviendrons davantage sur les mécanismes qui se jouent dans l'acte de perception en troisième partie.

1.2 A travers la religion chrétienne

Quand est-il de l'influence de la religion chrétienne ? A-t-elle participé à cette distanciation de l'Homme et du monde extérieur ? C'est du moins ce que commente Jean-François Billeter dans *L'art chinois de l'écriture* en 1989, sur l'activité de Kleist, dramaturge et nouvelliste allemand de la fin du XVIIIème. Suite à la lecture de la *Genèse*, « pour Kleist, le sens de ce mythe est clair : en goûtant au fruit défendu, l'Homme a perdu son rapport immédiat à lui-même et au monde, il est tombé dans le rapport brisé de la conscience réfléchie. » L'expulsion d'Adam et Eve du jardin d'Eden revient à y instituer un éloignement, voire une expulsion de l'Homme du monde des sens. En goûtant à la chair de la pomme, guidé par ses sens, il provoque la « perte de soi ». *La Chute* étant un des épisodes les plus repris dans la littérature et l'art on imagine l'influence qu'a pu provoquer cette image, de « décrochage ». Cette distanciation se ressent également dans l'idée que les Hommes se faisaient de la nature. Une nature hostile, comme en témoigne l'ouvrage latin *Hortulus* publié au XVème siècle, dans lequel Strabo ou Albert le Moine convaincus tiennent « l'idée qu'une communauté de destin lie l'Homme aux autres espèces, animales ou végétales leur était étrangère, voire blasphématoire » (Le Dantec, 2011). « Ils étaient convaincus que la terre était *gaste* » (dévasté, ravagé) « et que leur mission évangélicatrice leur imposait de la purifier » (Le Dantec, 2011). Un ouvrage plus ancien du XIIIème siècle écrit par Jacques de Voragine *La légende Dorée* fait surgir de la sylve, la forêt, « des créatures mauvaises qu'il faut chasser et exterminer » (Le Dantec, 2011). Cette vision de la nature décrite comme menaçante, porte à croire que la culture occidentale a favorisé cette distanciation, entre l'Homme et une nature.

Ajouté à cela la pratique même de la religion chrétienne, les rituels se faisaient via des exercices uniquement spirituels accentuant « la division de l'Homme au lieu de la dépasser » (Billeter, 1989). Jean-François Billeter entend par division de l'Homme, la division entre son corps et son esprit. Le corps étant un moyen de ressentir, cette indifférence provoque une nouvelle fois un éloignement vis-à-vis du monde extérieur. D'autant plus que le corps était considéré « comme obstacle de l'union de l'âme avec Dieu » (Billeter, 1989).

1.3 A travers le siècle des Lumières – Descartes – le sujet et l'objet

Cet éloignement du corps sensible nous amène à définir une nouvelle notion : celle de l'abstraction. En effet deux siècles après les écrits présentés ci-dessus, l'idée que l'éloignement du corps et des sens permet d'atteindre une vérité plus juste persiste. En l'occurrence l'influence du christianisme s'épanche jusqu'au XVIIème siècle, puisqu'on peut lire dans *Oxford Dictionary* la phrase suivante : « Plus nous nous abstrayons du corps... mieux nous serons à même de contempler la lumière divine » (Arnheim, 1976). Arrivé à l'époque des Lumières un siècle après, l'abstraction n'aura plus pour motif le rapprochement d'une vérité divine, mais d'une vérité scientifique. La science va vouloir tout expliquer, et les observations du monde extérieur, naturel, ne pourront être comprises sans l'existence d'un modèle scientifique. Pour créer ces théorèmes il a fallu faire preuve d'une grande capacité cognitive et avoir « une organisation de l'esprit qui va au-delà du concret et a su s'en affranchir » (Pellet, 1938). Les Hommes changent de lunette, pour observer dans les accidents de la nature des réalisations fonctionnelles des lois et modèles leur donnant une « vision dynamique du monde » qui « correspond à ce que l'on sait de l'état objectif de la nature » (Arnheim, 1976). Ainsi au siècle des Lumières l'esprit s'élève, l'abstraction devenant une propriété de l'Homme pensant, maîtrisant de nombreux concepts, faisant dire à Locke que les « idées générales est ce qui distingue le plus parfaitement l'Homme de la bête » (Arnheim, 1976).

L'utilisation des nombres va participer à l'approche abstraite de l'expérience sensorielle. En effet « on propose aux yeux et aux oreilles une série de signes qui n'ont pas le moindre rapport avec la structure des quantités pures qu'ils désignent » (Arnheim, 1976). Cette complexification du réel est entendue par Jean-Jacques Rousseau qui écrit dans *Les Confessions* en publication posthume en 1813 « ce n'était pas que j'eusse un grand goût pour l'algèbre en n'y considérant que la quantité abstraite, mais, appliquée à l'étendue, je voulais voir l'opération sur les lignes, autrement je n'y comprenais rien ». Il est vrai qu'une autre compréhension peut avoir lieu s'il l'on donne à voir ce que l'on démontre, à l'image du triangle rectangle, un autre exemple (figure 3) sur les identités remarquables aurait sans doute pu faciliter leur apprentissage.

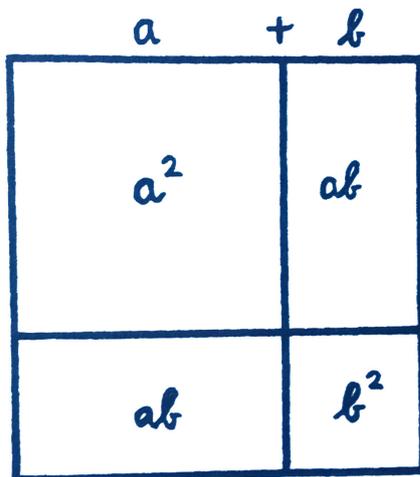


Figure 3 : Illustration de l'identité remarquable $(a+b)^2 = a^2 + 2ab + b^2$.
Source : R. Arnheim, *La pensée visuelle*

L'avènement de l'abstraction dans la compréhension du monde va avoir tendance à « réduire les phénomènes naturels à des schèmes numériques » (Arnheim, 1976) quitte à inhiber les apports de l'expérience sensorielle. Max Weber y verra un « désenchantement du monde ». La maîtrise de l'Homme face aux lois naturelles, lui permit non seulement d'abstraire et de se différencier par rapport aux animaux et à la nature, mais également de prendre conscience de l'être pensant qu'il était via le cogito de Descartes. Le célèbre « je pense donc je suis » qui fait de l'Homme un être qui existe non par sa sensibilité mais par sa capacité à réfléchir.

1.4 A travers la langue indo-européenne - abstraction du monde réel

Les nombres et les modèles scientifiques participent ardemment au processus d'abstraction et d'éloignement de l'Homme par rapport au monde extérieur et naturel, quand est-il du pouvoir des mots ? A en croire Herder, théologien et philosophe allemand du XVIIIème siècle, ils permettent à l'Homme d'ordonner l'expérience visible, la décrivant comme chaotique, elle est « si lumineuse et si éblouissante, elle fournit une telle quantité d'attributs que l'âme succombe à la multiplicité ». Les mots permettent de stabiliser l'afflux de stimuli auquel l'Homme est continuellement confronté. « En conférant à chaque type un signe reconnaissable, distinct, il encourage l'imagination perceptive à stabiliser l'inventaire des concepts visuels. » (Arnheim, 1976). Les mots viennent soutenir le médium visuel, mais contrairement à la vue ne donnent qu'une information unidimensionnelle, et retranscrivent peu la réalité tridimensionnelle. Pour donner de la profondeur à la pensée qui s'appuie sur le langage, cette dernière fait l'objet de nombreux stratagèmes et use de nombreuses métaphores liées au monde physique et notamment au corps humain. C'est ce qu'affirme Mahmoud Sami-Ali dans son livre *De la projection. Une étude psychanalytique* publié en 1977 « les différentes parties du corps aussi bien que les positions relatives deviennent des indices extérieurs (...) Il se crée de la sorte des correspondances analogiques que toutes les langues fixent en une couche primitive de signification. »

Cette projection permet à l'Homme de se nouer au paysage, de s'approprier le monde extérieur. Michel Collot dans *La Pensée- Paysage* donne l'exemple de la toponymie qui utilise le lexique spatial et corporel pour définir des lieux comme « la dent du Midi » ou « le Saut-du loup ». Il affirme que « c'est de cette projection initiale que naît le paysage », comme en témoigne la littérature ou la poésie qui use du vocabulaire corporel pour décrire le paysage, « comme si les écrivains prenaient au pied de la lettre la notion de « chair du monde » » (Collot, 2011). Cette utilisation imagée des langues

se retrouvent dans plusieurs langues indo-européennes et si les mots ne semblent pas directement se référer à « l'expérience perceptive directe » ils « s'y référaient originellement » (Collot, 2011). Ce recours aux images prouve qu'il présente « une énorme supériorité dans la mesure où il offre des équivalents structuraux pour toutes les caractéristiques des objets, des événements, des rapports ». Ainsi les mots auraient comme support l'environnement direct et ne pourrait exister sans le recours au monde extérieur, « sans la conscience de la profondeur physique, la profondeur mentale est purement et simplement inconcevable ». Ce que démontre l'anthropologue américain Whorf, via ce cours extrait, qui relie la qualité figurative à tout discours théorique.

« Je « saisis » le « fil » du discours de mon interlocuteur. Mais si son « niveau » « passe au-dessus de ma tête », mon attention est susceptible de « se détourner » et de « perdre le contact » ; si bien que lorsqu'il « en vient » au « cœur du problème », nous sommes « largement » en désaccord, nos « vues » étant si « divergentes » que les « choses » qu'il raconte me paraissent « beaucoup » plus arbitraires, pour ne pas dire un « tas » d'âneries ».

Les mots permettent de réduire les stimuli et de cadrer la pensée, alors que l'image vient renforcer le sens des mots, réduisant l'écart entre la perception et la pensée. Ce qui fait dire à Rudolf Arnheim « c'est précisément parce qu'ils compensent mutuellement leurs déficiences que les deux média, langage verbal et images, s'associent avec autant de bonheur ». Le monde des sens est pour lui le plus sûr allié sur lequel l'Homme puisse compter, et continuant en parlant des sens, « ils lui fournissent les équivalents perceptifs de toutes les notions théoriques possibles et imaginables ». R. Arnheim suppose que la pensée ne se situe pas dans les mots mais davantage dans le domaine des sens. Hypothèse que nous tenterons d'élucider par la suite, en troisième partie, notamment avec le travail du dessin.

Quand bien même le recours aux qualités figuratives permet de comprendre davantage les motivations d'un discours, on observe quelques failles qui viennent éloigner l'Homme du monde réel, abstrayant des phénomènes naturels. C'est en ce sens qu'on pouvait dire qu'« un être privé de parole était incapable d'abstraire » (Arnheim, 1976). En nommant certains phénomènes c'est d'autres phénomènes qu'on omet. A travers la richesse d'une langue, on pourrait y voir la richesse d'un esprit. Au plus il y a de mots pour décrire ce que l'on perçoit, au plus nous nous rapprochons de la diversité du monde existant. Les mots « constituent des catégories. Aussi le choix d'un nom indique-t-il dans une certaine mesure le niveau d'abstraction auquel un objet est et doit être perçu ». A titre d'exemple, le mot Lune témoigne de ce choix arbitraire, fragment de la Terre, cette dernière aurait pu s'appeler *Perdita*, soit un objet perdu, on retient pourtant d'elle un objet qui brille (Arnheim, 1976).

Herder, cité précédemment, observe un lien direct entre la perception de la nature fragmentée et la figure grammaticale qui nourrit chacune de nos langues. « La segmentation de la nature est un aspect de la grammaire. Si nous découpons et organisons l'étendue et le cours des événements comme nous faisons, c'est en grande partie parce que, du fait de notre langue maternelle, nous sommes convenus de procéder de la sorte, et non pas parce que la nature est, aux yeux de tous, segmentée exactement de cette façon-là ». La correspondance entre la manière dont nous parlons et la façon dont nous pouvons penser est reprise dans La pensée visuelle de R. Arnheim citant l'allemand Humboldt von Wilhem, « L'Homme vit avec ses objets principalement (...) à la manière dont le langage les lui présente. » Ce dernier s'avance sur une notion intéressante qui est, qu'en passant d'une langue à une autre cela évite d'être pris au piège par le vocabulaire de nos propres langues maternelles et ainsi d'échapper « au cercle magique » qu'elles ont formé tout autour de notre perception.

Ainsi de la même manière que les nombres, les mots agissent sur l'organisation de notre pensée. Ce que résume admirablement le linguiste et neurologue allemand, Eric Lenneberg en 1967, « les mots donnent des noms aux processus aux moyens desquels l'espèce a cognitivement affaire à son environnement ». L'expérience vécue se lit à travers nos langues et s'il nous manque parfois les mots pour décrire certaines impressions ou phénomènes sensibles c'est sans doute parce que « le concept ne s'est formé dans l'expérience vécue » (Arnheim, 1976). Nous percevons ce que nous nommons « le visible est réduit au dicible ». L'apprentissage d'une langue maternelle constitue « une rupture dans la vie de chaque individu » dans lequel « il s'arrache peu à peu à l'immédiateté qui caractérise le monde de l'enfance » (Arnheim, 1976). Qu'en est-il des langues comme la langue chinoise qui utilise les caractères dessinés pour nommer les phénomènes extérieurs ? D'autant plus que contrairement aux langues indo-européennes, les bases linguistiques du chinois émanent directement du visible, de l'observation de la nature. Phénomène que nous expliciterons en deuxième partie de ce mémoire.

Les mots sont l'auxiliaire de la pensée, et éloignent l'Homme de l'immédiateté, de la perception directe du monde réel. D'après Yves-Bonnefoy « le langage trahit l'expérience sensible, mais il s'introduit en elle pour la dénaturer » (Arnheim, 1976). « Cet écart irréductible que l'image et la langue instaurent » (Bonnefoy, 1972) a un impact sur la façon dont les peintres ont pu peindre jusqu'à la Renaissance, « l'artiste peint comme il parle » en peignant ce qu'on leur avait appris à voir, « régies par des codes symboliques et des conventions stylistiques qui n'ont rien à voir avec le visible » (Collot, 2011). Ces paysages peints ont fortement influencé notre perception même des paysages, la façon dont nous avons de chercher du regard la ligne d'horizon « cette ligne imaginaire, où le pays semble se composer en un tableau » qui nous fait basculer dans un mirage lointain, et « qui relance la nostalgie d'un pays plus beau, dont l'illusion est vouée à se réformer toujours plus loin » (Collot, 2011)

Façonné par les sciences, les nombres, les mots, notre perception du monde a été fortement réduite, éloignant l'Homme de l'expérience sensible, traitant les phénomènes naturels comme des objets en soi dans lequel l'Homme ne se projetait pas. Cette conception naturaliste reprise par Philippe Descola, décrit parfaitement l'influence de la culture occidentale sur notre vision du monde extérieur et explique sans doute l'action destructrice de l'Homme sur la nature. N'accordant aucune « intériorité » aux phénomènes naturels mais seulement une « ressemblance physique » dans le fonctionnement biologique du corps humain. Cette perception du monde a toutefois été contestée au XIX^{ème} et XX^{ème} siècle, nous tenterons d'en décrire les grandes lignes dans les paragraphes suivants.

1.5 Le doute d'une scission entre sujet et objet

L'Homme n'est plus un simple observateur du monde, il appartient à ce monde et à cette nature qu'il observe. Il en est perméable, et devient même ce paysage à en croire Cézanne « le paysage se pense en moi et je suis sa conscience » (Collot, 2011). D'autres déclarations comme « je suis ce que je vois » de Valéry ou encore « je suis ce qui m'entoure » de Wallace Stevens portent à croire à l'existence d'un lien indéniable entre le sujet et le monde observé. « L'espacement du sujet » se retrouve en balance avec « l'expansion du sujet » (Collot, 2011). Contrairement à ce qu'a pu interpréter Kleist dans *La Chute*, elle ne condamne pas l'Homme à être isolé du monde extérieur mais « offre au sujet » la possibilité de « s'accomplir dès lors qu'il renonce à résider en lui-même » (Collot, 2011).

La distinction entre la chose pensante et la chose étendue est dès lors remise en question par des philosophes comme Maurice Merleau-Ponty. Celui-ci affirme que contrairement à ce qu'a pu suggérer la pensée cartésienne, l'émergence de la conscience ne se fait pas au sein du sujet pensant, mais en dehors de celui-ci : « la pensée n'est rien « d'intérieur », elle n'existe pas hors du monde » (Merleau-Ponty, 1945). Il explique que la pensée ne peut surgir d'un « contact invisible de soi avec soi » mais « qu'elle vit hors de cette intimité avec soi, devant nous, non pas en nous » mais « toujours excentrique » (Merleau-Ponty, 1988 publication posthume). C'est donc ce monde extérieur qu'on a

tenu à distance depuis l'Antiquité et la naissance de la philosophie, qui désormais devient le berceau de notre conscience et individualité. La hiérarchie se renverse, « l'étendue réelle seule permet de parler de sujet » (Collot, 2011).

Ce changement de perception se lit à travers la représentation artistique. En réponse à la critique du mimétisme et à la tradition de la figuration, on observe une disparition de la perspective linéaire, du point de vue fixe et unique qui paradoxalement « représentait l'infiniment grand par l'infiniment petit et obligeait le monde à converger plutôt qu'à s'étendre » (Arnheim, 1976). Ainsi il faut sans doute voir dans les peintures plus abstraites comme le cubisme de Picasso, une tentative de se « délivrer des catégories et contraintes qui régissent la perception » (Collot, 2011). La production picturale est changée et fait désormais appel au corps tout entier, le pinceau est « devenu réceptacle de tout le corps » comme l'affirme Nasser Asser en 1975 cité par Yves-Bonnefoy Sur un sculpteur et des peintres. Le paysage n'est plus une construction abstraite mais présente les « rapports sensibles que le regard et le geste du peintre instaurent entre les choses et avec sa propre existence » (Collot, 2011). Rapport sensible que nous explorerons davantage en troisième partie en s'intéressant à l'artiste Cézanne. Alors que l'esprit sépare ce que l'expérience unit, « l'Homme et la nature » (...) « s'avèrent indissociable dans le paysage » (Collot, 2011). Une autre expérience du monde extérieur, et du paysage se dessine au fur et à mesure que l'on déconstruit quelque peu nos fondamentaux. L'objet d'observation qu'était le monde, perçu comme statique, devient un objet dynamique dans lequel nous sommes inévitablement entraînés. Ce changement de perception a trouvé un écho dans la littérature et notamment chez Proust qui « délivré du souci « de faire tableau » » (Collot, 2011), utilise une technique innovante de description qui enveloppe le personnage, semblable à ce que l'on pourrait voir aujourd'hui via un travelling au cinéma. C'est d'ailleurs ce qu'avance Arnold Berleant qui atteste que nous sommes semblables aux « personnages d'un rouleau peint chinois, nous sommes enveloppés ».

Ce sentiment de solidarité entre l'Homme et le monde s'est poursuivi depuis l'époque romantique jusqu'au XXème siècle. Avec pour plus véhément défenseur, célèbre pour ses aphorismes, le philosophe allemand Nietzsche, qui adresse une violente critique sur la culture occidentale et « dénonce avec insistance l'erreur qu'ont commise les philosophes grecs en privilégiant la conscience réfléchie » (Billeter, 1989). Il explique cette « hypertrophie de la conscience » (Billeter, 1989) dans « la distinction complètement erronée de l'esprit et du corps » (Corman, 1982) sur laquelle s'est basée la philosophie depuis Platon s'est basée. Il lui reproche « *une interprétation erronée du corps* » (Corman, 1982). Certains artistes et philosophes y verront leur mal du siècle, et se verront emprisonnés dans un corps qu'ils ne comprendront pas. Samuel Beckett rangé comme auteur de théâtre de l'absurde, exprime « avec force et dans sa vérité une relation dégradée avec le réel » (Billeter, 1989). Sartre prend conscience de l'absurdité de la réalité, à la base de sa philosophie, inspirée de son livre *La nausée* publié en 1938, dans lequel nous pouvons lire « nous étions un tas d'existants gênés, embarrassés de nous-mêmes, nous n'avions pas la moindre raison d'être-là... ». Des artistes ont exploré par « la maladie, la névrose ou la folie les profondeurs de notre subjectivité » (Billeter, 1989) parfois y laissant leur vie comme Giacometti ou Hölderlin, qui cherchait pour ce dernier, « les énergies créatrices qui sommeillent en lui et le pouvoir que l'art possède de les réveiller, de les organiser et de réaliser par ce moyen l'unité promise » (Billeter, 1989).

1.6 Résultats

Pour expliquer ce sentiment de perte de nature nous sommes remontés au fondement de la culture occidentale. En effet sous base de notre hypothèse de départ nous avons voulu vérifier comment nous pouvions expliquer cette distanciation entre l'Homme et la nature. Nous avons pu remarquer que dès l'Antiquité, à travers la mathématique, les Grecs se sont méfiés de ce que leur présentaient leur sens. Prférant démontrer des vérités par des axiomes plutôt que par la vision des objets. Se basant sur des formes pures, ils n'ont pu faire confiance au domaine du visible, qui ne présente aucune ligne parfaitement droite ou de cercle parfaitement rond. Le monde terrestre à l'inverse du cours des étoiles, ne présentait aucune régularité dans les phénomènes du visible, les mathématiques et la physique leur ont permis de trouver cette régularité. Tellement suspicieux sur les effets de la vision qu'ils se sont détournés de l'art pictural, n'étant qu'un art sujet à l'illusion. Les Grecs ont donc participé à cette distanciation entre l'Homme et la nature, néanmoins ils n'affirmaient pas l'exclusion de l'expérience sensible, remaniée par après par l'esprit.

Cet éloignement de la nature a été amplifié par l'avènement de la religion chrétienne, la recherche de la vérité se faisant à l'égard d'une recherche spirituelle. Il fallait trouver la juste manière d'agir pour atteindre le paradis. Le corps était perçu comme un obstacle à l'approche spirituelle et à l'union de Dieu. Ce corps sensible n'a pas été considéré, comme nous l'avons également souligné avec l'expérience de *la Chute*. Sans oublier la vision hostile que les moines avaient à l'encontre de la nature. L'éloignement avec le corps sensible a été définitivement mis de côté à l'approche du siècle des Lumières, recherchant non pas la vérité divine mais la vérité scientifique. Pour mieux objectiver la nature les penseurs vont procéder par abstraction, en utilisant des nombres pour la décrire, participant ainsi à la distanciation de l'Homme et du monde réel. A tel point que l'abstraction devient une propriété de l'Homme pensant, n'existant plus par sa capacité à ressentir mais par sa capacité à exercer sa pensée et donc à abstraire.

Enfin nous avons pu étudier la puissance des mots qui bien qu'essayant de renouer via la métaphore à l'image tridimensionnelle, ne parviendront pas à relier l'Homme au monde perçu. Au contraire les mots et leur apprentissage ont accompagné l'exclusion de l'Homme par rapport aux phénomènes du réel. Devenant des catégories par lesquelles l'œil perçoit. Les langues indo-européennes vont arracher les Hommes à l'immédiateté du monde visuel et sensoriel. L'usage des langues-indoeuropéennes et les différents héritages culturels expliqués à travers les époques ont participé à cette vision de la nature comme hors de nous. Une nature que nous nous sommes appliqués à observer à travers des modèles scientifiques, recherchant les lois constantes qui faisaient d'elle des objets similaires. Notre hypothèse de départ est pourtant affaiblie par plusieurs voix et notamment celles des artistes qui ont perçu un manque dans l'explication que les ancêtres avaient pu donner du monde. Ce manque initié par une philosophie qui a privilégié la conscience réfléchie au détriment du corps sensible. Observant une dégradation croissante du rapport au réel.

Afin de vérifier notre hypothèse de départ, nous proposons de la transposer sur une autre culture afin de comprendre comment cette dernière a transformé les rapports de l'Homme au monde. Comment la culture chinoise est-elle arrivée à percevoir dans l'esprit et le corps la volonté d'une seule et même activité, l'activité propre. Comment cela a-t-il déterminé la perception et la représentation qu'ils ont développé à l'égard du monde réel ?

2. Deuxième hypothèse : La culture chinoise induit une unification du corps et de l'esprit. La nature est perçue en nous.

Comprendre une culture dans laquelle nous ne sommes nés constitue un véritable défi, ne maîtrisant pas la langue chinoise, nous avons dû faire confiance à des experts occidentaux passionnés depuis longtemps par la Chine. Des comparaisons à la culture occidentale ne manqueront pas d'éclairer le propos général. Afin de comprendre l'essence de la culture chinoise, nous avons commencé par nous intéresser à comprendre comment les Chinois s'étaient identifiés à eux-mêmes. Nous pourrions ensuite accéder au rapport qu'ils entretiennent avec le monde extérieur. Dans cette partie, nous partirons donc du rapport à soi pour aller vers le rapport au monde. Ces relations nous permettront par la suite de creuser un aspect qui ne connaît pas d'équivalence dans la culture occidentale, à savoir l'art calligraphique. Nous verrons en quoi cet art constitue la recherche de l'harmonie entre le corps et l'esprit.

2.1 Rapport à soi

Nous verrons comment le corps humain a été sensiblement étudié et constitue la référence et le principe du sentiment d'existence. Ce principe sera mis en comparaison avec l'image du corps humain imaginé par les Occidentaux, où le corps représenté comme une machine que l'on a pu disséquer, ne possède aucune correspondance relative avec le bon fonctionnement de l'esprit. Nous verrons comment l'existence du corps propre et de l'activité propre découlent de cette perception du corps humain. Nous observerons également comment cette connaissance de soi, permet la connaissance de ce qui existe autour de soi. Pour reprendre l'idée de Philippe Descola sur la recherche d'« une distinction entre le soi et le non-soi » nous comprendrons comment l'existence de l'activité propre nous paraît plus plausible en évoquant la projection de soi dans les objets perçus durant l'enfance.

2.1.1 Représentation du corps humain

Quelle perception ont les Chinois d'eux-mêmes ? Alors que les Occidentaux ont privilégié l'esprit et l'intellect, les Chinois n'ont pas établi une distinction claire entre le corps agissant et la tête pensante. Pour eux, ces deux entités font partie d'une seule et même activité. Cette différente vision du corps comme « extérieur à soi » ou « faisant partie d'un tout », trouve un écho surprenant au regard des pratiques médicales enseignées. Ce sont « deux disciplines qui ne se rencontrent pas » parce que à en croire Jean-François Billeter sinologue suisse, qui écrit dans son livre sur *L'art chinois de l'écriture* publié en 1989 : « elles n'ont ni la même méthode, ni le même objet ».

La différence fondamentale tient, qu'à l'inverse de la médecine occidentale, la médecine chinoise n'a pas étudié le corps comme un objet étranger à soi, mais le corps comme une manifestation d'une activité sensible, sur laquelle les Chinois ont une emprise. Nommant chacun des organes d'après leur fonction et le rôle qu'ils jouent dans le corps, les Chinois ont cultivé une image de leur vie intérieure, qu'un Homme occidental aurait du mal à visualiser. Les Chinois, en comprenant les forces qui se déplacent dans leur for intérieur ont pu appréhender différemment la maladie. La guérison n'advient qu'en rétablissant un équilibre physiologique et psychologique. Ce que peine à concevoir le commun des mortels en Occident, à l'énumération des différents muscles ou nerfs comme le souligne Paul Valéry en 1973, « nous avons beau imaginer un cerveau, une moelle, des cellules, ect., rien n'en résulte - ce sont des images infructueuses ».

Comme le montre la figure (figure 4) ci-dessous, le corps chinois est relié par des méridiens. A un siècle d'écart, on observe deux représentations distinctes du corps humain. « Si les Chinois n'ont pas beaucoup pratiqué la dissection, ce n'est pas faute de curiosité ou d'audace, mais parce qu'ils ont préféré explorer l'intérieur du corps au moyen du sens propre » (Billeter,1989). Le corps objet est conçu comme une machine, « que l'on ouvre pour en comprendre la structure interne » alors que la médecine chinoise étudie le corps par « l'exploration des sensations internes ». On comprend comment cette écoute de soi a participé à cette ouverture au monde extérieur, à l'expérience sensorielle, ce que par ailleurs la pensée occidentale a rejeté, comme nous l'avons vu en première partie, percevant le corps comme un objet en soi. Les deux visions sont reprises dans ce tableau (tableau 2) synthétique inspiré par l'ouvrage de J-F Billeter.

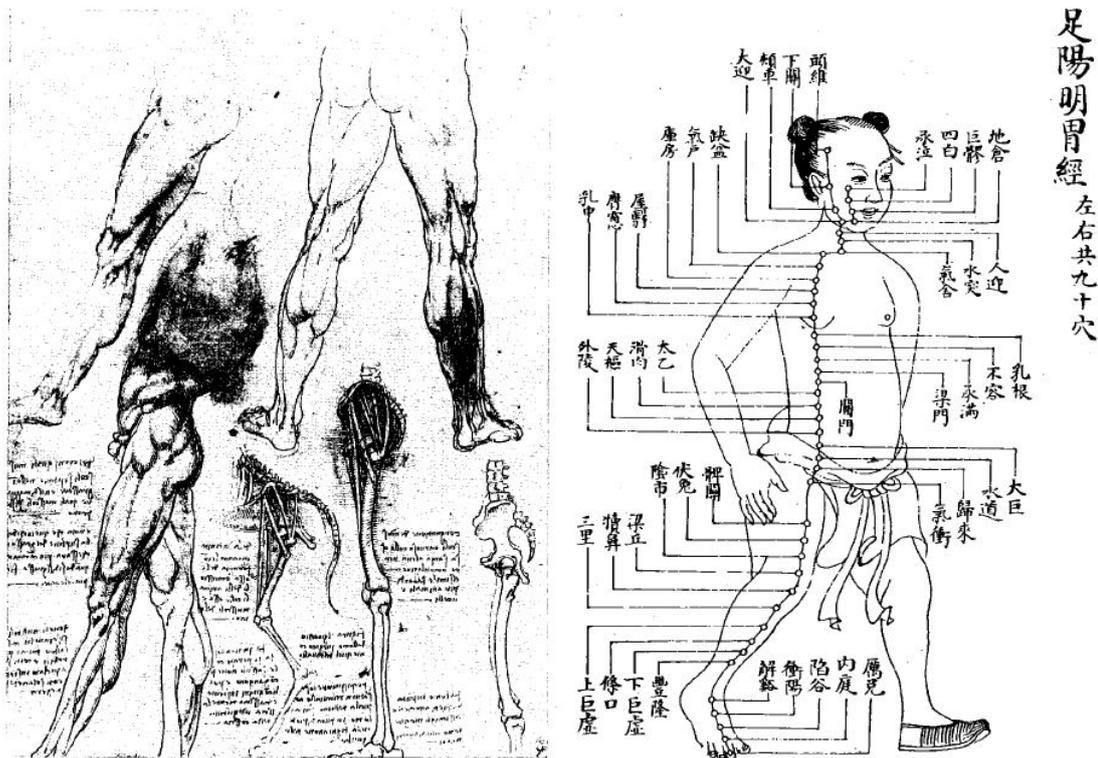


Figure 4 : Représentation occidentale et chinoise du corps humain : à gauche Léonard de Vinci, *Anatomie comparée*, vers 1506-1508; à droite, planche de Zhang Jiebin, du *Leijing*, 1624, représentant l'un des méridiens par où circule l'énergie. Source : J-F. Billeter *L'art chinois de l'écriture*

Tableau 2 : Synthèse des deux représentations du corps humain, occidentale à gauche, chinoise à droite. Source: J-F. Billeter *L'art chinois de l'écriture*

Vision occidentale du corps humaine	Vision chinoise du corps humain
Os, muscles, nerfs, vaisseaux, organismes assemblés comme une mécanique	Circuit d'énergie sensible
Machine que la chirurgie démonte	Système de l'activité propre que le praticien perçoit de lui-même
Action thérapeutique : intervention extérieure chirurgicale et pharmaceutique	Action thérapeutique : intervention extérieure règle les énergies grâce aux aiguilles et aux moxas. Intervention intérieure que le sujet exerce par son activité sur son activité propre.

2.1.2 Le corps propre et l'activité propre



Figure 5 : Peinture à l'encre et à l'aquarelle, par Guanxiu, *Le 16ème- Cudapanthaka Arhat*, 891, Source : Wikiart.

En plus de percevoir les sensations internes, la médecine chinoise a relié les organes par des méridiens, le tout traversant le corps, dessinant un système, un circuit d'énergie sensible. Ce circuit d'énergie est relié à l'espace extérieur comme le soulève Michèle Collot dans *La Pensée-Paysage*, lorsqu'il décrit la pensée chinoise traditionnelle comme unissant « dans un même flux vital les souffles qui parcourent le paysage et les corps vivants ». Cette vision systémique permet de relier le paysage à l'Homme, à son activité intérieure comme le montre la représentation ci-contre (figure 5). Nous pouvons confondre à la fois le vêtement de l'homme avec la courbure de l'arbre, tout comme les plis de l'écorce avec les cernes du vieil homme. Ils sont unis, ancrés, animés par la même vitalité, la nature et l'homme se font le parfait écho. Le même souffle les relie, le corps devient un allié à part entière dans lequel l'Homme chinois inscrit une confiance absolue. Les Chinois sont à l'écoute de leur sens à l'inverse des Grecs qui s'en méfiaient plus que tout, constituant une menace à leur quête de vérité. Ceci nous amène à définir deux notions guides pour la suite de l'exposé à savoir l'existence du corps propre et de l'activité propre.

Jean-François Billeter en propose la définition suivante que nous retiendrons : « le « corps propre » est notre corps, celui dont nous ressentons directement et de manière permanente la présence » continuant son explication pour considérer le corps propre « plutôt comme une activité : il est l'activité que chacun de nous perçoit en lui-même de façon continue, même lorsqu'il n'y prête pas attention », « n'étant pas extérieur à cette activité, nous sommes cette activité même ». Pour conclure en disant que si nous avons conscience de nous-même, et le sentiment d'existence, c'est parce que notre activité est « sensible à elle-même et se perçoit elle-même ». Il différencie cette perception de l'activité propre, et la nomme le « sens propre ». La conscience que l'on peut avoir de soi-même est directement liée à notre corps et donc à notre expérience sensorielle. Ces notions dont nous sommes que peu familier dans notre culture, vont nous ouvrir les portes de la pensée chinoise et nous permettre de comprendre entre autres l'axiome suivant : « nous allons à la mort en nous laissant gagner par l'inertie et par la division, nous allons à la vie unifiant et intensifiant notre activité propre » (Billeter, 1989). Tout se joue en nous, nous verrons comment dès l'enfance nous construisons l'espace à partir de la projection de soi dans ce qui nous entoure. Nous devenons le référent de notre propre perception, en modifiant notre intériorité, nous modifions l'expérience sensorielle que nous avons du monde.

2.1.3 De l'enfance à l'âge adulte- l'existence de l'activité propre

Pour nous faire comprendre l'existence de cette activité propre et sa correspondance avec le monde extérieur, Jean-François Billeter, utilise le détour de la petite enfance s'inspirant des écrits du psychanalyste égyptien Sami-Ali, notamment de *L'espace imaginaire*, publié en 1974. Il nous explique comment à travers nos premières expériences de la vie, nous comprenons l'espace qui nous entoure. Il affirme alors que « l'espace que nous percevons est toujours notre œuvre, que c'est en toute circonstance le corps propre qui le conçoit, l'enfante et le met au monde » (Billeter). Quels sont les mécanismes mis en jeu ? Comment peut-il créer cet espace ? La réponse paraît pourtant évidente, l'enfant se projette dans ce qu'il voit. « La projection de son corps propre, seule source qui puisse lui

fournir l'intuition de ce que sont la réalité sensible d'un corps ou d'un objet, son étendue, son unité, son autonomie par rapport au milieu ». Pour mieux comprendre ce phénomène de projection, se trouve en annexe (annexe II) un extrait de la relation qui unit la mère au nourrisson décrite par J-F. Billeter et une interprétation sur l'expérience du miroir qui permet à l'enfant de découvrir « qu'il possède un corps séparé doué de permanence au même titre que sa mère et son entourage ».



Figure 6 : Dessin d'enfant : *Deux hommes marchant*, 1975. Source : J-F. Billeter *L'art chinois de l'écriture*

Reprenant les mots de Claudel, il soutient qu'il y aurait une « co-naissance » des objets et de l'enfant naissant au monde, n'étant qu'une seule et même chose, « l'espace nous parle de nous-même » (Billeter, 1989). Cet espace est représenté dans l'exercice même du dessin, où la maîtrise du corps, du geste de l'enfant se conjugue avec l'organisation de l'espace qu'il se représente. « L'enfant explore son activité propre en l'organisant » mettant sur le papier ce qu'il a suffisamment intégré pour devenir représentable (figure 6). N'importe quel dessin d'un jeune enfant permet de le comprendre, de nombreux détails seront dessinés sur la figure d'un bonhomme, alors que « peuvent manquer le genou, le cou et le reste qui viendront plus tard » (Michaux, 1985). « Les cercles parfaits des dessinateurs et des géomètres n'intéressent pas l'enfant. Les cercles imparfaits de l'enfant n'intéressent pas l'adulte » (Michaux, 1985). C'est l'activité gestuelle qui compte, « le faire et la forme qui en résulte ne font qu'un » (Billeter, 1989). L'espace extérieur ne prend forme que par « l'espace vécu du corps ».

Il nous revient sans doute que, petits, durant nos périodes de récréation, il nous paraissait assez aisé de nous projeter dans les choses, devenir ce que nous avons par ailleurs observé, que ce soit un chien ou un arbre. Nous faisons, ce que nomme Philippe Descola, des « analogies » entre notre intériorité humaine, et l'intériorité des objets observés. Pourquoi n'avons-nous pas conservé cette gymnastique sensorielle ? Une rupture a eu lieu, cette longue rupture qu'a connu l'enfant une fois adulte est reprise sous la plume d'Henri Michaux dans *Les grandes épreuves de l'esprit*, qu'il décrit en ces mots : « L'Homme est un enfant qui a mis une vie à se restreindre, à se limiter, à s'éprouver, à se voir limité, à s'accepter limité. Adulte, il y est parvenu, presque parvenu. » Cette limitation dont parle Michaux se déclenche lorsque l'enfant influencé par la question des parents, « Qu'est-ce que c'est ? », tend à recopier le plus fidèlement possible ce qu'il voit. Il se soucie davantage de l'apparence des objets et reproduit l'espace « par la recette de la perspective », délaissant « l'espace primaire que la projection animait autrement » (Billeter, 1989).

A la différence de l'Homme chinois, l'Homme occidental reste embarrassé de son corps duquel il ne tire finalement que peu de chose si ce n'est sa mobilité. « Embarrassé de son corps cherchant à se dissocier de lui » il le considère comme un objet, comme le monde autour de lui. Tout est « mis en place, réglé, situé, stabilisé. Plus de raisons d'avoir des espaces en plus. Il ne le sent plus ». (Michaux, 1985). Cette perte de considération du corps propre irait de pair pendant l'enfance avec la perte du goût pour le dessin. Cette découverte du monde et de l'espace expérimenté pendant la jeune enfance ne laisse que peu de trace dans la mémoire. Pourtant Henri Michaux, persiste à croire que « – l'infini, à tout Homme, quoi qu'il veuille ou fasse, l'Infini, ça lui dit quelque chose, quelque chose de fondamental. Ça lui rappelle quelque chose. Il en vient... » (Michaux, 1985). Son corps propre est à la source de toute appréciation et perception du monde, c'est sans doute ce que tient à dire Henri Michaux en évoquant « l'Infini ». Tous les possibles sont attendus du moment qu'il exerce son activité propre. Seuls les artistes à force de travail, seraient à même de retrouver l'exercice sensoriel et imaginaire auxquels ils s'adonnaient petits et ainsi faire reprendre « vie à cet espace chargé d'affectivité » (Billeter, 1989). Certains artistes occidentaux du XIX^{ème} et XX^{ème} siècle y parviennent plus ou moins avec méthode, laissant toutefois certains se noyer dans une forme de folie.

Ce travail commence, à en croire Henri Matisse, par la perception, « la création commence à la vision. Voir c'est déjà une opération créatrice et qui exige un effort » (Matisse,1972). Les artistes remontent ainsi « à reculons vers la source active de la vision, qui est le corps propre » (Billeter,1989). La culture chinoise instaure d'emblée cette relation à soi-même, nul besoin d'être artiste pour le comprendre. « Le corps propre ne distingue plus ici ni là, ni dedans, ni dehors, ni sujet ni objet : je suis moi et je suis les choses, ou l'espace qui sépare les choses ou le tout à la fois ». (Billeter, 1989) En étant ce que je vois on comprend en quoi le rapport à soi est intimement lié au rapport que l'on a au monde. Comme le disait à juste titre Stendhal « les paysages étaient comme un archet qui jouait sur mon âme » (Stendhal, 1913). Nous verrons par la suite comment l'Homme et le monde extérieur s'enchevêtrent au regard de la culture chinoise.

2.2 [Rapport au monde](#)

Ces paragraphes présenteront la diversité des perceptions possibles au contact du monde, en rapport avec la fluctuation des données sensorielles, captées par l'observateur. Ces données dépendent comme nous le verrons, de deux capteurs, que sont l'imagination spatiale et l'imagination motrice. Nous éclaircirons les notions de vision consciente ou vision inconsciente du monde que partagent les cultures chinoises et occidentales pour ensuite comprendre la représentation picturale et leur différence. Enfin nous évoquerons après la figure de l'homme chinois et ses mouvements intérieurs, la représentation des paysages. Ces paysages, le monde extérieur, sont en étroites correspondances avec l'activité propre décrite précédemment.

2.2.1 [Perception du réel](#)

L'activité propre entretient une correspondance étroite voire fusionnelle avec le paysage, les éléments de la nature. Le milieu dans lequel nous nous trouvons agit sur « notre spatialité intérieure et sur notre affectivité : la montagne nous met d'aplomb, la mer nous élargit, les fleuves nous donnent le sentiment de la continuité. » (Michaux, 1950). Les éléments du paysage s'y prêtent plus que des visages humains. La nature ne montre aucune gêne à ce qu'on la regarde. C'est en ce sens que Henri Michaux nous raconte comment il a accompagné de son esprit les montagnes pendant des heures entières car « les visages en sont souvent gênés les montagnes pas ». Peut-être faut-il voir dans l'activité de la marche ou de la randonnée une façon de se retrouver non pas seul, mais avec son double son écho dans le paysage. Une forme de thérapie, sélectionnant les cimes de notre sensibilité dans le paysage, laissant libre cours au « radotage, infiniment répété, de soi mis devant soi » (Michaux, 1950).

Cette correspondance nécessite toutefois quelques prérequis, ou comme l'avance J-F Billeter demande « une disposition spatiale » du corps propre, préparé à accueillir les stimuli, les « données extérieures » sensibles. Cet échange entre les données extérieures et notre état intérieur se retrouve synthétisé dans l'acte de perception. Il s'agit d'un phénomène conscient, dans lequel le corps propre se projette naturellement dans ce qu'il observe. Pour bien percevoir un espace, un volume ou un corps, le corps propre « crée en lui un espace qui, projeté dans les choses, leur donne leur unité et leur cohérence » (Billeter,1989). Le corps propre répond « aux dimensions affectives, morales et intellectuelles de notre existence ».

La capacité à projeter le corps propre dans le monde extérieur dépend grandement de notre imagination. Pour qu'on puisse l'entendre, J-F. Billeter découpe l'imagination en deux catégories, la première l'imagination spatiale et la seconde l'imagination motrice. Une imagination spatiale, qui nous permet d'appréhender ce qui nous entoure, d'appréhender les volumes et les espaces et, une imagination motrice qui permet de visualiser nos propres mouvements et nos gestes dans cet espace. Ces deux capteurs nourrissent notre perception du monde extérieur. L'imagination motrice relie « notre

activité corporelle et notre activité mentale » (Billeter, 1989). Imaginé ou observé un mouvement induit une ébauche de ce mouvement, comme si nous étions préparés à le faire. Nous répétons l'acte en nous. C'est en ce sens que J-F Billeter raconte, que si l'on « accomplit *mentalement* l'acte d'ouvrir une porte, de frotter une allumette ou de donner une caresse » on « *sentira* chaque fois l'ébauche du geste correspondant. » Ce phénomène est réversible, ainsi « toute expression, tout mouvement, tout geste dont nous sommes témoin éveille en nous l'esquisse d'un équivalent » autrement dit nous « nous comprenons du dedans ce que nous voyons au-dehors » (Billeter,1989). Nous vivons ce que nous observons, un bâillement provoque un bâillement un sourire répond naturellement à un autre sourire car notre imagination motrice nous pousse à vivre chaque geste perçu.

Notre perception du monde dépend de ces capteurs qui soutiennent notre activité propre. En fonction de notre « disposition spatiale » nous percevons le monde extérieur différemment. A mesure que cette dernière s'intensifie « la réalité extérieure se modifie : ce ne sont plus les choses mêmes qui retiennent notre attention », mais « le mouvement (...) qui s'en dégage » (Billeter,1989). Nous pouvons dès lors établir deux constats au sujet de la culture chinoise. Tout d'abord les individus ne possèdent pas la même perception du monde, puisqu'elle varie selon leur imagination et leur capacité à accueillir les données sensorielles. Deuxième constat, cette perception est mobile et évolutive. Ils sont autrement dit « au commande » de leur perception, de la même manière qu'ils ont une emprise sur leur santé connaissant les méridiens qui circulent en eux, ils ont une emprise sur leur perception. Au plus la projection du corps propre se développe, au plus leur « sens de l'espace extérieur se renforce » leur « sentiment de la réalité s'accroît » (Billeter, 1989). Comment les Chinois parviennent-ils à modifier, développer leur sens de l'imagination ?

Une manière d'accroître l'activité propre est en effet, d'exercer cette imagination motrice en travaillant sur les différentes manières de se mouvoir, sur les différents gestes possibles, lorsque l'on s'exerce à une activité comme la calligraphie, les arts martiaux, la musique ou la danse. En pratiquant les gestes nous comprenons davantage ce que vivent les artistes. C'est une façon d'augmenter « l'imagination spatiale et motrice ». Comme l'indique J-F Billeter ils « rendent le corps plus actif et intelligent. (...) plus réceptifs à d'autres spectacles ». La perception s'aiguise et se fait « plus mobile et rapide ». Celui qui possède une imagination développée arrive à saisir au vol ce que J-F Billeter nomme des « moments expressifs » : « non plus des instants figés ». Ces moments, ne pourront être retranscrits qu'à travers le mouvement même, par le geste. C'est ce que nous tenterons de développer par la suite, à savoir les gestes que les peintres ont employés afin de rendre visible les dynamiques qui habitent le monde réel.

2.2.2 Représentation du réel

La représentation du réel, dépend grandement de la perception qu'on porte sur le monde extérieur. La représentation esthétique du monde est influencée « par une certaine manière de se percevoir et de percevoir le monde » (Billeter, 1989). Nous avons vu dans la culture chinoise, une connivence entre l'activité propre et le paysage, percevant dans le monde extérieur la manifestation de leur intériorité. Le même souffle unissant les deux entités. Alors que dans la culture occidentale, comme dans la médecine qu'elle pratique, le monde extérieur est situé hors-de nous, pareil à un objet avec lequel on entretient que peu de choses, si ce n'est la distinction formelle entre l'Homme et la nature. Comment ces deux perceptions, ces deux réalités sont-elles représentées à travers l'art pictural ?

La représentation émerge d'une distinction entre une vision consciente et une vision inconsciente. Ces termes choisis par l'auteur J-F. Billeter, exprime l'interdépendance entre l'objet observé et son observateur. Cette distinction explique en grande partie l'art pictural qui a régné en Occident, depuis la Renaissance, situant le monde hors de nous, cherchant par-dessus tout à exagérer les effets de lumières ou dramatiser certaines scènes pour frapper au plus fort l'imagination des spectateurs.

Pour expliquer ce phénomène il imagine la situation initiale suivante : « lorsque nous contemplons un objet ou un spectacle quelconque et qu'ils ne nous semblent pas assez présents, qu'ils nous donnent le sentiment d'un manque, nous pouvons réagir de deux manières ». Ces deux manières correspondent à une vision consciente pour la culture chinoise, qui explique ce « manque » en remettant en cause celui qui regarde, et une vision inconsciente pour la culture occidentale qui situe la cause de ce « manque » dans l'objet même. La vue inconsciente porte à faux la représentation de l'objet ou du spectacle visible, et pour conjurer ce manque, les peintres cherchent à renforcer « l'effet qu'il (l'objet) exerce sur notre imagination et sur nos sens », pour le rendre « aussi excitant que possible » (Billeter,1989).

De quelle manière cette vision consciente ou inconsciente s'est-elle manifestée dans chaque culture ? Pour y répondre nous aborderons dans un premier temps leur représentation de l'Homme, pour ensuite s'échapper vers la peinture de paysage, qui nous le verrons est aussi une manière de faire écho à la figure humaine.

Les peintres occidentaux à partir de la Renaissance se sont concentrés sur la représentation du corps humain, perçu comme un corps objet, parvenant à une « connaissance extraordinairement précise de ses proportions, de ses formes et de sa mécanique » (Billeter, 1989) en démontre le *David* de Michel-Ange, naît d'un seul bloc de marbre, haut de 4m, rivalisant avec le génie des sculpteurs de la Grèce antique, ce qui fit dire à Vassari en 1550 « il ne fait aucun doute que, de toutes les œuvres modernes et anciennes, grecques ou romaines, il remporte la palme. Une fois qu'on l'a vu, il devient inutile de regarder une autre sculpture ou l'œuvre d'un autre artiste ». Il incarne la proportion, la beauté et l'excellence.

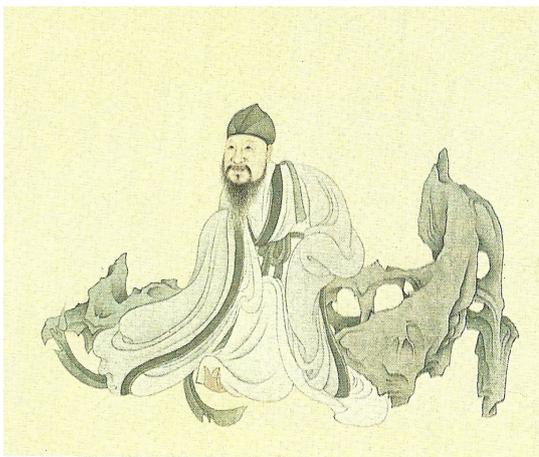


Figure 7 : Sur la gauche représentation d'un homme chinois, par Chen Hongshou (1599-1652), *Les quatre joies de Nan Shenglu*, 1649. Sur la droite représentation d'un homme occidental par Le Carrave (1571-1610), *Bacchus* vers 1589. Source : J-F. Billeter *L'art chinois de l'écriture*

Les peintres chinois ont préféré voir dans la représentation picturale du corps humain l'occasion d'illustrer le corps propre animant chaque individu. Cherchant à représenter les énergies, le souffle qui les transperçait de part en part, ils trouvèrent dans l'habit un modèle du corps propre. Ceci explique pourquoi la plupart des personnages sont drapés (figure 7), portant des habits très amples illustrant « les flux d'énergie de l'activité propre », et faisant du vêtement « la métaphore du mouvement intérieur » (Billeter,1989). L'illustration du peintre Chen Hongshou montre bien les « forces qui circulent et tourbillonnent sans cause apparente » (Billeter,1989) de *Nan Shenglu*. Il est représenté dans son intégralité, dans un espace indéterminé, sans aucunes contraintes « ni sur lui, ni sur nous ».

En revanche le *Bacchus* peint par Le Caravage à la fin XVI^{ème} siècle, représente un homme dénudé, dont on distingue admirablement le grain de peau, ainsi que sa musculature, ce qu'un seul regard ne pourrait voir naturellement. « Le peintre agit comme s'il avait voulu restituer par accumulation toutes les qualités du réel ». Pareil à un manuel d'enseignement, fournissant le plus de détails possibles invisibles à l'œil nu. A vouloir rendre la toile plus réaliste que réelle, J-F Billeter soulève la contradiction entre cette musculature virile et son visage féminin. Son attention semble perdue, comme arrêté alors qu'il effectue un geste. C'est une deuxième contradiction au mouvement représenté, comment être statique et mobile à la fois ? « Cela l'enferme dans une passivité qui s'accorde mal avec son physique, avec son accoutrement (...) le regard du peintre a arrêté la réalité pour mieux l'objectiver et y a introduit de ce fait quelque chose de faux ». Cette réalité représentée tient au désir du peintre de donner un maximum de sensations aux spectateurs, stimulant leur imagination.

Les peintres occidentaux ont usé de plusieurs stratagèmes afin de capter au mieux ce qu'ils voyaient, synthétisant un grand nombre d'observations dans une seule toile. Pour provoquer davantage d'émotions au spectateur, les peintres utilisèrent des « moyens toujours plus savants » (Billeter, 1989). Pour les rendre les plus objectifs possibles ils employèrent, comme le souligne le même auteur, la géométrie de l'espace et des corps, afin de rendre « une sorte d'objectivité intelligible », peignant le clair-obscur, adoptant des éclairages violents pour amplifier « l'effet d'extériorité », dramatisant les traits et les expressions des personnages, recourant à « la séduction érotique ou à l'horreur » pour frapper aussi fortement que possible l'imagination. Cet engouement pour l'objectivation a conduit à une intellectualisation de la vision, éloignant les peintres de l'expérience sensorielle, peignant « des représentations statiques impliquant l'arrêt de tout corps propre » et de toute sensibilité, préférant « la fixité d'un point de vue » suspendant d'une certaine manière l'imagination spatiale. Cette recherche d'objectivité selon l'auteur était vouée à l'échec puisque « le monde sensible n'a jamais eu de réalité en dehors du regard que nous posons sur lui » (Billeter, 1989). Elle incarne selon lui une vision inconsciente du monde extérieur.

La mobilité du corps propre à laquelle aspire la culture chinoise, n'a que peu d'écho avec la culture occidentale. Cette vision consciente de l'objet en rapport avec soi, avec l'imagination et la projection du peintre et de l'observateur, a été bridée par les plus grands savants de la Renaissance. Toutefois Léonard de Vinci, un des célèbres représentants de cette géométrisation de l'espace, a subtilement averti ses contemporains des dangers de l'objectivation. Celui-ci en peignant *L'Annonciation* (figure 8), eu l'ingénieuse intuition de laisser en arrière-plan de son tableau une place « à l'imagination mouvante du corps propre » (Billeter, 1989). Et ce malgré « l'architecture du premier plan, qui encadre l'ange et Marie, « qui est tout à fait contraignante » pour son observateur, puisque « définitivement soumise à la loi de la pensée abstraite ». Présentant le danger d'une vision trop intellectualisée, il réintroduit dans sa toile « subrepticement le merveilleux qui risquait d'être banni par l'usage prépondérant de l'intellectuel » (Billeter, 1989).



Figure 8 : Peinture à l'huile, Léonard de Vinci (1452-1519), *L'Annonciation*, vers 1475 Source : J-F. Billeter *L'art chinois de l'écriture*



Figure 9 : Exemple de peinture de paysage chinois, *Montagne au printemps Chunshantu*, attribué par hypothèse Yang Weizhen (1296-1370) Source : J-F. Billeter *L'art chinois de l'écriture*

Si les Chinois ont réussi à retranscrire par la peinture du drapé l'énergie intérieure qui git en chacun d'eux, la peinture du paysage leur a permis de pousser davantage la représentation du corps propre. L'activité propre étant consubstantiel au monde extérieur, peindre cette nature c'était finalement se peindre soi-même. Leur peinture de paysage (figure 9), faite essentiellement de montagnes et d'eaux, d'où la traduction du mot paysage en ces termes shanshui 山水 (montagne-eau), n'avait pas pour but d'imiter des paysages réels, ni « de reproduire ce que l'œil voit dans le paysage », mais d'imaginer ce paysage, de le créer et de représenter « l'interaction de la montagne et des eaux ». Même si ces paysages ne renvoient pas à des vues existantes, ils invitent à ce que les Hommes en perçoivent tout autant au contact du monde extérieur. Ces peintures ne font que rappeler une réalité éprouvée au contact de la nature. Ce qui fait dire au peintre Shi Tao du XVII^{ème} siècle « je détiens le nœud de la montagne, son cœur bat en moi » (P. Ryckmans, 1966). Toujours selon ses dires, de la même manière qu'il faut pouvoir se laisser « aller » dans la nature, les peintres devaient pouvoir accueillir le mouvement des monts et des fleuves pour qu'ils puissent renaître d'eux.

Plus que des représentations de l'intériorité des Hommes, la nature lui permettait de vivre dans une relative stabilité. Ces montagnes n'étaient pas vues comme des accidents du relief, mais comme « des corps pesant sur le monde et le tenant en place, (...) elles faisaient échec aux forces du désordre qui habitaient la terre » (Billeter, 1989). On peut repérer dans la peinture de paysage une deuxième lecture, qui en plus d'inciter à la projection du corps propre vise à développer l'activité propre. Ainsi comme le souligne Billeter, « l'effet du lointain » dans la peinture chinoise appelait indéniablement à accroître leur « spatialité intérieure », les eaux représentées étaient perçues comme une invitation « à éprouver la vie qui circule » en chacun d'eux, la matière des roches à affûter « la sensibilité tactile ». Les montagnes en plus d'incarner la stabilité, ont servi à définir les frontières culturelles de l'empire chinois. Les *Cinq Montagnes sacrées* ont permis de définir les cinq points cardinaux et, ont servi de repère pour situer le Nord, le Sud, l'Ouest, l'Est et le centre. Li XiaDong et Yeo, Kang Shua dans *Chinese conception of Space* voient dans ces frontières le paradigme dans lequel nature et culture se confondent

L'eau et la montagne font partie intégrante des peintures de paysage en Chine, tout comme les chemins qui, comme l'indique l'article de la « Maison », ne sont jamais des lignes droites mais des courbes sinueuses. Le chemin amène de la « profondeur au paysage, apporte une texture offrant plusieurs possibilités d'accéder au paysage, ce que ne pourrait pas rendre un chemin rectiligne. Le chemin n'est pas forcément une création artefact, mais peut s'apparenter à une rivière, ou un chemin suivant la rivière. (...) Il ne s'agit pas de créer des modèles inorganiques mais au contraire de faire écho à cette nature dans chacun des motifs illustrés. » (De Geus & al, 2019 Trad. personnelle cf Annexe I). « Ce chemin devra amener à une entrée, annonçant la bienvenue, embrassant l'expérience de chacun. Marquant la fin du cheminement autant physique que spirituel, révélant le cœur de la peinture. Ce cœur auquel tout éléments conduits, et duquel tout émerge ». Enfin ils soutiennent que « la nature ne peut se comprendre que si nous voyageons en elle. Escalader le plus haut des sommets était considéré comme l'accomplissement ultime de l'être et de l'appréciation esthétique de la nature ». Cette vision de la nature perçue de plus haut, permet à l'Homme de comprendre que celle-ci est logée en nous, (...) et que finalement nous faisons partie du paysage » (Xiadong Li, 1991 cf Annexe I Trad. personnelle).

Un des derniers éléments, caractéristique de la peinture chinoise, est le dessin du vide, frôlant l'oxymore, qui constitue le plus souvent les deux-tiers des tableaux chinois. Le vide intégré aux éléments, peut être produit par deux techniques « soit par le « pinceau sec » (le pinceau imprégné d'un peu d'encre), soit par le « blanc volant » (les poils du pinceau ne sont pas concentriques mais écartés, et laissent un blanc au milieu » (Kovács Katalin, 2009). Ce vide contrairement à ce que l'on pourrait croire ne représente pas l'absence de matière mais bien la présence, d'un souffle, « car le vide est Souffle : il traverse tous les traits, se love au creux des déliés, rend manifeste la tension qui court d'un trait à l'autre sans jamais se relâcher » (Cheng François, 1980). C'est par ce vide que l'on distingue les différents éléments précités, « c'est seulement à travers lui que peut circuler l'indispensable courant d'interaction qui rapproche ou oppose les différentes figures peintes » (Cheng François, 1980).

Le vide peut prendre plusieurs formes, comme le « vent » à travers les feuilles, ou les « vallées creuses » (Kovács Katalin, 2009), il est surtout représenté à travers les nuages et constitue un « état intermédiaire » (Cheng François, 1980) entre la montagne et l'eau. Ce sont des états stables qui aspirent à se transformer, à se mouvoir. Ce qui renvoie à la « chaîne des êtres » évoquée en introduction par P. Descola. Ces états ne sont atteignables que par l'intermédiaire du vide, auquel cas ils ne pourraient pas exister. Ce qui fait dire au même auteur, François Cheng, que la Montagne « peut, aspirée par le Vide, se fondre en vagues, et qu'inversement l'Eau toujours par l'entremise du Vide, peut s'ériger en Montagne ». Les éléments de la nature, comme l'Homme, sont reliés par « des flux invisibles qui animent l'univers tout entier ». Katalin Kovacs, dans son article sur *Le silence comme présence*, différencie la peinture occidentale « basée sur le principe illusionniste » de la peinture de paysage chinois décrit comme « insipide » où « rien ne cherche à séduire ». D'autant que le nuage « bouleverse la perspective linéaire », expliquant qu'« au lieu de vouloir montrer l'apparence, le peintre chinois veut montrer les choses en train de se transformer ». La peinture du vide, donne une impression « d'inachèvement et d'atemporalité ». Ce qui explique peut-être que des œuvres peintes au XIII^{ème} siècle et même avant, puissent nous émouvoir encore aujourd'hui. La peinture chinoise ne décrit pas, elle suggère des paysages, et laisse une grande place à l'Homme, qui même si absent figurativement, vibre du même souffle que le vide, habite ce même vide et se laisse transformer parfois en eau, parfois en montagne.

Comment transmettre cette mouvance sur le support fixe d'une toile peinte ? En effet « la représentation de l'objet est par principe incompatible avec l'expression du mouvement et de la durée » (Billeter, 1989). Les peintres chinois ont trouvé une astuce pour contourner l'immobilité de ce support, en réalisant leur œuvre dans un rouleau de papier. Ainsi l'observateur déroulait le papier de droite à gauche, ajoutant une dimension temporelle à la lecture du paysage, lui permettant de suivre les rivières et escalader les montagnes « comme s'il y était ». Cette immobilité de l'objet de la toile, et de notre perception a été remise en cause dans la culture occidentale au XX^{ème} siècle. Nous retiendrons notamment le peintre suisse André Thomkins dans son œuvre *Variations d'après Böcklin*. Celui-ci propose non seulement une animation du paysage, qui défile pour ainsi dire sous nos yeux, en illustrant à neuf reprises la même vue, mais induit la modulation de la perception. A. Thomkins démontre à travers son œuvre, le pouvoir que possède l'imagination à déformer soit une peinture en s'y projetant, soit la réalité. S'inspirant du peintre Arnold Böcklin, voici ci-après (figure 10) les différentes perceptions possibles d'un même paysage.

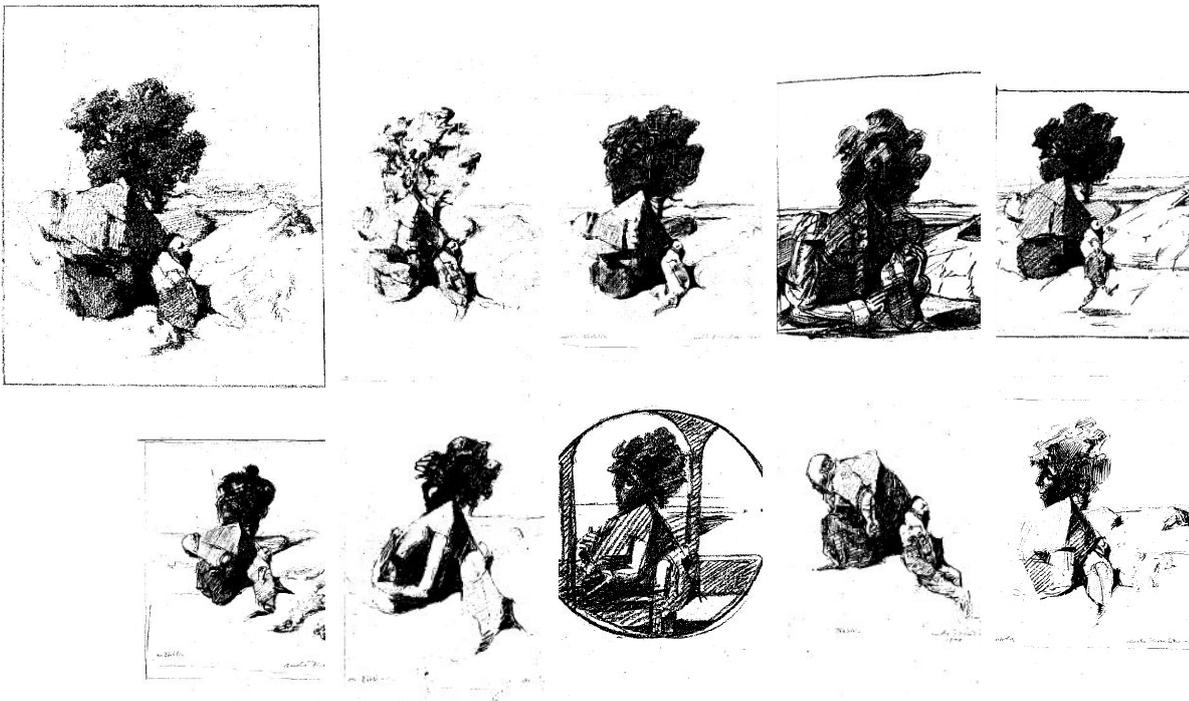


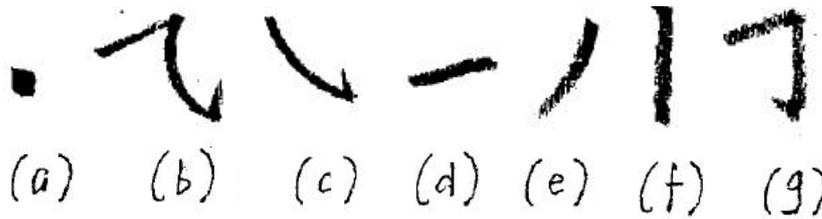
Figure 10 : En haut à gauche la peinture originale d' Arnold Böcklin, *Arbre rochers*, vers 1851. Les neuf autres représentations sont d' André Thomkins, *Varitations d'après Böcklin*, 1970. Source : J.F. Billeter, *L'art chinois de l'écriture*

D'autres peintres que Thomkins sont partis à la conquête de la source de leur perception, du mouvement perçu, renouant avec une « vision consciente » du réel. L'artiste Pablo Picasso est un très bel exemple de cette recherche qu'il illustre par le dessin. Il cherche à comprendre les différentes positions que peut prendre le peintre à la confrontation du réel. Ces étapes l'amène à comprendre « l'essentiel subjectivité du regard » (Billeter, 1989). Elles représentent le rapport du peintre et de son modèle, en l'occurrence une femme, dans pas moins de 180 lithographies. « On y voit l'artiste, qui est d'abord fasciné par l'objet fantasmatique et se sent impuissant devant lui, recouvrer face à lui sa liberté subjective et sa puissance créatrice » (Billeter, 1989). Quelques-unes d'entre elles sont illustrées en Annexe III. Sur la dernière planche on observe le peintre qui ne regarde plus l'objet, le modèle, mais qui se projette dans l'objet sans l'imiter. Picasso a pris conscience du pouvoir créateur du peintre au sein de sa perception. J-F Billeter ne manque pas de nous avertir que cette prise de conscience dans l'activité du peintre n'a pas toujours été aussi manifeste, « il semble plutôt avoir cherché à se débarrasser de ses fantasmes ».

Toutefois le reproche que l'on pourrait adresser à cet exercice de représentation que ce soit par le travail de Thomkins, Picasso ou par rapport à la peinture sur rouleau de paysage, est que ces artistes ne partagent pas les étapes de leur construction du dessin. « Dans la peinture et le dessin, une fois que l'image est terminée l'ordre dans lequel elle a été exécutée n'est plus visible » (Billeter, 1989). Tout se présente d'emblée à la vue. Le mouvement d'exécution s'efface au profit de l'ensemble, or c'est par ce mouvement même que l'on comprend les différents « moments expressifs » que le peintre perçoit dans le paysage, qui se perdent par ailleurs dans la toile. Comment conserver leurs traces ? Cette motricité sera conservée à travers l'art de la calligraphie, mettant en pratique « la mémoire motrice » des Chinois qui « reconstitue chaque geste sans hésitation » (Billeter, 1989). Avant de s'étendre sur cette discipline, essayons de comprendre comment l'écriture et la musique s'inscrivent également dans cette dynamique et cette proximité de l'Homme avec la nature.

2.2.3 Ecriture et musique

L'écriture et la musique ne sont pas le fruit d'une réflexion portée par des théoriciens souhaitant retranscrire une pensée ou un son. Plus que cela, leurs fondateurs ont souhaité capter les « moments expressifs », les « figures » (Billeter, 1989) repris sous le mot *xiàng* 象. Ces figures, sont partout. Ding Wenjun écrivain chinois du XXème nous précise dans les *Principes essentiels de la calligraphie*, que ce qu'on appelle « figure » correspond à « tout ce qui est dans ce monde a de l'expression (...) : dans le domaine terrestre, les eaux qui coulent et les montagnes qui se dressent, les falaises qui se déchirent et les pics qui se dénudent ». Ces moments expressifs sont intégrés à l'écriture, résonne nt en elle, l'écriture retranscrit le mouvement perçu. Ainsi faut-il lire à travers les traits basiques (figure 11) l'expression d'un phénomène dynamique perçu dans la nature. Pour preuve ces quelques traits repris dans de nombreux idéogrammes chinois. Chacun des traits représente un mouvement, une image, les voici cités tel quel dans l'ouvrage de J-F Billeter.



- (a) « s'abat comme un rocher chutant du haut d'un sommet, cascadant à grand fracas »
 (b) « se développe comme un vague qui déferle ou comme le tonnerre qui roule »
 (c) « tendu comme une arbalète de trois mille livres juste avant la détente »
 (d) « comme un front de nuages barrant l'horizon sur mille lieues, indistinct par endroits mais parfaitement formé dans sa masse. »
 (e) « corne de rhinocéros ou d'une défense d'éléphant »
 (f) « tronc de glycine centenaire »
 (g) « les articulations d'un arc puissant »

Figure 11 : Ci-contre les traits basiques composant l'écriture chinoise. Ci dessous leur manoeuvre. Issu d'un texte ancien *Lidai, Tableau des manoeuvres du pinceau*, dynastie Tang VII- VIIIème siècle. Source : J.F. Billeter, *L'art chinois de l'écriture*

Les anciens ont développé une technique semblable pour la musique, et notamment pour l'instrument traditionnel chinois à cordes : le *qin* [jin]. Pour apprendre le *qin*, il ne fallait pas apprendre le nom des sons émis, mais les gestes employés pour que la corde puisse vibrer convenablement. J-F Billeter prend l'exemple d'un son qui reproduit le geste de la « libellule effleurant la surface de l'eau » comme l'illustre la figure (figure 12) ci-dessous.



Deux planches tirées du *Taiyin daquanji* (*Grand traité du son suprême*), manuel de *qin* anonyme publié au XIV^e siècle, sous les Ming. La planche de droite montre la position de la main qui permet de tirer d'une corde un « son flottant », c'est-à-dire d'en faire résonner la seule harmonique. L'action délicate exercée sur la corde, qui ne doit pas être pressée contre le corps de l'instrument, est assimilée au contact précis et léger de la libellule avec l'eau. Le poème qui sert de légende à l'image de gauche peut être rendu (librement) comme ceci :

Libellules, sur l'eau vous volez,
 par instants vous la frôlez,
 et je m'inspire de vos figures
 quand j'effleure ma corde pour
 en tirer l'harmonique.

Figure 12 : Planche d'illustration pour jouer de l'instrument à cordes, anonyme, *Manuel de qin*, publié au XIVème siècle, légende sur la droite de J-F. Billeter, *L'art chinois de l'écriture* (Source)

Les techniques inventées pour reproduire et assimiler l'écriture et la musique démontrent que « la nature est devenue éloquente, qu'elle nous parle et que nous la comprenons » (Billeter, 1989). Encore plus puissante que la peinture, ces deux disciplines traitent du mouvement perçu par le mouvement lui-même. L'expression du geste reprend l'expression vécu, « ce qui compte en premier lieu dans les beaux-arts, c'est l'expression. Parce que l'Homme est lui-même un être d'expression » (Ding Wenjun, 1938). Les gestes font vibrer les images du réel, car comme l'entend Gaston Bachelard, « une image n'est jamais définitive. Elle vit dans une durée tremblée, dans un rythme ». En effet l'écriture porte en elle un rythme, un ordre de trait spécifique auquel obéit chaque caractère. Ecrivant de haut en bas et de gauche vers la droite, le pinceau permet de suivre, les pauses et les francs écarts entre chaque trait. Voici un exemple (figure 13) pour le caractère *xiàng* (figure), cité précédemment :

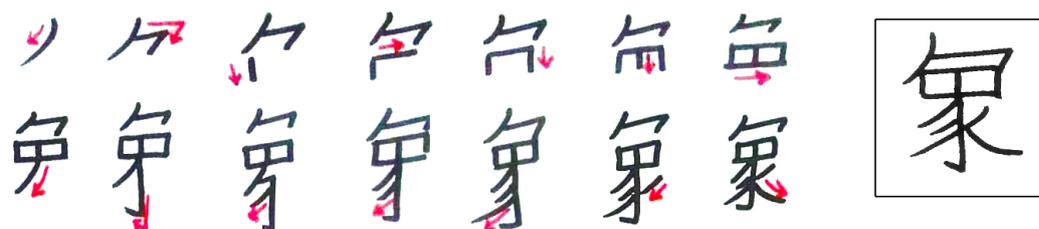


Figure 13 : Ordre des traits pour tracer le caractère *xiàng*. Source personnelle

Pour ce qui est des pauses et des écarts, ceci est rendu visible uniquement grâce à l'usage de l'encre, et donc du pinceau du calligraphe. Ceci permet de « voir » par où le calligraphe est passé, réveillant la mémoire motrice qui parle à chaque individu dont la langue maternelle est le Chinois. Afin de rendre plus explicite ces mouvements voici une figure (figure 14) qui présente les mouvements à l'intérieur de chaque trait. Ceci expliqué, la calligraphie nous apparaît comme une discipline autrement plus complexe faisant appel, comme nous le verrons par la suite, à une mobilisation du corps propre tout entier.

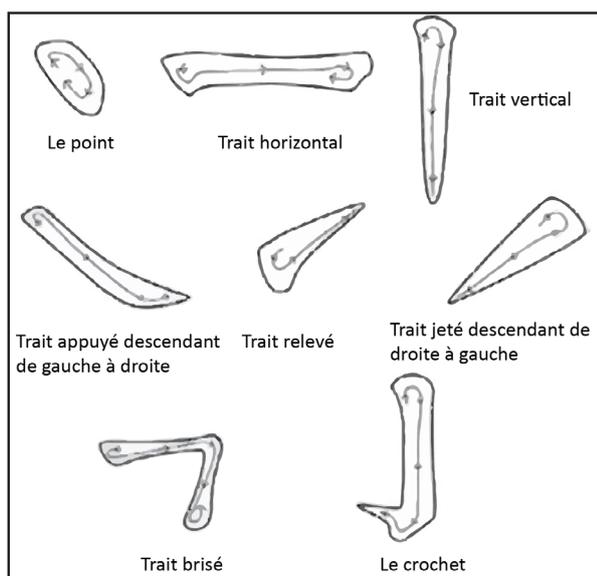


Figure 14 : Mouvements des crochets à l'intérieur des traits. Source : T. Machuron

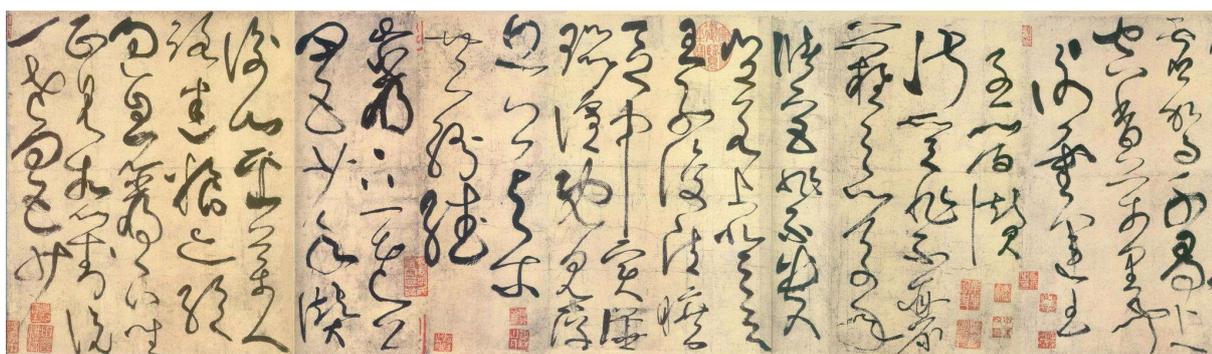


Figure 15 : Extrait d'une calligraphie, attribué à Zhang Xu (environ 658 – 748, Tang) Les Quatre poèmes en style ancien (Gushi sishou). Source : J.F Billeter, *L'art chinois de l'écriture*

L'écriture est rythmée par l'ordre des traits . Plus que d'imiter un rocher qui tombe, ou d'accompagner le déferlement d'une vague, elle a su à son origine renfermer les « figures » du monde, évoluant jusqu'au chinois « simplifié » qui nous est aujourd'hui enseigné. L'écriture chinoise a formulé tous les phénomènes, mouvements qui pouvaient se transformer. La pratique de la calligraphie (figure 15) tient son principe en ce retour vers la source de la nature formulée, et c'est ce que nous allons tenter de comprendre à travers les paragraphes suivants, pourquoi la calligraphie possède ce pouvoir merveilleux de « révéler tous les mouvements cachés » (Ding Wenjun, 1938)

2.3 La calligraphie - développement de l'activité propre et accroissement de la perception

Dans ces derniers paragraphes nous présenterons les origines de l'écriture chinoise, pour comprendre en quoi elles font du calligraphe un être capable de saisir « la quintessence dynamique du réel » (Billeter, 1980). Nous étudierons ensuite comment la calligraphie permet d'atteindre « une perfection de soi », en quoi elle participe au développement de l'activité propre. Pour terminer sur la différence fondamentale, qui explique en outre les raisons qui ont poussés les Chinois à développer leur activité propre et aux Occidentaux à l'ignorer.

2.3.1 Naissance de l'écriture – les signes de la réalité

L'écriture chinoise fait partie des trois langues idéographiques inventées avec l'écriture sumérienne et égyptienne, seule l'écriture chinoise est encore aujourd'hui utilisée (simplification en 1956). On ne connaît pas une langue chinoise, mais plusieurs langues qui utilisent les mêmes signes (le mandarin, le wu, le cantonnais...). Les caractères chinois ont traversé d'autres pays, comme le Japon, la Corée ou encore le Vietnam. Par conséquent, un Japonais peut comprendre des signes chinois sans en parler la langue. D'où viennent les caractères chinois ? Les origines de l'écriture remonteraient au XIV^{ème} siècle avant notre ère, (inscription oraculaire), et ne seraient en rien liées à une « abstraction technique des langues parlées » comme en Occident, ou encore à une « discipline impersonnelle des signes » (Billeter, 1989). Ces origines émaneraient de la réalité elle-même. En effet si l'on observe les pictogrammes de la langue chinoise, le signifiant n'est en rien diminué par le signifié, puisque la montagne ressemble à une montagne, le soleil au soleil, et ainsi de suite pour les éléments naturels primaires. Ces éléments naturels avant d'être écrits ont été longuement observés et étudiés par les penseurs chinois de l'antiquité. Pour expliquer l'origine des écritures plusieurs légendes existent, nous n'en présenterons que trois. « Les trois légendes » s'accordent à croire que l'écriture, le signe en tant que tel, « est une réalité à l'état naissant ». Elle ferait donc partie intégrante de la nature autant que les montagnes ou les eaux.

Les débuts de l'écriture trouveraient leurs origines dans l'interrogation des « craquelures produites par l'action du feu sur les os d'animaux sacrifiés » les anciens « tiraient de la forme de ces craquelures des indices du bon ou du mauvais accueil que les dieux avaient fait aux sacrifices offerts » (Billeter, 1989). Afin de comprendre les intentions des dieux ils se mirent « à sonder plus abstraitement, les forces invisibles à l'œuvre dans l'univers ». Ces interprétations étaient alors reprises sous forme de signe, inscrit sur des os, des omoplates de cerfs ou des écailles de tortues (figure 16). Ce jugement oraculaire se trouve à la base du *Yi Jing, Livre des mutations* (1^{er} siècle avant notre ère env.). Le « oui » était exprimé par trait plein  et le « non », par un trait brisé .



Figure 16 : Inscriptions oraculaires Chine XIIème siècle av. J.C ? Fragments de plastrons de tortue, 5,4 x 4,5 cm et 2,2 x 2,7 cm. Source : BnF, Manuscrits, Pelliot B 1744.

Ces signes n'étaient pas issus de « convention arbitraires » mais provenaient des « émanations naturelles de configurations d'énergie en germe dans la réalité » (Billeter, 1989). Ils abandonnèrent les volontés divines pour voir dans ces « émanations » des « configurations d'énergie s'engendrant les unes les autres ». Cet éloignement du divin est visible dans le discours de Wang Chong (env. 27-97) qui écrit dans *Balance des discours*, 54, « ceux qui prétendent que le ciel a conçu ces choses (céréales, chanvre) dans le but de nourrir et d'habiller les humains réduisent le Ciel au statut de laboureur ou de tisserande : leurs opinions contreviennent à ce qui est de soi-même ainsi. » (trad M. Kalinowski, modifiée par R. Van Daele). Ce qui est « de soi-même ainsi » ne suppose aucun démiurge, « la création des choses est donc sans maître. Les choses se créent d'elles-mêmes, et chacune se créant d'elle-même, elles ne dépendent de rien. » (Commentaire au Zhuang Zi, trad. R. Van Daele).

Les documents qui suivent seraient donc une « simple » observation et interprétation des émanations naturelles. Le premier document (tableau 3) celui des Huit trigrammes *Ba gua*, qui précède les 64 hexagrammes (multiplication de deux trigrammes entre eux). Les huit trigrammes sont une synthèse des différents états du monde possible et de leur évolution. Cette découverte est attribuée à un personnage mythique Fú xī de l'antiquité chinoise. Fú xī « regarda vers le haut et observa les figures (*xian*) du Ciel, il regarda vers le bas observa les choses (*fa*) de la Terre ; il observa les manifestations du monde animal et la variation du monde végétal, il s'inspira tout près de son propre corps et, plus loin, de réalités extérieures et, de tout cela, tira les huit trigrammes » (*Yijing, Livre des transformations*, traduit par Richard Wilhelm, 1956). Chaque état pouvait se transformer en un autre. On retrouve ici une analogie entre le « vide » pictural peint dans les paysages chinois, repris sous la forme de nuage, perçu comme un état intermédiaire entre l'eau et la montagne. La notion de transformation est empreinte à toute la pensée chinoise que ce soit dans la peinture, ou dans l'activité propre, le mouvement intègre tout. « La réalité surgit d'un fond indifférencié. Elle se manifeste d'abord sous une forme embryonnaire, prend corps et se réalise enfin tout à fait ; une fois réalisée, elle est condamnée à disparaître et à être remplacée par une réalité nouvelle » (Billeter, 1989).

Ces trigrammes confrontés l'un à l'autre forment les 64 hexagrammes, visibles en annexe IV. Chaque hexagramme représente une « figure », un « moment expressif » dont on retrouve le sinogramme équivalent. L'invention du système des hexagrammes est quant à lui attribué à des sages « qui l'auraient conçu d'un coup » (Billeter, 1989). « Le Sage s'est servi des figures pour manifester complètement les intentions il a établi les hexagrammes pour révéler complètement les réalités et les apparences ». (Wilhelm, 1956) « Le sage, grâce à sa capacité à rendre visible la complexité mystérieuse du monde, compare toutes les formes et apparences et [établit] les figures qui conviennent aux choses ». (Trad. *Livre des Mutations* Alain Arrault cf. Annexe V). Toujours selon le *Yijing* les hexagrammes représentent les mouvements qui ont cours sous le ciel » (Trad. A. Arrault).

Tableau 3 : Présentation des huit trigrammes, *Ba gua*, et de leur signification, invention attribuée à *Fu Xi*. Source : «Bagua» Wikipédia, L'encyclopédie libre

Trigramme	Sinogramme	Pinyin	Unicode	Image naturelle	Qualités
☰	乾	<i>Qián</i>	☰ U+2630	Le ciel 天	Créativité, force, initiative
☷	坤	<i>Kūn</i>	☷ U+2637	La terre 地	Disponibilité, adaptabilité, accueil, don de soi
☳	震	<i>Zhèn</i>	☳ U+2633	Le tonnerre 雷	Impulsion, mise en route, secousse
☴	巽	<i>Xùn</i>	☴ U+2634	Le vent, le bois 風	Pénétration, soumission, intériorisation
☲	離	<i>Lí</i>	☲ U+2632	Le feu 火	Clarté, lucidité, vivacité, éclat
☵	坎	<i>Kǎn</i>	☵ U+2635	L'eau 水	Profondeur, endurance, peur
☶	艮	<i>Gèn</i>	☶ U+2636	La montagne 山	Rigueur, cohésion, calme, solidité
☱	兌	<i>Duì</i>	☱ U+2631	Le marais 澤	Aptitude à l'expression et à la communication, joie, légèreté



Figure 17 : Gravure de l'inventeur mythique de l'écriture, *Cang Jie*, muni de quatre yeux, et donc d'une double vue. Tirée du *Sancai Tuhui*, encyclopédie du XVI^{ème} siècle. Source : J-F. Billeter, *L'art chinois de l'écriture*

Dernier protagoniste pour expliquer les origines de l'écriture chinoise : *Cang Jie* devin de l'Empereur Jaune (figure 17) qui avait la particularité d'avoir quatre yeux. Le mythe ci-dessous raconte les origines de l'écriture, tiré d'une version de Zhang Huaiguan (VIII^{ème} siècle) :

« Il avait quatre yeux, de sorte qu'il était voyant et pénétrait tout de son regard. Il observa au-dessus de lui les méandres de la constellation *Kui* et devant lui les signes de la tortue et les traces des oiseaux. Il recueillit tous les motifs qui avaient une vertu expressive et, les combinant, créa les caractères d'écriture. »

Cette double observation du ciel et de la Terre « lui permit d'en avoir une vision unifiée » (Billeter, 1989) il arriva à saisir grâce à sa physiologie « tous les phénomènes dans leurs totalités mouvantes et capta leurs figures pour les représenter par l'écriture, comme les calligraphes le font dans leur art. »

Ces différentes interprétations de l'apparition de l'écriture chinoise nous permettent de comprendre pourquoi les Chinois ne trouvent dans leur écriture non pas un code abstrait de la pensée, mais bien une « émanation naturelle » de la réalité. « Les caractères simples sont donc des signes naturels, ce sont des traces qui préfigurent pour ainsi dire les phénomènes au lieu d'y renvoyer après coup ». « A partir de la fin de l'Antiquité, cette explication de l'invention de l'écriture était tenue pour vraie par tous les Chinois : elle était à leurs yeux l'expression d'une vérité essentielle » (Billeter, 1989). Cela nous permet de comprendre en quoi la calligraphie est, comme présenté en introduction, « la quintessence dynamique du réel ». Le calligraphe recherche à travers les sinogrammes les premiers mouvements « figures » de leur apparition et de leur traduction par les sages. Le signe comme réalité prend tout son sens lorsque l'on observe l'évolution des sinogrammes chinois, ci-dessous (figure 18) quelques exemples de ces transformations. A tel point que quand bien même les Chinois ont associé des vocables à ces signes, « de l'écrit à la parole, c'est toujours l'écrit qui ait été tenu pour premier, la parole pour seconde » alors que les langues indo-européennes ont vu dans l'écriture un « simple décalque de la parole » (Billeter, 1989).

				
XV-Xème siècle avant notre ère		XI – IIIème siècle avant notre ère	IIème siècle avant notre ère	Avant simplification 1956
				
Oracle sur écaille	Ex - voto sur bronze	Grand sceau	Petit sceau	Forme actuelle

Figure 18 : Evolution des pictogrammes, du dessin à l'écriture chinoise, au dessus le caractère cheval et au dessous le caractère bœuf. Source : Reproduit à partir de «Étymologie des caractères chinois», Wikipédia, L'encyclopédie libre.

Ceci nous permet également de comprendre pourquoi les Chinois n'ont jamais connu « cette rupture » entre l'apprentissage de l'écriture et le monde réel. Les signes n'étant pour eux qu'une abstraction de la nature même. « Ils ont suivi et développé le rapport spontané » avec la réalité « dont l'Occident s'est méfié » (Billeter,1989). A l'inverse des Chinois, les Occidentaux ont préféré un « rapport indirect codifié par des signes arbitraires et par leurs combinaisons ». C'est ce qui fait dire à J-F Billeter que « l'écriture alphabétique est le paradigme de ce rapport brisé et reconstruit » avec la réalité.

Les origines de l'écriture chinoise ont traversé et nourri la pensée chinoise. Que ce soit les confucianistes ou les taoïstes, ils virent dans « les signes des figures dérivées de la réalité même des choses ». L'écriture bien qu'interprétée comme dérivée de la nature, n'aurait jamais pu s'affranchir de l'aide des protagonistes présentés. Que ce soit pour les trigrammes, les hexagrammes ou les caractères d'écritures, les signes ne pouvaient être que « l'œuvre d'anciens sages qui surent percevoir la réalité des choses et l'exprimer par des formes organisées ». Les Sages, Fu Xi ou Cang Jie étaient pourvu d'une vision affûtée et très développée, et parfois même doublée, décelant ce que la nature visible gardait cachée.

L'écriture a donc grandement conditionné la perception de la nature, concevant la réalité « comme un surgissement permanent, comme un perpétuel passage du virtuel à l'actuel, comme une succession de figures ou de configurations naissant de manière ininterrompue d'une source invisible et insituable, intérieure à la réalité même ». C'est en cela que les calligraphes ont perçu dans le surgissement de leur caractère, le surgissement de la réalité même.

2.3.2 Le geste dans la genèse de la forme

Avant de pouvoir faire « surgir » la réalité de ce pinceau, nous allons voir comment le geste participe grandement voire entièrement à la genèse de la forme. En effet comment arriver grâce au pinceau et au trait, à « l'origine de toutes choses, la racine de tous les phénomènes » ? (Shitao, fin XVIIIème) Contrairement à ce qu'on pourrait penser, la calligraphie est surtout un travail qui se joue en amont. Ainsi que le laisse entendre le peintre et calligraphe Su Shi (1037-1101) qui raconte que pour « peindre un bambou, il faut d'abord que celui-ci pousse au-dedans du cœur ». Non seulement le travail du calligraphe est situé « dans le bras, dans le dos puis dans le corps entier » (Billeter, 1989) mais il doit en même temps pouvoir visualiser l'intention de la forme qu'il souhaite produire. « Se saisissant du pinceau, il faut s'en imprégner du regard jusqu'à visualiser ce que l'on désire peindre ; alors, il faut le suivre sans délai, lever le pinceau et s'élaner droit à la poursuite de ce que l'on voit, tel un faucon fondant sur un lièvre ». Ceci demande une mobilisation de tout son corps et de sa concentration ce que Su Shi prévient puisqu'au « au moindre relâchement, il s'évanouit » (trad. R. Van Daele). Le repos et le mouvement du corps sont intensément liés dans l'acte de calligraphie, « la pensée traditionnelle chinoise » relie le mouvement perçu, des figures, au repos intérieur du calligraphe, « il paraît naturel que le mouvement soit d'autant plus intensément ressenti qu'il est fondé sur un repos plus grand ». L'art du souffle enseigné par des disciplines, comme le *tai chi* « qui met le corps en mouvement pour créer le calme à l'intérieur » ou le *qigong* (maîtrise du souffle) qui « cultive le mouvement interne (la circulation des énergies) dans un corps immobile » (Billeter, 1989), permettent de comprendre à quel point le corps joue un rôle primordial dans la réalisation de soi, et du geste calligraphique.

Dans le geste du calligraphe, Raphaël Van Daele doctorant, intervenant dans une conférence *Sur la semaine de l'encre* (Annexe V) à Bruxelles (mai 2019), y voit « un geste cosmologique, et phénoménologique du réel ». « Si, chaque fois [qu'un caractère est tracé], il y a ce que l'on peut [appeler] une « figure », alors on peut parler de calligraphie » (traduit R. Van Daele en reprenant le texte de Cai Yong (133-192) *Sur le pinceau*). Il faut que le calligraphe pénètre les formes, pour qu'une figure puisse en ressortir. « En saisissant son pinceau, le calligraphe se saisit, il se prend en main » (Billeter, 1989). En quoi cette prise en main mobilise et développe l'activité propre des calligraphes ? En effet J-F Billeter souligne en évoquant la posture que nécessite la calligraphie, que c'est « un moyen de se soustraire à l'agitation et de se remettre à tout moment en contact avec les ressources profondes du corps propre. »

2.3.3 Développement de l'activité propre

Ne pourrait-on pas voir comme le suggère J-F Billeter, une analogie entre une belle écriture, une belle calligraphie, et des personnes « qui ont un sens développé du corps » propre ? De la même manière que la calligraphie permet d'accéder « aux racines de toute chose », ne serait-elle pas une méthode de perfectionnement de soi ? » C'est du moins ce que souligne J-F Billeter, qui voit en elle un moyen de « faire évoluer notre activité propre, de l'enrichir, et de la perfectionner par l'exercice. Nous pouvons l'aviver, l'affiner et l'unifier et par ce moyen aviver, affiner et unifier conjointement notre perception de nous-mêmes et du monde ». Ainsi de la même manière que le peintre ou l'observateur qui se projette dans le paysage, le calligraphe « se projette dans l'espace de la feuille ». La calligraphie

permet d'atteindre un équilibre intérieur, « l'écriture corrige aussi bien l'excitation que l'abattement », « elle réduit l'excès et comble le défaut d'activité » (Billeter, 1989).

C'est dans l'art de la calligraphie que nous pratiquons et transformons l'activité propre et par conséquent nous transformons « notre sentiment de la réalité, notre présence à nous-mêmes et au monde » (Billeter, 1989). La calligraphie c'est finalement la réponse de notre « imagination motrice au spectacle du dehors » (Billeter, 1989). Au fur et à mesure de cette pratique, le calligraphe franchit « des paliers » qui correspondent à des niveaux « supérieurs d'intégration » de l'activité propre. L'activité propre se transforme comme les figures qu'elle perçoit. Ces « sauts de l'activité propre » seraient une manière de se rapprocher de « l'aventure oubliée de l'enfance », du dessin comme un moyen de se percevoir soi-même autant que de percevoir le monde. C'est en ce sens que Giacometti percevant la vision consciente du monde, répond à James Lord lorsqu'il lui demande : s'il lui arrive de penser à sa jeunesse avec nostalgie ? Giacometti lui répond : « Non, c'est impossible, car ma jeunesse, c'est maintenant. Autrefois, il m'arrivait d'y penser, mais maintenant plus jamais (...) je devrais dire que c'est maintenant mon enfance, puisque j'apprends seulement à faire ce que je veux faire » (Lord, 1981).

Quand bien même nous comprenons les différentes compétences du calligraphe, comment reconnaître un « bon » calligraphe ? Sun Guoting (environ 648-703) dans son *Traité de calligraphie* nous éclaire là-dessus puisqu'il décrit comment la « force agissante » se manifeste : « il perçoit dans l'écriture des maîtres la nature entière ou plus exactement le jeu, les effets, les mouvements, les allures, les figures, les formes, les masses de la nature entière ». Autrement dit le calligraphe Sun Guoting, y voit : « le jeu des terminaisons en pointe et en goutte, les effets du tonnerre qui roule, de la pierre qui chute dans l'abîme, les mouvements de l'oie sauvage qui vole à tire-d'aile et celui de la bête effarée qui se cabre, l'allure du phénix qui danse dans les airs et celle du serpent qui se dresse en sifflant, les figures de la falaises abruptes et de pics dénudés... ».

Cette reconnaissance dans le talent d'un maître calligraphe n'est sans doute que possible si nous avons connaissance de la langue chinoise et avons en nous la « mémoire motrice » qui permet de ressentir plus intensément chaque intention du calligraphe. Même si nous ne sommes pas sûrs de percevoir toute la richesse de ces « figures », à la lecture d'un grand maître de calligraphie, nous pouvons espérer rencontrer cette recherche du « réel » à travers des artistes comme Michaux qui « né, élevé, instruit dans un milieu et une culture uniquement du « verbal » dit-il « je peins *pour me déconditionner* ». De la même manière que la calligraphie « réduit l'inertie » (Billeter, 1989) des Hommes, « l'art, selon Henri Michaux, est ce qui aide à tirer de l'inertie ». Nous verrons en quoi le dessin est un moyen de se « déconditionner » et de voir une réalité peut-être plus juste. Avant de laisser reposer la culture chinoise, essayons de comprendre pourquoi celle-ci s'est tournée vers le perfectionnement du corps propre de l'activité sensible, dans de nombreuses disciplines que ce soit la peinture, la calligraphie ou encore « l'art du souffle » ?

2.3.4 Santé et longévité

Les Chinois parlent volontiers du perfectionnement de soi à travers leur activité propre. En eux réside la solution à tous leurs conflits. A l'inverse de la pensée occidentale, les désordres ressentis, à en croire Camus, ne proviennent pas de soi mais bien des autres, « l'enfer c'est les autres ». Nous tenons dans ces quelques phrases le basculement majeur qui fit de la culture occidentale, une culture de l'esprit et du corps alors que la culture chinoise préfère y voir une seule et même activité, dans lequel esprit et corps se confondent.

Pour s'en expliquer il faut remonter à la tradition grecque ou à la tradition judéo-chrétienne, dans laquelle « prédomine l'idée que l'Homme est un être sexué et donc incomplet » (Billeter, 1989). En effet si l'on relit *Le Banquet* de Platon :

« Tous les Hommes présentaient la forme ronde ; ils avaient le dos et les côtes rangés en cercle, quatre bras, quatre jambes, deux visages attachés à un cou orbiculaire, et parfaitement semblables ; [190a] une seule tête qui réunissait ces deux visages opposés l'un à l'autre. (...) Jupiter s'exprima en ces termes : « Je crois avoir trouvé, dit-il, un moyen de conserver les Hommes et de les rendre plus retenus, c'est de diminuer leurs forces. Je les séparerai en deux par-là [190d] (...) De là vient l'amour que nous avons naturellement les uns pour les autres : [191d] il nous ramène à notre nature primitive, il fait tout pour réunir les deux moitiés et pour nous rétablir dans notre ancienne perfection »

Inachevé il va devoir rechercher ce qui le complète, ne pouvant réaliser sa plénitude « qu'en s'unissant à l'autre », dans « la fusion de deux réalités » (Billeter, 1989). A l'inverse la tradition chinoise voit dans l'Homme « un être virtuellement complet et appelé à réaliser seul sa plénitude ». Il détient en lui toutes les ressources pouvant le mener à un perfectionnement de soi-même, doit-il seulement pour cela s'entraîner à ressentir l'ébauche des gestes, à projeter son activité propre dans les paysages, observant ce qui l'entoure, augmenter son imagination spatiale et motrice. Ce que résume J-F Billeter en attestant que « plus nous sommes au contact de nos ressources profondes, plus notre sentiment de la vie augmente ». La culture de l'amour en Occident, de « l'âme sœur » naît de cette incomplétude, alors qu'en Chine « le langage de l'union, des épousailles, de l'amour est absent du confucianisme comme du taoïsme et plus tard du bouddhisme. » (Billeter,1989). En Chine « nulle incomplétude de l'Homme » n'est retenue « face à la divinité ». Il recherche « l'harmonisation d'énergies complémentaires » dans « l'univers, dans le corps social et, surtout, dans le corps propre ».

S'enfermant dans une conscience, qui caractérise, l'Homme par son seul esprit, depuis Descartes, « immobilisée dans cette relation spéculaire avec elle-même, la conscience s'est trouvée dans l'incapacité de s'apercevoir que sa faculté de réfléchir » lui venait « du corps propre, de l'élémentaire rapport à soi qui est l'essence même du corps propre » (Billeter,1989). A contrario les Chinois ne voyaient dans la « conscience réfléchie » qu'une « instance parmi d'autres, qui pouvait dominer mais ne le faisait pas toujours » ou encore comme un « moment (...) phénomène transitoire ». La subjectivité n'était pas cantonnée aux limites de l'esprit, mais était positionnée dans le « corps propre tout entier » (Billeter, 1989). La culture occidentale a situé la subjectivité dans le seul exercice de l'esprit, elle n'a vu dans le corps qu'un corps objet, comme « un support, un instrument, une machine ou un organisme dans le meilleur des cas » (Billeter, 1989). Ceci explique pourquoi les Occidentaux ont établi un écart entre l'esprit et le corps, puisque perçu comme deux entités sans rapport de l'un avec l'autre, il leur était impossible de se voir comme faisant « partie d'un tout plus large ». Alors qu'en Chine l'esprit et le corps sont intimement liés, en modifiant l'activité propre, on modifie « simultanément le fonctionnement de son corps et celui de son esprit ». A tel point que lorsqu'il parvient à « unifier son activité propre » le Chinois en abolit la distinction. Ceci éclaire l'axiome présenté, en début de partie, qui pour rappel disait : « nous allons à la mort en nous laissant gagner par l'inertie et par la division, nous allons à la vie unifiant et intensifiant notre activité propre » (Billeter,1989). Cette union entre le corps et l'esprit permet à l'Homme de gagner de la vie, autrement dit d'être en bonne santé et ceci pour longtemps. L'activité « régénère » l'Homme, elle est « la clé de la santé et de la longévité ». Dans le même sens, l'écriture « vivifie l'organisme et accroît sa résistance aux maladies et au vieillissement ». La santé est le signe « d'une vie juste et donc la manifestation probante d'une supériorité intellectuelle et morale ». Que dire de plus si ce n'est que Billeter nous explique que la valeur portée à la santé et la longévité en Chine, est comparable à la valeur que nous portons à l'Amour en Occident.

2.4 Résultats

L'étude de la culture chinoise nous a permis de comprendre comment très tôt, l'observation de la nature et l'écoute des sens ont porté et guidé cette civilisation, que ce soit par rapport à la perception du corps humain, de son fonctionnement interne, ou encore via le corps propre, maillon, par lequel les Chinois se sentent vivants, et prennent conscience d'eux-mêmes. Le cogito de Descartes n'a pas sa place dans cette culture puisque l'intellect et le corps sont en contact permanent. Ils forment l'unité de chaque être. Pour le Chinois, « je pense donc je suis » pourrait se transformer en « je sens que je ressens donc je suis ». La connaissance du monde est proportionnelle à l'expérience sensible que l'on y tient. Par conséquent, la représentation du monde réel ne s'attache pas à une représentation objective mais exprime les mouvements expressifs perçus par l'individu à un moment précis. Ce mouvement est capté grâce à l'activité propre qu'entretient l'imagination motrice et spatiale. Les Chinois recherchent dans l'observation de la nature, la « figure » naissante de la chose perçue. La nature leur fait écho, le but étant d'accueillir la richesse de son expression. Celle-ci s'est infiltrée au plus profond de leur culture, à travers l'application à l'écriture, à la musique, aux arts du souffle, ainsi qu'en reproduisant les gestes observés dans la nature. Pour entraîner les capteurs des sensations, il faut exercer et développer l'activité propre de chaque individu. Avec ces illustrations, nous pouvons dire que la culture influence la manière d'agir et de prendre connaissance de la nature. Une culture qui induit la complétude de l'Homme en harmonie avec le corps et l'esprit lui garantit santé et longévité.

Nous avons vu tout au long de ces deux parties, comment culture et pensée ont influencé la perception des Hommes sur le monde réel, et sur le rapport qu'ils entretiennent à la nature et au paysage. Considérant le monde comme extérieur ou intérieur à l'Homme, ces deux cultures ont chacune, amené à leur façon des prouesses scientifiques et artistiques. Les Hommes peuvent être déterminés par la culture dont ils émergent. Néanmoins, comme évoqué à plusieurs reprises, notamment en citant le doute occidental entre sujet et objet, l'imposition d'une culture peut être nuancer voire dévier par la liberté de pensée de ses individus. En démontre, le poète et médecin Lorand Gaspar, qui voit une correspondance entre le monde qu'il observe et lui-même « pourrions-nous jamais être subjugués par quoi ce soit dans ce monde si nous n'avions aucun lien avec lui ? », ou encore le peintre Henri Matisse qui comprend l'influence de son imagination sur l'espace qu'il perçoit : « l'espace a l'étendue de mon imagination » (Dielh, 1954). Est-ce le fruit d'une intuition personnelle ou d'un courant d'idées ? Peu importe, ce qui compte c'est de ne pas les considérer comme des entités fermées et hermétiques, mais poreuses, où les idées et les formes de chacune circulent de façon permanente comme le souligne René Etiemble, sinologue.

Nous avons tenté de ne pas traiter une culture comme « bonne » ou « mauvaise », mais nous avons profité de cette comparaison pour éclairer les rouages, et les philosophies de chacune d'entre elles. Certains points auraient sans doute demandé plus de précisions, qu'un philosophe, historien, sociologue ou scientifique auraient pu apporter. Néanmoins, profitant de notre enseignement pluridisciplinaire, propre au métier d'architecte du paysage, affranchi de toute spécialité, nous espérons avoir suffisamment développé le thème pour permettre une bonne compréhension du questionnement du mémoire. Le propos sera également éclairé par la partie suivante, et qui vise à nuancer l'action de perception, ainsi que son autonomie par rapport à une quelconque culture.

3. Troisième hypothèse : La perception s'affranchit de l'influence culturelle, le monde perçu est déterminé par la pensée visuelle

Après avoir développé l'influence que pouvait avoir la culture sur la pensée et sur la perception du monde, nous pourrions également questionner le principe même de perception. La perception doit-elle en effet être séparée de la pensée ? Cette question fera l'objet de la première partie. Il s'agira de comprendre en quoi la pensée est intimement liée à la perception. A partir de cette union, nous verrons ensuite comment le dessin et l'image s'avèrent être un support à la pensée visuelle. Pour finir, nous développerons en quoi le dessin, peut être un moyen de se raccrocher au monde visible permettant d'atteindre une vérité s'affranchissant des cultures précédemment évoquées. Tout au long de cet exposé nous utiliserons les termes vision¹ et perception,² afin d'éviter tout abus de langage voici quelques précisions quant à leur définition. En effet si l'on s'en remet à la définition de la vision, elle inclut le principe de perception. La différence réside dans le fait que la vision collecte toutes les données sensorielles que l'humain est amené à recevoir, alors que la perception suppose un tri, une organisation de ces stimuli par l'esprit. L'action de l'esprit sur la vision sera toutefois nuancée comme nous le verrons en début de partie.

3.1 L'unité de la perception et de la pensée

Perception et pensée semblent se conjuguer à l'infini à en croire Jacques Garelli qui souligne la corrélation entre un lieu visible et la façon de penser : « La pensée pense selon l'ordonnance progressivement distincte d'un lieu » (Garelli, 1982). La distinction d'un lieu ne pouvant se faire que par la vision, c'est l'acte même de réflexion qui est discuté : « Penser n'est ni un fil tendu entre un sujet et un objet, ni une révolution de l'un autour de l'autre. Penser se fait plutôt dans le rapport du territoire à la terre » (Deleuze et Guattari, 1991). Non seulement le sujet et l'objet sont remis en cause dans l'acte de pensée, mais elle n'émanerait pas directement du sujet, de l'intellect mais « d'un rapport du territoire à la terre » autrement dit d'un rapport de l'Homme à la terre, c'est-à-dire un rapport sensible. Et c'est précisément la corrélation entre la pensée et ces sens que nous allons questionner à présent. Pour cela, nous définirons les différentes manières de percevoir, pour ensuite disséquer la perception et comprendre en quoi celle-ci engage les prémisses de l'abstraction.

3.1.1 Comment percevoir ?

Pour définir les mécanismes de la perception et ce qu'elle engendre nous nous baserons essentiellement sur l'ouvrage suivant : *La Pensée visuelle*, écrit en 1969 par l'allemand, théoricien de l'art, Rudolf Arnheim, publié en français en 1976. La connaissance du monde commence par l'accueil des stimuli, autrement dit de la vision. Selon l'auteur, trois attitudes peuvent mener à cette connaissance, chacune d'entre elles cherche à appréhender du mieux possible l'objet observé.

1 Vision : « Perception par l'œil de la lumière, des couleurs, des formes ; ensemble des mécanismes physiologiques par lesquels les radiations lumineuses reçues par l'œil déterminent des impressions sensorielles de nature variée. » (*Dictionnaire du Trésor de la langue française* en ligne)

2 Perception : « Opération psychologique complexe par laquelle l'esprit, en organisant les données sensorielles, se forme une représentation des objets extérieurs et prend connaissance du réel » (*Dictionnaire du Trésor de la langue française* en ligne)

La première attitude présentée, correspond à une perception des objets en soi. Cette perception recherche ce qui produit la constance de l'objet observé, ici ou ailleurs. Pour ce faire, l'observateur se comporte comme si l'objet « existait à l'état complètement isolé » et se détache du contexte. « Un effort délibéré » est effectué afin « d'ignorer le contexte en vue de se concentrer sur l'effet local », R. Arnheim compare cette attitude à « l'apprentissage requis » que nécessite la « peinture réaliste ». L'auteur rapproche également cette observation d'une « conception absolutiste des sciences ». En effet cette perception ne laisse qu'une représentation « fictive d'un degré élevé de généralité ». Ce genre de concept s'avère extrêmement utile pour l'apprentissage, isolant les objets perçus, et facilitant leur définition et leur classement. « L'objet paraît alors le même à chaque fois qu'on le rencontre ». Le danger qui prévaut à ce genre de perception est « de rendre l'observateur aveugle aux relations qu'offre un contexte particulier », percevant la catégorie « prévue par la logique traditionnelle » l'observateur « risque d'exercer son activité dans un monde de constructions paralysées », négligeant toute interaction entre l'objet et ce qu'il l'entoure. Ce rapport au monde se rapproche de la perception abordée dans notre discours sur la culture occidentale.



Figure 19 : Peinture de Monet (1840-1926), *La Cathédrale de Rouen dans le brouillard*, 1893.
Source : «Série des Cathédrales de Rouen»
Wikipédia, L'encyclopédie libre.

Deuxième attitude possible, il s'agit de réduire l'objet à l'influence de son contexte, et de finalement n'illustrer que ce contexte. L'abandon d'une constance dans l'objet observé, ne peut être mieux repris que par la peinture Impressionniste. R. Arnheim prend d'ailleurs l'exemple de « la cathédrale de Reims » qui « revêt des aspects très différents selon la direction, l'intensité et la couleur de la lumière solaire », ce qui nous renvoie inévitablement aux représentations de la cathédrale de Rouen peinte par Monet. Ci-contre (figure 19), un exemple de la cathédrale, presque indistincte. Le brouillard a pris le dessus, c'est l'apparence de l'objet qui définit l'objet.

Enfin troisième attitude possible, que R. Arnheim qualifie de « pensée productive ». La méthode consiste à conserver les différences que présente l'objet, tout en conservant « le genre de l'objet ». L'observateur étudie dans l'objet « tous les changements que celui-ci subit et provoque, du fait de sa position et de sa fonction dans le milieu qui l'entoure. » Au lieu d'ignorer le contexte, la troisième attitude s'appuie sur celui-ci pour définir l'objet et, le considère comme « une part indispensable de l'information »

La première et deuxième attitude sont toutes les deux valables selon R. Arnheim, mais ne reflètent qu'une « réalité du monde, dans la conception de l'Homme (...) en tant que ségrégation » et une autre « en tant que relation ». L'objet peut donc soit être perçu dans sa constance, soit à travers son contexte, ou encore à travers son contexte et sa constance. Nous verrons par la suite comment les artistes se nourrissent invariablement de cette troisième attitude.

La connaissance du monde n'implique pas uniquement le regard, c'est une connaissance polysensorielle comme l'évoque Michel Collot dans *La Pensée-Paysage*. Le paysage ne se perçoit pas que d'un point de vue, on peut le traverser. « Nous ne sommes plus devant un paysage à contempler à distance, nous sommes dans un paysage à parcourir, et ce parcours mobilise d'autres sens que la vue ». La marche constitue un mode d'observation qui a « le pouvoir de mettre le corps, l'esprit, le langage en mouvement et en accord intime avec le monde ». Cette proximité avec le monde est reprise par

l'écrivain Julien Gracq, qui évoque ses marches sur les routes « désertées » de la campagne normande sous l'Occupation. Il remarque dans cette ivresse de la marche, longue de 25-30km, une occasion de s'ouvrir davantage aux stimuli qu'offrent la vision du monde, où la fatigue et la soif sont « devenues paradoxalement agréables parce qu'elles procurent une sorte d'ivresse qui rend le marcheur plus disponible à ce qui l'entoure. » (Gracq,1974) Pour continuer sur les bonheurs de la marche Olivier Marty, architecte paysagiste, nous livre que la marche, lui « permet de changer d'échelle : je m'intéresse moins aux grandes étendues, je m'approche des petites choses. Les nuances qui nourrissent le paysage » (Marty,2013). Ses dessins ne sont d'ailleurs « qu'un prolongement du mouvement », du « rythme des promenades ». Ceci appuie l'idée annoncée en début de partie sur la concordance entre le terrain parcouru et la vision du monde, ce qu'Olivier Marty reprend également à travers ses dessins.

Ce corps qui ressent le paysage, est l'outil principal du peintre, comme le partage Maurice Merleau-Ponty dans *L'œil et l'esprit* qui nous raconte : « c'est en prêtant son corps au monde que le peintre change le monde en peinture. » Ce « corps opérant (...) est un entrelacs de vision et de mouvement », vision qui n'est possible que grâce au mouvement même des yeux et qui lui fait dire cette phrase surprenante « que serait la vision sans aucun mouvement des yeux ».

La question qui se pose désormais est de comprendre comment la perception amène à la connaissance. Quel lien établir entre la vision et la connaissance ? Nous comprenons que la connaissance est puisée à partir du regard opéré sur le monde. Toutefois le lien n'est pas établi sur la façon dont cette connaissance est amenée à habiter notre pensée. D'autant qu'à travers la troisième attitude perceptive, R. Arnheim évoquait une « pensée productive ». Quels sont les mécanismes qui y conduisent ?

3.1.2 La perception le début de l'abstraction

R. Arheim assoit une grande partie de son propos sur cette dichotomie trompeuse qui existe entre la perception et la pensée. Il soulève la problématique suivante : « comme si une chose abstraite ne pouvait en même temps être concrète et vice et versa ». Pour lui « l'amitié est aussi concrète que le concept d'orties », cela est possible puisque le concret contient autant de « propriété physique que mentale ». Un objet devient abstrait « à partir du moment où il est traité comme distillé de quelque entité ou type d'entité plus complexe ». Si la perception permet une connaissance des objets du monde, ceci sous-entend que la perception serait une forme d'abstraction. Cette distillation des objets aurait donc lieu au sein de l'observation. Essayons de comprendre comment il est arrivé à ce constat.

L'abstraction serait rendue possible grâce à la généralisation d'un objet perçu. La généralisation « est traditionnellement définie comme la somme des propriétés qu'ont en commun un certain nombre de cas particuliers ». Pour expliquer cette généralisation R. Arnheim reprend les mots de Locke, en citant que seul l'esprit permet de relier ces cas particuliers « pour ainsi dire, en autant de faisceaux » et parvient à « les réduire ainsi à certaines espèces » (Arnheim, 1976). R. Arnheim conteste cette « croyance », profondément enracinée, qui consiste à ce « que toute abstraction est censée se fonder sur la généralisation ». Il ne conteste pas l'exercice de généralisation mais « voit difficilement comment elle pourrait constituer un premier pas vers la connaissance, ainsi qu'on l'a toujours prétendu depuis Locke ». Quel serait donc ce premier pas ? Comment arrivons-nous à généraliser les objets perçus ?

R. Arnheim prend alors l'exemple d'un enfant, qui n'ayant jamais observé de chien auparavant, comprend que « ce chien constitue dès le début, une catégorie distincte même si elle se borne à ne comprendre qu'un seul objet ». Ainsi la généralisation s'affranchit du nombre d'objets perçus et ne semble « nullement fonction de l'importance numérique de chaque groupe ». Si ce n'est le nombre d'objets perçus, c'est peut-être les caractéristiques de l'objet-même qui conduisent à son abstraction ? L'Homme serait voué à un exercice sans fin, puisqu'il existe autant de « critères » possibles et donc de « caractéristiques », qu'il existe d'individus, d'oiseaux... et ajoute que « les critères de classification

(...) découlent toujours sensiblement du but visé ». Si ni le nombre, ni les critères ne permettent de généraliser un objet, d'où nous vient cette capacité à abstraire ce que nous voyons ? Bergson pose la question différemment « pour généraliser, il faut d'abord abstraire, mais pour abstraire utilement, il faut déjà savoir généraliser » (Bergson, 1946). R. Arnheim résout l'impasse dans laquelle nous nous trouvons, en redéfinissant ce que nous croyons être la perception d'objet. Le problème tient à ce que nous limitons la perception à « l'enregistrement de cas individuels ».

Pour lui la perception renferme bien plus d'avantages que la simple « vision » des objets ou cas particuliers de ce monde. C'est un « instrument de l'organisme qui, mis au point au cours de l'évolution phylogénique, permet de déceler la présence de ce dont l'organisme a besoin pour assurer sa survie et faire face aux dangers qui le menacent ». Reprenant la pensée de Bergson, « ces besoins, disait Bergson, se réfèrent à des types de choses, à des qualités plutôt qu'à des individus particuliers » (Arnheim, 1976). Affirmant que la perception de cas particuliers n'est rien d'autre qu'un « luxe de la perception ». Ainsi la perception décèle « des types de choses » et « des qualités », elle abstrait c'est-à-dire retire de son observation la structure générale de l'objet. Ceci explique que nous réagissons tous « à certains percepts³ de la même façon » et ce sans enseignement préalable. L'auteur prend l'exemple de la nourriture, dans laquelle nous savons sans l'avoir préalablement goûtée « ce qui est bon à manger ». Ainsi R. Arnheim conclut qu'« une appréhension abstraite de caractéristiques structurales est la base de la perception » et constitue « le début de toute cognition ». On comprend dès lors ce qui a permis à l'Homme de choisir les critères d'une classification ou à l'enfant de situer le chien dans une catégorie bien précise, puisqu'au sein de la perception le processus d'abstraction entre en jeu. C'est sans doute pour cela que nous ne perdons pas dans les multiples stimuli du monde auxquels notre vision est soumise. La perception consiste en une « préparation de l'abstraction ». Ceci justifie le titre de son livre *La pensée visuelle*, et en quoi la perception nous introduit directement à la connaissance du monde. Susanne K. Langer assoit cette idée puisqu'elle évoque l'existence d'une « abstraction primaire » comme étant « le principe qui permet de voir et d'entendre en abstrayant automatiquement ». Ne faudrait-il pas voir dans la perception du monde, une base commune à laquelle chaque Homme a accès, et cela indépendamment de la culture dont il est issu ? Une forme primitive de l'observation ?

La perception aurait gain de nous, « c'est la question de celui qui ne sait pas à une vision qui sait tout, que nous ne faisons pas, qui se fait en nous » (Merleau-Ponty, 1964). Dans son dernier ouvrage, Merleau-Ponty affirme que « la pensée de la vision fonctionne selon un programme et une loi qu'elle ne s'est pas donnée, elle n'est pas en possession de ses propres prémisses ». Nous travaillons sans cesse par cette pensée visuelle, toutefois elle garde en elle une part de mystère, « elle n'est pas pensée toute présente, toute actuelle, il y a en son centre un mystère de passivité » (Merleau-Ponty, 1964). Après avoir déterminé l'unité entre la perception et la pensée, essayons de voir comment celle-ci brille, se manifeste dans le médium du dessin.

[3.2 Le dessin et les images- support à la pensée visuelle](#)

Pour déterminer en quoi le dessin serait un support à la pensée visuelle nous tâcherons en premier lieu de déterminer ce qu'apporte le dessin à l'exercice de la vision, en quoi il assure une certaine clairvoyance du regard et permet de voir plus loin que les percepts primitifs évoqués précédemment. Ensuite nous aimerions retourner la question, et savoir s'il nous est possible de penser sans un recours aux images ? Comment celles-ci sont-elles actives au sein de la pensée et sous quelle forme ? Nous verrons en quoi l'artiste Cézanne permet d'illustrer à la fois la richesse et les bénéfices de la vision.

3 Percept : « Ce qui est perçu comme tel sans référence au concept comme résultat de l'acte de la perception » (*Dictionnaire du Trésor de la langue française* en ligne)

3.2.1 La clairvoyance du dessin

Comme évoqué précédemment la perception est « loin d'être un enregistrement passif d'un stimulus ». C'est une « opération de l'esprit » qui sélectionne ce qu'elle voit, parfois à notre insu. La perception met « en œuvre des catégories formelles » que R. Arnheim appelle « concepts visuels (percepts), en raison de leur simplicité et de leur généralité ». La perception ne s'assimile pas à une action passive, puisque comme l'annonce l'auteur « percevoir c'est aussi résoudre des problèmes ». En effet nous gommons les aspérités des objets afin de les rendre plus identifiables par l'intellect, et « déceler (...) une forme suffisamment simple et facile à appréhender ». Ces percepts avant la toile ou le support, constituent la matière première de l'artiste. L'artiste en plus d'avoir conscience des percepts des objets observés, remonte à la source de la perception, à savoir la vision. C'est en cela qu'on parle dans la troisième attitude de « pensée productive », la production de l'artiste se fait grâce aux percepts initiés par la vision elle-même. Cette troisième attitude correspond finalement à ce que nous partageons dans la partie précédente à travers l'analyse de la vision dans le processus créatif de Matisse « la création commence à la vision » (Billeter, 1989). L'art serait donc le médium par excellence dans lequel la pensée visuelle est rendue manifeste. Plus que l'art, la peinture, comme le soutient Lessing dans un commentaire sur le problème du langage, est « le domaine (...) des formes et des couleurs dans l'espace », elle constitue à l'inverse de la poésie qui traite des actions, un bon moyen que « pour traiter les objets ou les parties d'objets qui coexistent dans l'espace », une excellente manière de comprendre finalement le monde visible. Une image picturale dessine une vision et une perception complète de l'objet perçu, alors que la description littéraire, même réussie, « progresse au moyen de ce que l'on pourrait appeler un accroissement par corrections successives » (Arnheim, 1976). C'est de ce constat que nous imaginons le dessin, et par extension la peinture, comme un support adéquat pour transmettre et exercer la pensée visuelle, active chez tous, et avec laquelle travaillent particulièrement les artistes. Par le dessin nous remontons à reculons vers la source de la vision. Essayons de comprendre désormais les traits du dessin qui font de cet outil un médium ingénieux autant pour l'artiste que pour les observateurs.

Il s'agit de trouver dans le dessin un moyen de « faire parler l'espace et la lumière qui sont là » plutôt que « de parler de l'espace et de la lumière » comme pourrait le faire un « esprit lecteur qui déchiffre les impacts de la lumière-chose sur le cerveau » (Merleau-Ponty, 1964). Le médium du dessin prévaut puisqu'« au-delà de la gêne de la matière et de la peinture » à en croire Achille Bonito Oliva, le dessin par son trait simple cueille « le rapide transit de la sensibilité » et permet « des images qui ne dramatisent pas leur propre apparition, mais la rendent au contraire plus agile et cordiale » (Bonito Oliva, 1980). Dans ce même sens, R. Arnheim ajoute que « la composition globale du dessin vise à la clarification » et séduit car le concept visuel perçu, n'est pas réduit à un signe, qu'une langue aurait pu contraindre « le dessin ou le tableau renferment un plus grand nombre de représentation ». Enfin attardons-nous sur la ligne, qui est à la base de l'exercice du dessin.

Nous commencerons par dire en suivant la pensée de Maurice Merleau-Ponty que « figurative ou non, la ligne en tout cas n'est plus imitation des choses ni chose », nous avons dépassé les nécessités de coller à l'apparence, nous cherchons au-delà de cette apparence, au-delà du contexte. La ligne est à la fois « restriction, ségrégation, modulation d'une spatialité préalable » (Merleau-Ponty, 1964). Elle est d'après le philosophe Jean-Luc Nancy, qui écrit en 2007 *Le plaisir au dessin* un « point de contact entre une pensée et un geste », en l'occurrence celui de l'artiste. Plus qu'une représentation d'un objet elle tire « en avant un point de vérité ». Ce point de vérité « apparaît soudain possible » n'allant « de rien à quelque chose », la ligne révèle, « distingue, différencie et distribue » (Nancy, 2007) « c'est ainsi que la vérité se manifeste », citant Spinoza (*Veritas se ipsam patefacit*). Cette vérité s'exprime dans d'autres régimes artistiques, où vision et sensibilité font bon mélange, que ce soit, dans « la ligne mélodique », la « ligne architecturale, chorégraphique » ou encore « filmique » (Nancy, 2007). Peut-être pourrions-nous entendre cette vérité comme « la constance » de l'objet recherché par la « pensée productive » exprimé par R. Arnheim ?

Cette révélation fait souvent partie du lexique attribué au dessin, d'une quelconque manière, le dessin amène à voir plus clair, comme l'annonce subtilement Giacometti, qui attend des peintres qui lui fasse « découvrir un peu le monde extérieur » (Charbonnier, 1959). Les artistes établissent des rapports entre les concepts visuels (les percepts), révélant « une structure difficile à saisir » qui sert « à élucider le monde » (Arnheim, 1976). Ce passage de l'invisible au visible peut toutefois être nuancé, puisqu'il n'y a rien d'invisible à proprement parler, « la révélation est tout autre chose que la manifestation de quelque chose de caché » (Nancy, 2007). Comme le résume Merleau-Ponty en parlant de peinture « elle donne existence visible à ce que la vision profane croit invisible, elle fait que nous n'avons pas besoin de « sens musculaire » pour avoir la voluminosité du monde ». Le mot muscle n'est pas choisi au hasard, puisque c'est en exerçant sa vision que l'artiste parvient à déceler la substance immuable de l'objet perçu. « Sa vision en tout cas n'apprend qu'en voyant, n'apprend que d'elle-même » (Merleau-Ponty, 1964). Pour expliquer comment l'artiste va à la recherche de ces vérités, Merleau-Ponty raconte que c'est « l'esprit » qui « sort par les yeux pour aller se promener dans les choses, puisqu'il ne cesse d'ajuster sur elles sa voyance ». Sous-entendu la pensée visuelle ajuste la pensée de l'artiste « le concept et le percept (...) s'animent et s'éclairent mutuellement, se révèlent comme (...) deux aspects d'une seule et même expérience » (Arnheim, 1969). Cet ajustement est possible lorsque l'artiste interroge le réel et demande, par quels moyens la montagne « se fait montagne sous nos yeux » (Merleau-Ponty, 1964), comprenant par la suite que c'est « ce jeu d'ombres ou d'autres semblables (...) qui leur faisait voir des choses et un espace ». Le dessin plus qu'un support, semble être le moteur de la pensée productive, il active et réactive les percepts, comme le résume R. Arnheim : « c'est l'aboutissement d'un long processus d'interrogations et de combats au niveau perceptif ». Ce long processus manifeste la volonté d'échapper à la « vision profane » décrite par Merleau-Ponty et trouve dans le dessin une façon de la dépasser, « il faut vouloir pour voir et cette vue voulue a le dessin pour fin et pour moyens » (Valéry, 1936). Quels liens nous pouvons faire entre la vérité de l'objet perçu et la beauté ?

Ces secrets de vérité sont au cœur du jugement esthétique, et permettraient à la beauté de survenir, « parce que le beau est l'éclat du vrai » (Nancy, 2007), « le beau dessin » atteint « l'expérience vivante de l'événement » (Arnheim, 1976). Cette forme de beauté et de vérité que permet le dessin est susceptible d'être perçue dans d'autre médium que celui du trait. Plusieurs fois, le mot peinture est apparu dans la bouche de nos auteurs, certains artistes comme Paul Klee n'hésite pas à voir, plutôt que dans le dessin, la couleur comme médium de prédilection de leur art, étant « l'endroit où notre cerveau et l'univers se rejoignent » (Grohman, 1954). R. Arnheim nous avertis sur les « beaux-arts » en disant qu'ils ne sont pas les seuls à mettre en application la pensée productive. « Les œuvres d'art ne constituent pas l'art tout entier, elles en sont uniquement les sommets ». La pensée productive est tout aussi présente dans les arts « appliqués » comme « l'architecture et les dérivés de la création industrielles ». Tous les dessins n'intègrent pas les beaux-arts mais tout l'art utilise la vision comme outil majeur de production. Nous verrons par ailleurs en quoi le dessin s'avère être un outil indispensable au métier d'architecture du paysage. Mais avant cela essayons de nous pencher davantage sur le rôle des images dans la pensée. En effet nous avons vu à quel point l'abstraction, la pensée, interviennent en marge ou au sein du processus de perception. Ainsi que le rôle du dessin en rapport à la pensée visuelle, ne pourrions pas y voir l'occasion d'interroger la fonction des images dans la pensée ? De la même manière que nous avons interrogé la présence de la pensée dans la perception, pouvons-nous penser sans images ?

3.2.2 Peut-on penser sans images ? Ce que sont les images mentales

Les images sont indispensables à l'exercice de pensée, à en croire R. Arnheim « nous sommes obligés, pour avoir de quoi penser, de nous fonder sur les images du monde dans lequel nous vivons. » Pour lui « les éléments de la perception qui sont du ressort de la pensée et ceux de la pensée qui sont du ressort de la perception sont complémentaires. » Les images permettent à la pensée d'accéder « aux idées théoriques les plus génériques ». Avant de discuter du potentiel de ces images, devons-nous prouver seulement qu'elles existent. Plusieurs auteurs, par diverses expériences, ont tenté de révéler la présence d'images pendant l'exercice de pensée. Nous pouvons citer notamment les travaux d'Alfred Binet, psychologue, sur ses deux filles Armande et Marguerite. L'exercice consistait à chercher la présence d'images à la prononciation de certains mots. Ces mots pouvaient varier entre *tempête*, *favori*, *ficelle*, *éléphant* et bien d'autres. Plusieurs résultats sont apparus lors de ces exercices, Armande ne visualisant pas grand-chose : « j'ai pensé avoir une image, mais je n'en ai pas trouvée » (Binet, 1903) ou encore au mot *tempête* : « Oh ! je ne peux pas me représenter ! comme ce n'est pas un objet, je ne me représente rien. » Alfred Binet remarque également des « défauts de concordance entre la pensée et l'image », Armande s'attachait davantage sur le décor autour du mot que sur le mot lui-même. Au son du mot *éléphant* « elle visualise l'embarcadère des enfants au Jardin d'Acclimatation pour monter sur l'éléphant ». Cette obsession du décor dans l'image nous renvoie à la parole de Lessing qui voyait, pour rappel, dans la peinture, un excellent moyen de représenter l'espace, repris ici par le décor. Ceci étant, Marguerite, sa seconde fille semble « plus habile à diriger l'image » que sa sœur, s'expliquant sans doute par son « pouvoir d'imagination, (...) au-dessus de la moyenne ».

Pas tout à fait convaincu sur l'existence d'images mentales nécessaire à l'exercice de la pensée, Alfred Binet, explique néanmoins la difficulté de prouver la présence des images mentales, par « leur nature très fugaces » et critique son expérience car elle incite à la formation de ces images : « on ne peut pas prononcer des mots isolés, comme nous l'avons fait jusqu'ici, sans donner l'éveil aux personnes ». Il remarque le caractère imprécis de ces images avec lequel « il serait impossible, en vérité de reconstituer le sens de la phrase ». L'existence de ces images n'est pas niée pour autant, seulement, il lui accorde une importance moindre à l'exercice de la pensée : « l'image n'est qu'une petite partie du phénomène complexe auquel on donne le nom de pensée ». Pour lui « on ne doit pas aller trop loin » et surtout ne pas sous-estimer le rôle du « langage intérieur qui exprime bien les démarches de notre pensée ».

Les images mentales seraient bien présentes dans le phénomène de pensée et dépendraient « uniquement de la mémoire » à en croire R. Arnheim. Les images seraient conditionnées « par l'expérience d'une vie entière ». Ce qui explique les nombreuses références des filles d'Alfred Binet, à leurs expériences personnelles vécues, comme l'expérience de l'éléphant. R. Arnheim reprend également l'apparition d'images « fugaces » sous le principe « d'images éclair ». Il conteste le rôle modéré que jouent les images mentales, ainsi que leur présence au sein de la pensée. Pour ses confrères, « les images pouvaient être incluses dans la pensée à la seule condition de se manifester dans la conscience ». Alors que R. Arnheim conclut pour sa part que « l'expérience sensorielle n'est donc pas nécessairement consciente ». Nous ne faisons pas attention à tous les stimuli du monde. Bien que présents, « une bonne part de ce que nous remarquons et à quoi nous réagissons avec nos yeux et nos oreilles, avec le sens du toucher ou le sens musculaire, n'atteint pas la conscience ». C'est en cela qu'il affirme que les images mentales peuvent se situer et « intervenir au-dessous du niveau conscient ». Ceci peut expliquer la « stérilité d'images » (Binet, 1903) que rencontre Armande, n'en ayant pas conscience tout simplement.

La dernière interprétation des spécialistes, que R. Arnheim remet en cause, est le jugement négatif porté sur les images mentales dites « vagues ». Il relève le « préjugé très répandu » qui « veut que tout ce qui n'est pas nettement délimité complet et détaillé soit nécessairement imprécis ». Il compare cet affront à l'art pictural, qui réduisant certains caractères par des formes et géométries simples n'enlève pas pour autant l'attitude ou « les modèles de forces qu'elles évoquent ». « Pourquoi n'en serait-il pas de même dans le domaine de l'image mentale ? » Cette interrogation est soutenue par Edward Bradford Titchener, psychologue anglais, que Arnheim considère comme « le héraut d'une ère nouvelle ». En effet à l'inverse de ces prédécesseurs, Titchener ne révoque pas le caractère fragmentaire ou insuffisant des images mentales, au lieu de les considérer négativement il y voit « une qualité positive » (Arnheim, 1976). Selon Titchener cela signifie que l'esprit ne retient d'une chose, que « des propriétés objectives de cette chose » et évite « l'erreur-stimulus ». Cette considération a permis entre autres de différencier « l'appréhension mentale d'un objet, de la nature physique et de l'objet lui-même ». Cette distinction trouble la théorie esthétique, puisque grâce notamment aux Impressionnistes, il a été admis « que l'image picturale est un produit de l'esprit plutôt qu'une sorte de précipité de l'objet matériel ». R. Arnheim atteste donc de l'existence des images mentales qui viennent nourrir la pensée, malgré leur caractère fugace voire non-conscient, en même temps que de leur caractère imprécis. Après avoir décrit l'existence ces images mentales, nous pouvons nous interroger à présent sur leur rôle au sein de la pensée.

En quoi les images mentales, empreintes d'individualités, puisque prenant vie dans l'expérience vécue, permettent-elles à la pensée conceptuelle de s'exercer ? D'après R. Arnheim, et comme nous l'avons vu également avec Titchener, « les images mentales permettent la sélectivité ». « La personne qui pense est capable de se concentrer sur ce qui sert son propos et de ne plus voir ce qui lui est inutile ». Un peu comme le dessin, les images mentales permettent de « réduire visuellement un thème à une ossature de traits dynamiques essentiels » non visible dans le monde réel. Qu'en est-il alors des concepts plus complexes tel que « la modestie, la gravité ou l'orgueil » ? R. Arnheim se demande « jusqu'à quel point une image peut être abstraite ». Il s'appuie pour cela sur l'expérience racontée par le psychanalyste Silberer, qui réfléchit aux « jugements trans-subjectivement valables », de quoi donner le tournis. Une image soudain lui parvient : « l'image d'un grand cercle ou d'une sphère transparente suspendue dans l'espace, avec, autour, des personnages dont seules les têtes pénètrent à l'intérieur du cercle ». Cette image a des allures de « maquette », commente R. Arnheim, car elle défie les lois de la pesanteur, et nous apparaît comme surréaliste. Par cet exemple, il affirme que les images viennent soutenir les pensées abstraites. Et qu'il existe par ailleurs, des images mentales, sans lien avec le monde réel « ne représentant rien de ce qui appartient au monde physique ».

Ceci donne lieu à de nombreuses interrogations, mais permet toutefois d'éclairer la transition qu'a connu l'histoire de l'art, entre un art figuratif et un art abstrait. Voici un court extrait de ce que voit comme image mentale Titchener, alors qu'il souhaite définir le concept « signification » : « Je vois la signification comme l'extrémité bleu-gris d'une espèce de pelle, avec un peu de jaune au-dessus (...), et qui s'enfonce dans une masse sombre dont on dirait de la matière plastique ». Ces images sont qualifiées de « non mimétiques » puisque vagues et « à peine observables », elles peuvent toutefois servir à « tout esprit qui conçoit des pensées génériques et a besoin, pour les concevoir, de la généralité des formes pures ». Ces images mentales, à l'inverse des dessins qui avaient pour base commune la perception visuelle reliées aux expériences sensibles et visibles, semblent toutefois plus hermétiques à une audience non-avertie. Les spectateurs devront sans doute comprendre la pensée de l'auteur, de l'artiste, avant de pouvoir accéder à son œuvre. Cette expérience peut être partagée dans les musées d'art contemporain, où les œuvres (figure 20) n'appellent à aucune expérience vécue, puisque ces images au lieu d'en découler, aident à donner forme à une ou plusieurs idées abstraites. En résumé ces œuvres renvoient à de l'abstrait par de l'abstrait, de quoi laisser le spectateur quelquefois perplexe.



Figure 20 : Peinture d'art abstrait, pionnier, de Kandinsky (1866-1944), *Jaune, Rouge, Bleu*, 1925. Source : Wikipédia, L'encyclopédie libre.

Les images mentales, aux formes pures, non observables dans le réel, permettent de pousser la pensée conceptuelle le plus loin possible. Dire qu'elles sont à la base de la pensée ne semble pas relever de nos compétences. Toutefois cette brève parenthèse sur le rôle des images et du dessin, nous permet d'appuyer le rôle de la perception dans nos pensées. Les concepts et les percepts communiquent sans cesse en dehors de toute influence culturelle. Nous aimerions pour clore cette partie sur le dessin comme support à la pensée visuelle, confirmer ces découvertes en évoquant l'artiste Paul Cézanne, peintre au travail acharné, n'ayant jamais reconnu d'autre maître que sa propre vision.

3.2.3 Cézanne et le paysage entre subjectivité et vérité

Les pensées de Paul Cézanne qui feront l'objet de ces prochains paragraphes, sont issues d'un seul et même ouvrage écrit et publié en 1921 par un de ses contemporains et ami intime, Joachim Gasquet. Cet ouvrage « *Cézanne* », nous permet d'être au plus proche des pensées de l'artiste et de comprendre comment il a fait de sa vision et sa peinture son unique raison de vivre. Les mots suffisent peu pour exprimer la rigueur avec laquelle Cézanne s'est donné tout entier à son art, ayant pour seul mot d'ordre : « Scrupule devant les idées, sincérité devant soi-même, soumission devant l'objet... ». Cet acharnement dans son dessin et sa peinture est le premier point que nous souhaiterions aborder, en écho à ce que nous avons déjà exprimé sur le travail de la vision. En effet, Joachim Gasquet ne manque pas de souligner les efforts, et les tourments auxquels Cézanne était souvent confronté pour exercer son art. « Il courait alors à son atelier, il fuyait la terre, le ciel, l'eau trop vivants, qui l'écrasaient, l'anéantissaient, trop impérieux, trop durs, qui ne se ployaient pas aux apothéoses de son imagination. Il voulait les incarner. Il se battait contre l'air ingrat, la chair savoureuse ». Il se battait de tout son corps, « il se portait avec toute sa puissance dans chacun de ses coups de pinceau » car selon lui son art ne pouvait en être que meilleur : « plus le corps est faible, plus il commande ; plus il est fort, plus il obéit. Un corps débile affaiblit l'âme. » Il fallait qu'il soit « incorruptible » dans sa vie pour l'être dans son art. Zola le décrivait d'ailleurs comme un « visionnaire affolé, que le tourment du vrai jetait à l'exaltation de l'irréel » (Gasquet, 1921).

« Visionnaire », nous arrivons au second point que nous voulons développer, à savoir comment a-t-il utilisé la pensée visuelle ? Comment est-il remonté à la source de sa vision pour extraire la constance des objets perçus ? Était-il conscient que pensée et vision ne pouvaient faire qu'un, dans le processus de perception ? C'est ce que tout laisse à croire, comme le présente sa préoccupation à retranscrire absolument l'idée perçue sur sa toile, le laissant démuni lorsqu'il n'y parvenait pas « la forme ne suit pas l'idée ! criait-il. Pourquoi ? Il lançait ses pinceaux au plafond. Il pleurait... ». Dans son dessin Cézanne « simplifie. Il ramasse, concentre les lignes, mais nuance de plus en plus les ombres » commente J. Gasquet. Le dessin comme nous l'avons vu, permet d'abstraire et de rendre compte des mécanismes de la perception. Il permet à la « vision profane » (Merleau-Ponty, 1964) d'accéder à une

vision méconnue du paysage, « je rapproche dans le même élan, la même foi, tout ce qui s'éparpille... Tout ce que nous voyons n'est-ce pas, se disperse, s'en va ». Cézanne est donc conscient des vertus de la vision, et nourrit son esprit de ses divers apports, pour lui « l'œil et le cerveau, tous deux doivent s'entraider ; il faut travailler à leur développement mutuel ». Ce dialogue entre l'œil et l'esprit, prend tout son sens à la description que Gasquet fait de l'âme de Cézanne : « toujours en gestation, tout ce qui l'approche le modifie. Il s'en empare, le multiplie, l'absorbe ». La pensée et la perception s'entremêlent, les images nourrissent la pensée, et la perception exerce la pensée. Ce que confirme le commentaire suivant de Gasquet : « mieux sa raison s'ordonnait, austère, âpre, sans défaillances, mieux aussi sa sensibilité épanouissait, au-dessus d'elle ». Il fait des liens entre chaque concept visuel « je prends, à droite, à gauche, ici, là, partout, ses tons, ses couleurs, ses nuances, je les fixe, je les rapproche... Ils font des lignes. Ils deviennent des objets, des rochers, des arbres, sans que j'y songe ». Agissant sur sa toile pour donner une image d'ensemble, « je mène, comprenez un peu, toute ma toile à la fois, d'ensemble », ce que nous avons souligné par ailleurs, comme une des forces du dessin.

Il s'éloigne du mieux qu'il peut de la théorie et de l'influence de son cerveau, conscient que tout jaillit par la vision seule. Ce que reprend admirablement cette phrase, sans doute de Cézanne, qui raconte : « le peintre ne doit obéissance qu'à elle. Jamais à la logique du cerveau ; s'il s'y abandonne, il est perdu. Toujours à celle des yeux. S'il sent juste, il pensera juste, allez. La peinture est une optique d'abord. La matière de notre art est là, dans ce que pensent nos yeux ». Cézanne se positionne comme un réceptacle, ou comme il dit un « appareil enregistreur » et ne laisse surtout pas intervenir son égo, puisque « s'il ose, lui, chétif, se mêler volontairement à ce qu'il doit traduire, il y infiltre sa petitesse. L'œuvre est inférieure » raconte J. Gasquet. A travers cette phrase on comprend le rôle qu'il se donne, celui du traducteur, et cherche à être le plus fidèle à la réalité. Pour traduire cette réalité, Cézanne utilise, ce qui fera sa matière de prédilection : la couleur.

Plus qu'un traducteur il devient ce qu'il peint « le paysage se reflète s'humanise, se pense en moi. Je l'objective, le projette, le fixe sur ma toile... ». Cette phrase prend un drôle d'écho, la pensée de Cézanne rencontre ce que nous avons pu apprendre de la culture chinoise. La phrase qui suit est d'autant plus troublante qu'elle questionne la place de l'Homme dans la nature, et se rapproche étroitement de la pensée chinoise, notamment « du souffle » qui traverse et unie toutes les figures du monde : « pourquoi divisons-nous le monde ? Est-ce notre égoïsme qui se reflète ? Nous voulons tout à notre usage. Il y a des jours où il me paraît que l'univers n'est plus qu'une même coulée, un fleuve aérien de reflets, de dansants reflets autour des idées de l'Homme... ».

Troisième point que nous aimerions aborder dans le travail de Cézanne est cette recherche constante de la vérité au contact de la nature et du paysage. Son projet est de ramener « la Vérité en peinture », de s'éloigner des copies dont « il se résigna robustement à copier », de se rapprocher au plus près de la nature, dans laquelle il « s'enfoncé » de plus en plus et qu'« il ne quittera plus (...) d'un pas ». Convaincu qu'il existe « une vérité picturale des choses », il veut la trouver, comme Flaubert a pu la trouver : « c'est que je veux être vrai... Comme Flaubert... Arracher la vérité de tout... Me soumettre... ». Il souhaite transmettre le « véritable lyrisme » des paysages, et cherche à rendre « l'ossature de la terre », en soupçonnant « la morale géologique », pour que « la composition du monde » lui apparaisse. Ne peignant, sur les bons conseils de Camille Pissaro, « que ce qu'on peut voir et toucher de la main ou des yeux ». Il cherche à traduire cette réalité qu'il perçoit, à l'image de ces quelques fruits qu'il commente : « ils viennent à vous dans toutes leurs odeurs, vous parlent des champs qu'ils ont quittés, de la pluie qui les a nourris, des aurores qu'ils épiaient ». Cézanne avait sans doute une mémoire extraordinaire, pourvu d'une grande sensibilité : « il lui suffisait de lire, de voir une chose une fois, pour s'en souvenir à jamais. Il regardait, il lisait très lentement presque douloureusement ; mais le morceau du monde qu'il arrachait à la terre ou au livre, il les emportait, gravés enfouis en lui, sans que désormais les en pût déraciner. » Ces mémoires gravées nous renvoient aux images mentales précédemment évoquées, alimentant la pensée et l'imagination. C'est d'ailleurs ce que relève Gasquet en évoquant « le fantôme bleuté de la Sainte-Victoire » qui « flottait au bord de sa pensée et marchait avec lui à

l'horizon de tous les paysages ». Cézanne affirmait être « le primitif de ma propre voie », il cherchait par-dessus tout à ce que « la conscience du monde se perpétue » dans ses toiles.

Bien plus qu'un art de la vérité, Cézanne a fait de sa peinture (figure 21) un art de la connaissance, parvenant, comme le dit le musicien Gabriel Faure, à « révéler à l'œil des lois si rigoureuses qu'un haut esprit peut les appliquer à la vie pour lui demander ses directions métaphysiques et morales » (Gasquet, 1921). La peinture de Cézanne « est chose grave » commente Gasquet, sa peinture « nous donne dans ses paysages le frisson ramassé de la chose cosmique. (...) Il nous fait sentir l'universel. C'est un lyrique exact », entre subjectivité et vérité. Si Cézanne est parvenu à rendre aussi bien la réalité du monde, c'est parce qu'il s'est affranchi de tout mouvement artistique, bien souvent isolé à Aix-en-Provence, rejeté autant par les beaux-arts que par ses voisins, s'exclamant un jour « en plein Salon carré : il faut brûler le Louvre ». Ces mots ne sont pas que l'expression d'une colère passagère et rajoute « il faut se hâter d'en sortir et vivifier en soi au contact de la nature les instincts, les sensations d'art qui résident en nous ». Et c'est sans doute ce qui fit de Cézanne le « primitif » de sa voie, ne se fiant qu'à sa vision et ses émotions, accueillant presque religieusement ce que la nature pouvait lui donner : « l'art, je crois, nous met dans cet état de grâce où l'émotion universelle se traduit comme religieusement, mais très naturellement en nous ». Cette « ascèse intérieure » lui permit d'atteindre une vérité, décrite par plusieurs comme « métaphysique » ou « cosmique ».

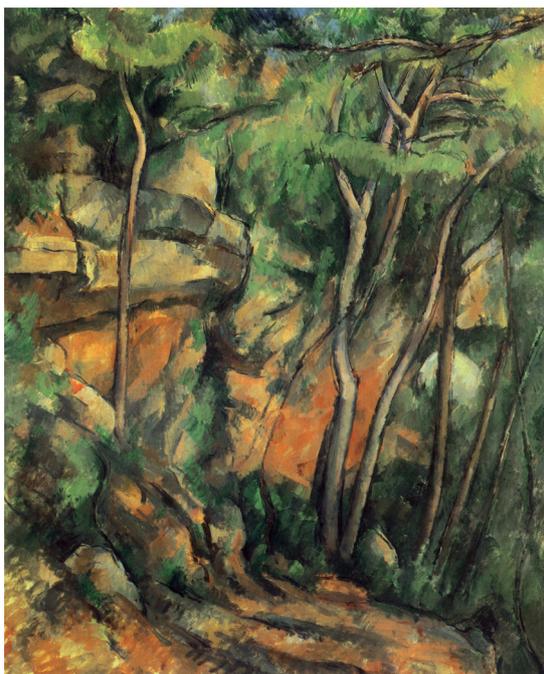


Figure 21 : Peinture de Paul Cézanne (1839-1906) *Dans le parc de Château Noir*, 1898-1900. Source : RMN-Grand Palais (musée de l'Orangerie)

Cézanne « se mesura à la nature » en tant qu'Homme, et s'interrogea sur l'apparence de ses tableaux et de leur pouvoir à retransmettre la sensibilité du monde perçu : « n'y aurait-il pas une philosophie des apparences plus accessible à tous que toutes les tables de catégories, que tous vos noumènes et vos phénomènes. On sentirait en le voyant la relativité de toutes choses à soi, à l'Homme. » La réponse est oui, la phénoménologie. Cette réponse annonce notre dernière partie, qui tentera de voir si le dessin en plus d'être un support à la pensée visuelle, ne pourrait pas être un support à la phénoménologie ?

3.3 Le dessin support à la phénoménologie

Edmund Husserl (1859-1939) a fondé cette philosophie dans le but d'« élucider le rapport de l'Homme au monde » (Housset, 2000) non satisfait des explications que pouvait donner la science de la nature. L'étude des phénomènes avait pour Husserl un seul mot d'ordre : « revenir aux choses elles-mêmes ». Il ne voulait plus s'embarrasser des théories de la connaissance objective pour aller au contraire « droit à la chose » car « le voir ne se laisse pas démontrer ni déduire » (Arjakovsky et al., 2013). Yves Bonnefoy résume bien le tournant que prend Husserl à vouloir étudier les choses elles-mêmes, « on semblait croire que nos systèmes de signes ont le droit de chercher la vérité dans leur propre fond, (...) on préférerait observer les analogies des mots qu'étudier celles des choses ». D'autres penseurs ont étudié la phénoménologie et l'ont nourri comme Heidegger qui y verra une science de « l'apparaître », ou Merleau-Ponty, auteur que nous avons déjà introduit. Notre objectif n'est pas d'étudier les fondements de cette philosophie ni d'en comprendre toutes les nuances mais de saisir en quoi le dessin est un support, et permet une vision plus directe et plus juste des choses et du monde réel.

« Le dessin est l'ouverture de la forme ». Cette définition écrite par Jean-Luc Nancy dans *Le plaisir au dessin* exprime deux idées qui nous permettront de justifier ou non le dessin comme support à la phénoménologie, ou comme outil à la captation du réel. Le dessin est à la fois l'ouverture de la forme par le geste (vérité de l'objet), et l'ouverture de la forme à ce qu'elle restera « un inachèvement essentiel » (Nancy, 2007). C'est cette nuance qui nous permettra de comprendre en quoi le dessin amène plusieurs vérités du monde.

Le dessin est mouvement, et retient « une valeur dynamique, énergétique » plus proche de la danse ou de la musique, que ne le fait la peinture comme le souligne J-L Nancy. Léonard de Vinci dans son *Traité de la peinture* trouve d'ailleurs une comparaison judicieuse entre le dessin et la musique en ceci que, de la même manière que les accords de la musique créent « l'harmonie », les lignes du dessin en « enveloppant les éléments de la beauté humaine » en font de même. Du dessin, Jean-Christophe Bailly, rajoute qu'il « est toujours ce qui vient en premier, ce qui est supposé jaillir de rien ». C'est en cela que J-L Nancy décrit le dessin comme une pensée qu'il qualifie de « désignatrice, présentatrice, monstratrice ou ostensive », dans tous ces adjectifs on imagine bien la rapidité avec lequel l'artiste d'un geste reprend exactement le monde tel qu'il lui est apparu. Le dessin n'étant que « fait accompli » et ne passe semble-t-il par aucun détour que par l'action elle-même.

Cette forme qui émanerait du visible est mise en parallèle avec « l'Idée » de Platon « qui ne signifiait rien d'autre » selon J-L Nancy « que forme visible », ou encore « les modèles intelligibles du réel ». Le dessin comme « ouverture de forme » retiendrait la « vérité de la forme visible ». En ce sens J-L Nancy nous fait remarquer que « jusqu'au XVIIIème dessin et dessein s'écrivait pareil ». C'est le dessein de la forme dessiné que d'être vérité. Le dessin « c'est la pensée de la chose, c'est-à-dire sa formation, sa re-formation ou sa transformation en vérité ». Il justifie cette venue volontaire de la forme par le dessin, en ce qu'elle n'a aucune enveloppe pour se présenter, aucun mots ou structures pour se cacher, la forme apparaît en soi « sans sortie du signe vers un signifié », elle est « un sens offert à même le corps ». C'est de cette manière-là que le rapprochement entre la phénoménologie et le dessin peut se faire. Tous deux font surgir du monde la réalité telle qu'elle est perçue. Dès que le dessin a atteint la vérité perçue il s'arrête aussitôt, « le trait s'interrompt dans l'instant où il est parvenu » (Du Bouchet, 1997). L'artiste vient chercher dans les choses « le mouvement qui la détache de l'informe au fond duquel rien ne se distingue » (Nancy, 2007), « le dessin tire son trait de ce retrait », la formule est belle et reprend parfaitement l'action du dessin sur le paysage. Le dessin une fois de plus vient révéler la vérité du monde perçue. Comment pouvons-nous nous assurer que le dessin permet d'atteindre une vérité ? Qu'entendons-nous finalement par vérité ?

Si l'on s'inspire de la définition de la « vérité » du *Dictionnaire du Trésor de la langue française* on pourra y lire : « connaissance reconnue comme juste, comme conforme à son objet et possédant à ce titre une valeur absolue ». Nous l'avons vu, la perception renferme des caractéristiques générales pour chaque objet, ce qui permet entre autres à l'observateur de pouvoir abstraire, et accéder à la connaissance du monde. Quand bien même cette connaissance est commune à chaque individu, nous avons vu que nous pouvions être influencé par nos images mentales, nos souvenirs et enfin par notre travail personnel sur la vision même. Nous comprenons intuitivement que vivre à côté de la montagne Sainte-Victoire ou à côté du Mont Saint-Michel, n'engage pas les mêmes souvenirs et ne développent pas les mêmes stimuli. Ainsi « le cogito-pré-réflexif ne se sépare pas du contexte où il émerge » (Merleau-Ponty, 1988). Comment parler de vérité dans ce cas présent ? Merleau-Ponty peut sans doute nous éclairer sur ce thème, puisqu'il affirme que « l'universalité et le monde se trouvent au cœur de l'individualité du sujet », et nous explique « qu'on ne le comprendra jamais tant qu'on fera du monde un objet » mais que nous le comprendrons « aussitôt si le monde est le champ de notre expérience ». Et c'est bien de cela qu'il s'agit de l'expérience vécue au contact des choses.

Husserl et ses homologues cherchent non pas à comprendre ce qui permet à l'oiseau de voler, ou à la pierre de rouler, mais constatent qu'il existe une mélodie commune, une constance, dans l'objet perçu et l'émotion qui s'en dégage. Et c'est précisément cet « éclat du vrai » que recherche les artistes comme Cézanne, qui arrive à « faire silence », selon ses dires, à éteindre son égo, pour accueillir cette sensation pure, et devenir avec concentration le miroir du paysage perçu. Ce que relève également Matisse qui raconte : « il existe donc une vérité essentielle à dégager du spectacle des objets à représenter. C'est la seule vérité qui importe » (Matisse, 1972) s'exerçant à retranscrire l'émotion la plus pure comme nous pouvons le lire : « mon dessin au trait est la traduction directe et la plus pure de mon émotion » (Matisse, 1972). Merleau-Ponty dans son livre *L'œil et l'esprit*, avance que les artistes sont munis d'un « logos des lignes, de lumières, des couleurs, des reliefs, des masses » et justifie cette phrase, de son observation, que bien souvent « un bon peintre fasse aussi de bons dessins ou de bonnes sculptures » et apparaisse polyfonctionnel, alors que les méthodes d'application diffèrent largement.

« Le dessin veut montrer la vérité non de l'apparu ni de l'apparence, mais de l'apparaître » (Nancy, 2007), ce qui correspond exactement à l'idée que pouvait se représenter les penseurs de la phénoménologie à savoir une science de « l'apparaître ». On comprend mieux comment dans ce cas le dessin devient un support à la phénoménologie puisqu'ils se basent tous les deux sur un rapport vrai des phénomènes perçus.

Comment peut-il y avoir plusieurs représentations qualifiées de justes sur un même objet ? Comment plusieurs représentations d'un même objet peuvent-elles être toutes qualifiées de belles ? Puisque nous l'avons vu l'éclat du vrai est ce que nous nommons beau (Nancy, 2007). Pour nous convaincre de ces multiples approches d'un même objet, J-L Nancy reprend le discours sur le jugement esthétique, développé par Kant, dans son livre sur *La Critique de la faculté de juger* publié en 1790. « Ce qui caractérise le jugement esthétique » nous dit-il, c'est la « finalité sans fin ». Le beau est ce qui exprime « une finalité » de l'objet perçu « sans fin ». Cela reprend l'inachèvement de la forme ouverte du dessin mentionnée au début de ces paragraphes. Il n'y pas qu'une seule manière de dessiner un objet, car il existe plusieurs finalités de l'objet, plusieurs directions qui se dirigent toutes vers la même vérité, la même fin, sans jamais l'atteindre tout à fait. « L'enjeu consiste précisément à penser la première (finalité de l'objet) sans la seconde (fin) », « nous désignons comme beau ce qui s'oriente vers une direction », « la finalité reporte ou diffère la fin (...) cette poursuite interminable forme tout justement la finalité ». C'est cette poursuite qui constitue l'essence du dessin, qui poursuit « la forme du paraître ». Le dessin serait en somme une expression du vrai, et c'est pour cette raison que nous l'avons jugé comme étant un bon moyen d'accéder directement aux choses perçues. A une seule et unique condition comme le souhaite la phénoménologie : de « laisser le rapport au moi de côté ou en faire abstraction » pour permettre « une perception absolue, dépourvue de toute transcendance,

donnée comme phénomène pur » (Husserl, 1907).

Pour conclure sur le dessin, nous pourrions nuancer la condamnation que fait Husserl vis à vis des sciences naturelles car comme le soulève J-L Nancy, l'art comme la science, sont à la poursuite d'un seul et même objectif la vérité de la chose perçue, via le champ de l'expérience sensorielle.

En effet « l'art et la science s'appliquent (...) à comprendre les forces qui façonnent l'existence et, l'un comme l'autre, nécessitent une vocation dénuée de tout égoïsme pour ce qui est. Ils ne tolèrent ni l'un ni l'autre une subjectivité capricieuse, parce qu'ils sont tous les deux assujettis à leurs critères de vérité. Tous deux exigent la précision l'ordre et la discipline (...) tous deux acceptent de considérer le monde sensoriel comme (...) la signature des choses mais chacun à sa manière. » « La science moderne continue à chercher dans les apparences des choses des symptômes de leur caractère et leur propriétés (...) visant à montrer (...) des constellations de forces cachées », « dans le domaine de l'art, en revanche, l'image constitue l'énoncé lui-même. Elle renferme et révèle les forces dont elle parle ». (Nancy, 2007)

3.4 Résultats

Nous avons vu à travers cette troisième partie l'autonomie de la perception, à la fois moteur et service de la pensée. Ce qui nous a permis de valoriser l'acte de vision en tant que tel, comme étant à la base de la connaissance du monde, affranchie de toutes pressions culturelles. La force de la vision, travaillée par les artistes, nous a permis de comprendre comment le dessin pouvait s'avérer être un outil d'exploration du réel, davantage encore qu'au service de son illustration. Suivant le fil de notre réflexion, nous avons exploré l'existence d'images mentales sous-jacentes à la pensée. Constituées pour la plupart d'expériences vécues, elles alimentent la richesse de nos perceptions. Elles peuvent également devenir pour ceux qui souhaitent abstraire leur pensée une béquille sur laquelle tenir. Après ces développements, nous sommes revenus à l'importance de la vision dans le dessin, et notamment auprès d'un artiste le pratiquant de façon acharnée, faisant abstraction de lui-même mais pas de la forme. S'éloignant de toutes influences pour ne se servir que de ses yeux, formulant sans le savoir, les prémisses d'une philosophie qui allait naître par la suite. Son travail a pu préparer le terrain de notre réflexion, puisque grâce à lui nous avons mieux compris ce que pouvait chercher la phénoménologie. Et c'est en cherchant à définir le dessin en tant que vérité, que nous avons compris en quoi la phénoménologie et le dessin pouvaient se fondre en un même objectif.

Pour terminer ce mémoire nous aimerions reprendre les résultats de nos réflexions, et en les croisant établir des parallèles entre la pratique du dessin que nous avons pu présenter et l'attitude des chinois vis-à-vis de la nature et du paysage. Enfin, afin de mettre à profit toutes ces connaissances apportées sur les phénomènes qu'engagent la perception, nous aimerions illustrer, dans le cadre de nos études, les bénéfices du dessin au regard du métier d'architecte du paysage. En quoi le dessin peut-il être un véritable moteur et un moyen particulièrement puissant de représenter les projets à venir ?

4. Discussion

Cette dernière partie nous donne l'occasion de mettre en parallèle les résultats de nos deux premières hypothèses. Pour ensuite mettre en avant les liens qui jusqu'alors n'ont été que timidement suggérés bien que flagrants lors de nos lectures. Nous pensons notamment aux ressemblances éclatantes entre le rapport de l'Homme au paysage qu'a fondé la culture chinoise, et ce que les penseurs occidentaux du XXème et après ont tenté également d'élucider. Les concordances entre chaque culture nous amèneront à imaginer le dessin comme une réponse à des questions d'ordre ontologiques, qui expliquent sans doute leur traitement similaire. Ceci établit nous glisserons vers une application du dessin pour la gestion de l'espace et du paysage. En quoi le dessin nous paraît désormais essentiel à l'exercice du métier d'architecte paysagiste ? Nous verrons comment le dessin permet à l'architecte du paysage d'exercer de la manière la plus judicieuse son métier, pour coller parfaitement au terrain, et en quoi le dessin constitue un bon moyen pour représenter une idée ou un futur projet de paysage.

4.1 [Regards croisés sur les cultures occidentales et chinoises](#)

Les cultures présentées tiennent leur différence majeure dans le rapport que les Hommes ont entretenu avec les sens et donc par extension avec leur corps. Alors que l'expérience sensorielle a guidé les Chinois autant dans leur perception d'eux même (médecine) que dans leur perception du paysage (activité propre). Les Occidentaux ont vu dans l'exercice des sens une source d'erreurs, autant envers leur corps (religion chrétienne), que dans leur connaissance du monde (sciences). Les Occidentaux ont recherché la stabilité du monde perçu à travers les lois et les modèles scientifiques alors que les Chinois ont considéré cette stabilité comme un « moment » de l'objet perçu. En effet ils ont intégré, comme nous l'avons observé avec les origines de leur écriture, le principe de transformation et de mouvement physique des objets de la nature (la montagne se transforme en rivière), les éléments de la nature se présentent comme des entités instables, qui sont en passe de devenir autre.

L'éloignement du corps sentant a donné aux Occidentaux la possibilité de voir en l'espèce humaine, une espèce douée de raison, à l'inverse des animaux. Cette conscience réfléchie les a d'autant plus éloigné du monde naturel, ils se sont positionnés comme supérieur au monde animal, par cette capacité à abstraire les données sensorielles, constituant une véritable prouesse cognitive. Les mots quand bien même utilisent le détour de la métaphore, ne sont en rien reliés avec l'observation du monde réel, mais permettent au contraire de ne pas être submergé par les informations sensorielles. Les mots aident la pensée à raisonner et à abstraire. Les Chinois en se rapprochant de leur corps et de l'expérience sensorielle ont défini la conscience non pas comme la réverbération de la pensée active, mais davantage comme le résultat de leur capacité à pouvoir ressentir les stimuli du monde extérieur. Leur sentiment d'existence étant proportionnel à l'expérience sensorielle qu'ils ont du monde. Leur capacité à percevoir tient à la disposition spatiale, et au pouvoir de l'imagination spatiale et motrice. En travaillant leur imagination, ils exercent et affinent leur perception du monde. Cet exercice de l'imagination est ancré dans leur culture à tel point qu'ils ont créé des disciplines au service de l'imagination motrice et spatiale. Exerçant leur capacité à comprendre et à se projeter dans le monde qui les entoure. Les arts martiaux et les arts calligraphiques servent directement cette gymnastique sensorielle et intellectuelle. Pour capturer les moments expressifs du monde visible, ils entraînent tout leur corps à trouver le « bon geste » pour retranscrire la réalité la plus juste. Nous avons présenté les différences majeures qui ont induit chaque culture à développer certains modèles, et courants artistiques, désormais nous allons nous pencher sur ce qui reste intrinsèque à chaque civilisation, indépendamment de la culture enseignée.

4.2 Les énigmes de la visibilité

Nous commencerons par relever le croisement entre la perception aiguisée des artistes occidentaux et des calligraphes chinois. On remarque dès lors que pour parvenir à leur art, cela leur demande pour chacun d'entre eux une grande concentration, et de longues heures de travail avant d'arriver au résultat voulu. Moins anecdotique, leur volonté absolue de capter le réel à travers leur art. Ce que les Occidentaux ont appelé « vérité » les chinois l'ont nommé « figure ». Les deux cultures ici ressentent le besoin d'être hautement fidèle à la réalité et de saisir d'un geste « tel un faucon fondant sur un lièvre » (calligraphe Su Shi du XII^{ème} siècle) ce qu'ils perçoivent. Les deux cultures sont également d'accord pour établir un lien entre le travail sur soi, « faire silence », et la capacité à accueillir un large jeu de données sensorielles. Ce que résume R. Arnheim : « l'intelligence d'un artiste est comme nourrie, lentement et intensément, de ce que ses yeux observent dans son travail et dans le monde extérieur. » Que ce soit à travers Cézanne ou les calligraphes chinois, le travail sur soi paraît proportionnel aux sensations perçues.

Deuxième idée que nous aimerions souligner entre les deux cultures, est le même souci de faire transparence par rapport au paysage perçu, les Hommes sont trempés dans le réel, comme le précise René Char « l'Homme n'est qu'une fleur de l'air tenu par la terre » (Char, 1983). Les Hommes impriment et s'ouvrent aux sensations, c'est une idée qui habite chaque culture, « je crois que le peintre doit être transpercé par l'univers et non vouloir le transpercer » nous rapporte Merleau-Ponty, de la bouche d'André Marchand. Comment ne pas y voir une analogie avec le souffle de la nature qui anime et traverse les Hommes chinois ? L'écoute semble identique. Les Hommes se reconnaissent « pris dans le tissu du monde » (Merleau-Ponty, 1964), et deviennent finalement autant la montagne ou les rivières que l'avaient fait auparavant les chinois. Les Hommes s'étendent dans l'espace perçu, « profondeur, couleur, forme, ligne, mouvement, contour, physionomie sont des rameaux de l'être ». Le paysage recouvre comme nous l'avons déjà mentionné une apparence humaine, d'où l'expression de Michel Collot « chair du monde ». Ou à l'inverse nous devenons le paysage, comme l'illustre une formule de Cézanne « nous ne sommes qu'un peu de chaleur emmagasinée, organisée, un souvenir de soleil », et souhaitons devenir cette nature, se projeter en elle, « je veux, moi (Cézanne), me perdre en la nature, repousser avec elle, comme elle, avoir les tons têtus des rocs, l'obstination rationnelle du mont, la fluidité de l'air, la chaleur du soleil » (Gasquet, 1921). Merleau-Ponty résume par une formule concise ce double croisement de l'Homme face au paysage : « ils sont le dedans du dehors et le dehors du dedans », et continue de nous donner des images qui nous parlent en évoquant « une inspiration et une expiration de l'Être ».

C'est sur cet Être que nous allons désormais avancer. En effet si ces liens sont aussi flagrants ne serait-ce pas l'indice d'une vérité propre à l'Homme ? Ne pourrions-nous pas voir dans le dessin et ce rapport au monde, une question d'ordre ontologique ? Amélie Blachot au détour d'une explication écrit : « dessiner c'est comme le verbe « être » (...) il se conjugue à tous les temps mais il reste au présent (...) il me suit et je le suis » (Blachot, 2013). N'y aurait-il pas derrière l'observation du paysage et le dessin que permettent les yeux, une quête de soi, une quête de sens, un plaisir ? La vision selon Merleau-Ponty, serait un « moyen (...) d'être absent de moi-même », à recouper avec Cézanne qui souhaite « faire taire en lui toutes les voix des préjugés, oublier, oublier » (Gasquet, 1921). S'oublier peut-être pour devenir cette écoute parfaite du monde, et ressentir la respiration de la terre sur soi. Ce serait une manière de consoler notre sentiment d'existence qui reste malgré tout enfermé dans un corps, faire « demeurer l'âme contente dans la prison du corps » (Merleau-Ponty, 1964). Comment expliquer ce besoin, ou plutôt comme le dit J-L Nancy, ce désir de dessiner, si ce n'est finalement le désir de connaître et de pouvoir répondre à la question : « comment le monde se forme-t-il et comment m'est-il permis d'épouser son mouvement ? La *mimesis* procède du désir de *methexis* – de participation – à ce qui se joue avant la naissance du monde, et dans sa vérité profonde elle désire imiter l'inimitable « création » ou plus simplement l'inimitable et l'inimaginable surgissement de l'être en général » (J-L Nancy, 2007). Voici une explication convaincante qui permettrait de relier les analogies entre l'usage du

dessin, de la peinture, ou de la calligraphie dans chacune des cultures identifiées. N'est-il pas le propre de l'Homme que de vouloir connaître le monde qui l'entoure ? La page blanche, c'est l'espérance, pour un artiste, de comprendre ce qu'il a sous les yeux, d'épouser le monde, « de pressentir que cette page blanche est le non-savoir qui déborde son aptitude à connaître » (Bonnefoy, 1997).

Cet échange de soi avec le monde, serait une façon d'élever son esprit, lui donner le moyen d'échapper aux conflits tumultueux des Hommes, et de laisser vaguer son imagination, laisser promener son esprit sur chaque détail de la nature. Cet échange entre « les données de son monde intérieur avec le monde extérieur » comme le pense le psychanalyste Winnicott, illustre « l'espace transitionnel » que constitue le paysage et trouve aujourd'hui « son prototype » dans la relation de l'espace que développe l'enfant « dans l'aire de jeu ». Cet espace constitue selon lui « les conditions d'émergence de la créativité » (Merleau Ponty, 1945). De la même manière que l'enfant, l'artiste en s'appliquant pleinement à percevoir le domaine de la visibilité, constitue un portefeuille de connaissances sur « toutes les variétés de formes » et dispose par conséquent « de moyens pour développer l'imagination » (Arnheim, 1976). Non seulement la perception engage le développement de la créativité, mais s'impose comme un retour vers l'enfance. Vers cette quête de soi à travers les formes visibles, puisque selon J-L Nancy le dessin n'est autre qu'une « une forme qui se cherche elle-même et ne se retrouve qu'en quête de soi » pour conclure : « l'art a partie liée avec la remise en jeu d'une enfance des sens, c'est-à-dire d'une enfance de tout notre rapport au monde » (Nancy, 2007). Cet enjeu qui se joue dans le dessin de l'enfant, J-F Billeter nous avait de ce fait averti, puisque l'enfant ne peut comprendre l'espace qui l'entoure qu'à travers soi.

Le dessin ne permet pas seulement de connaître le monde, il permet d'« accomplir des types d'actions » (Arnheim, 1976). Pour définir ces actions l'Homme perçoit et dessine « toute chose en relation » et « expose (...) l'observateur à l'infinité des associations possibles. Elle le contraint à distinguer les relations pertinentes de celles qui ne le sont pas et à être attentif aux effets que les choses ont les unes sur les autres » (Arnheim, 1976). Le dessin agit par contraste, relie ce qui doit être relié sans jamais s'excéder d'éventuels surplus qui nuiraient à son désir de vérité. Cette vérité peut être approximative, car l'exactitude comme « dans le domaine scientifique (...) n'est pas une valeur suprême en soi et constitue seulement un moyen de s'assurer de la nature de faits pertinents » (Arnheim, 1976). Pour agir il faut pouvoir voir l'essentiel, « extraire du complexe de la vue (...) résumer une structure » (Valéry, 1960) par un trait, voilà la force du dessin, usé de la forme synthétique du trait qui exprime une direction, une force, pour aller droit à la chose, droit à l'essentiel. Le dessin s'avère un outil essentiel pour comprendre et dévoiler les potentialités d'un espace. Nous allons désormais étudier l'apport de cet outil au regard d'un métier qui nous concerne plus directement, celui d'architecte du paysage.

4.2 Le dessin au fondement du projet

Nous aimerions à travers cette partie comprendre comment le dessin peut agir en faveur du projet et permettre à l'architecte du paysage de mieux comprendre l'espace autour de lui. Pour accéder à notre étude sur ce métier nous avons principalement recueillis les paroles de professionnels du paysage. De ce fait nous nous basons essentiellement sur la revue : *Les Carnets du Paysage* du numéro 24, coédité par l'Ecole nationale supérieure de paysage de Versailles et publié en 2013. Ce numéro a précisément pour sujet le dessin, et nous verrons tout au long de cette discussion comment chaque intervention sont finalement empreintes des bénéfices que nous avons déjà pu recueillir tout au long de ce travail au sujet de la perception et du dessin.

Le dessin intervient en amont de l'exercice du projet, le professionnel ne connaît pas encore ce que pourra être son projet, le dessin est ici utilisé comme un outil d'exploration plus que d'expression. « Le dessin désigne ce dessein sans projet ni plan ni intention » (Nancy, 2007). Il permettra par après une réflexion sur un éventuel projet, c'est en ce sens qu'il constitue le fondement du projet et détermine le

cadre dans lequel l'architecte du paysage va pouvoir tirer parti du terrain observé. A l'étape du dessin rien n'est encore prévu, au contraire nous sommes encore à la recherche de l'imprévu. Selon Gilles Vexlard « le dessin est le fondement de notre travail » et le compare à « la partition pour le musicien. » En effet « sans terrain et sans dessin, il n'y a pas de projection possible ». Ce sont des outils de travail, qui vont permettre à son auteur de sculpter un projet. Il justifie ce fondement de par la puissance « synthétique, analytique et prospective » (Vexlard, 2013) du dessin et du fait qu'il nous fasse découvrir « ce qu'on ne sait pas ». C'est également ce que pense Gilles Clément qui définit « le pouvoir transgressif du dessin » en ce qu'il possède la faculté de « subitement » révéler un « caractère » jusqu'alors inconnu et pourquoi pas « mettre à jour l'imprévu (...) prédire ce qui reste caché ». Reprenant de plus bel, il ajoute que « dans tous les cas, il s'agit d'exprimer ce que le regard et l'entendement ne perçoivent pas dans l'immédiat »(Clément, 2013). Nous comprenons très bien ce qu'il entend par là puisque nous avons pu, à travers notre troisième partie, déceler comment perception et pensée étaient reliées.

C'est un outil qui amène la connaissance, et permet une digestion du paysage comme le soulève Amélie Blachot, « j'ai quelque chose à exprimer, à comprendre moi-même avant de le donner à voir ». Ayant pour objet d'étude la région de Grenoble, à défaut d'être un oiseau, c'est par le tracé des courbes de niveaux sur grand format, qu'elle a « commencé à connaître la montagne et ses paysages (...) Le mouvement de mon corps était rythmé par l'avancement du trait du rotring, finement lentement, progressivement ». Plus que de la connaissance, comme l'indique J-L Nancy, le dessin permet la « reconnaissance avant la connaissance ». Le dessin enlève, efface les *a priori*. « Il n'y pas d'*a priori* » nous confirme Gilles Vexlard, qui trouve que par le dessin « nous sommes plus proches dans l'instantanéité, la fulgurance ». Le dessin permet de capter l'essentiel dans le réel, « de choisir les principes actifs » (Gilles Vexlard) du paysage. Cette fulgurance renvoie à l'image du faucon qui se jette sur sa proie, qui « attrape quelque chose avec sincérité » (Marty, Olivier) comme le dessinateur. Olivier Marty nous livre les deux règles qu'il se donne pour dessiner : « m'arrêter dès que je m'ennuie », « ne jamais prendre du recul pour voir ce que ça donne ». A la suite de notre travail nous pouvons imaginer que si l'ennuie commence à l'envahir cela l'induirait en erreur, laissant la porte ouverte aux traits superflus, sans force particulière ni direction. Sa deuxième directive, sur la prise de recul induit une prise de position du dessinateur, un jugement esthétique, autrement dit l'introduction de son égo dans son dessin. Or nous avons bien compris qu'au mieux nous taisions notre égo au plus nous pouvions récolter des données du site, du paysage étudié.

Le dessin plus que d'être au fondement d'un projet il est son moteur. Le dessin « dans le domaine du paysage (...) est d'abord un moyen et non une fin ». Plus que de révéler la structure d'un paysage, « le dessin intègre les aspects dynamiques d'idées, de technique, de processus, ainsi que l'environnement réel » (Dee, 2013). Le dessin « n'est pas une démarche linéaire » (Vexlard, 2013) et c'est précisément pour cela qu'il convient parfaitement à l'architecte du paysage ne suivant pas « des chaînes » de la nature mais les réseaux qu'elle a formée (Hanson, 1965). A l'inverse du discours linéaire avec lequel « les Hommes (...) sont incapables de présenter plusieurs choses en même temps » (Hanson, 1965). R. Arnheim relève « l'effet de la linéarité » provoqué par la « la pensée intellectuelle » qui « démantèle la simultanéité de la structure spatiale » et « transforme en outre tous les rapports linéaires en séquences unidirectionnelles » (les flèches).

Le dessin entretient la « mémoire paysagère », que Gilles Vexlard compare à la mémoire olfactive du chien qui part à la chasse. Cette mémoire du paysage permet de déceler plus rapidement les « gisements » et les « potentialités » du terrain. Pour créer cette mémoire, il faut créer un portefeuille de vision, un carnet de dessin, qui nous aide à la nourrir et permet de « se souvenir des fondamentaux du lieu » (Marty, 2013) et d'aiguiser la perception comme celle des artistes. Les « croquis schématiques » ou « griserie de l'improvisation », Olivier Marty voit en eux une façon de faire travailler sa mémoire et la rendre plus endurante.

Le dessin « c'est le moteur », et nous permet d'être dans « le moment de la recherche » (Vexlard, 2013). « Le dessin est précurseur. Il est le seul lieu de la résolution des questions et des contradictions » (Vexlard, 2013). Nous avons déjà pu souligner l'action active de la perception dans la résolution des problèmes, elle se retrouve également dans le vocabulaire des paysagistes. De ce fait, le dessin permet à ce que « les résolutions de paysage restent les plus personnalisées possible », garantissant des projets à juste mesure. Grâce au dessin, l'architecte du paysage est pourvu à une « gymnastique (...) d'une puissance incroyable », pouvant comme le souligne le même praticien, « en deux minutes (...) pressentir trois mille hectares » (Vexlard, 2013). Moteur car « dessiner c'est (...) annoncer le futur, définir des proportions, des distances et des rapports entre les lieux. » Or qu'est-ce que « faire du paysage » comme nous le rappelle G. Vexlard si ce n'est « anticiper les aspirations sociales et spatiales » ? Selon Gilles Clément « les dessinateurs tiennent en main (...) de quoi faire chavirer le monde » (Clément, 2013). Nul doute qu'un bon paysagiste est un bon visionnaire, qui arrive à percevoir ce que les autres ne savent percevoir. Le « paysagiste doit pouvoir voir la « capacité » de ce qu'autrui ne voit pas encore » (Le Dantec, 2011) ce qui valut à un certain paysagiste anglais du XVIIIème siècle, Lancelot Brown, le célèbre surnom « Capability Brown ». Qu'en est-il de l'usage du dessin pour la représentation d'un projet ? Possèderait-il d'autres qualités que celles évoquées ?

4.4 La représentation

Afin de clôturer sur les apports du dessin dans le métier d'architecte du paysage, n'oublions pas l'utilisation du dessin comme outil de présentation dans le cas d'un futur projet. Quels sont les avis des professionnels ? Nul doute pour Hervé Brunon qui y voit à la fois « un instrument de conception mais aussi de communication : il doit donner à voir ce qu'il y aura à voir » (Brunon, 2013). Pour ce qui est de la représentation du projet en soi, nombreux sont ceux qui s'éloignent d'une reproduction exacte de la réalité, mais au contraire s'attardent davantage sur la qualité émotionnelle et expressive que peuvent renvoyer le dessin et donc le projet. Pour Hervé Brunon les atouts que sont « la sensibilité, l'expressivité du dessin » permettent de compenser « l'écrasement du monde sous le poids de l'horizon ». Soutenu par Serge Tisseron, qui s'intéresse dans un autre ouvrage, au rôle de l'image, dont il trouve primordial qu'elle soit en « continuité émotionnelle et sensorielle » avec la représentation du monde, par extension nous pourrions ajouter du projet souhaité.

Comment représenter ce dessin, y a-t-il des couleurs ou techniques privilégiées ? Selon Catherine Dee plusieurs avantages se dessinent quant à l'usage d'un monochrome sur la feuille blanche. Selon elle « le dessin monochrome dirige et fixe notre attention grâce à son économie de moyens. Il annonce d'emblée un condensé d'abstraction ». L'essentiel est souligné, aucun superflu pour perdre l'observateur. Un autre bénéfice à cet usage du noir et du blanc pour la représentation, « est sa simplicité absolue et sa structure duelle ». Les couleurs employées sont par ailleurs selon un géographe culturel Yi-Fu Tuan, dont elle partage la parole, une « réaction émotionnelle primaire au noir et blanc... (couleurs) proches du lait, de l'excrément et du sang ». Peut-être est-ce une hypothèse trop audacieuse, néanmoins ce qui sûr, est que l'utilisation de « matériaux élémentaires » permettent de conserver « un lien physique avec le terrain » du projet. Soulignant d'ailleurs que comme les « êtres humains et les paysages » les mêmes « lois de gravité, de tension, de résistance » peuvent leur être appliquer. Elle pense notamment à l'usage de l'encre, du charbon, de la craie ou du sépia. Chaque outil transmet une émotion différente, et le choix est large : « du crayon au lavis en passant par la plume, la pointe d'argent, le fusain, la sanguine, le pastel » (Nancy, 2007) il existe une multitude de supports, d'instruments et de techniques qui font varier « les aspects, les valeurs sensibles et les effets » (Nancy, 2007) du dessin. Jean Clay évoque même la « chair du papier », si l'on reprend les verbes qu'il emploie, cité par J-L Nancy, le papier est gommé, estompé, labouré, balaféré ou encore infiltré par des « techniques d'eau », à croire que la chair du papier n'est autre que la chair du paysage. La représentation par ces différentes techniques permet de garder « les propriétés temporelles et phénoménologiques de la terre » (Dee, 2013). Pouvons-nous en espérer autant avec l'utilisation du numérique ?

Le numérique constitue la grande crainte d'une partie des experts, Catherine Dee évoque un échec du numérique à rendre compte des phénomènes précédemment cités. Michel Collot, qui défend l'usage de la vidéo et de la photographie, voit dans « l'image élaborée par l'ordinateur (...) une construction mentale, coupée de la source lumineuse » qui par ailleurs justifie-t-il « maintenait la photo et la vidéo en contact avec le monde sensible. » Florence de Mèredieu dans son ouvrage *l'art et son double* cité par M. Collot, s'inquiète d'une « culture » qui « tend à une dématérialisation visuelle », d'un art du numérique comme un art de la simulation, semblable à la *mimesis* développé à la Renaissance. Hervé Brunon qui s'étonne de ces « outils informatiques » qui « permettent, à toute vitesse, de faire varier les points de fuite, les hauteurs de vue, les angles, pour obtenir une image idéale » mais qui de son point de vue ne font qu'accroître un décalage avec la réalité. Les « rendus numériques sans défaut laissent peu de place à l'esprit pour intégrer son expérience, son idée, ou pour affirmer sa présence ». Un projet doit pouvoir transmettre une sensation, étant lui-même fondé, à travers le terrain comme le dessin sur « une expérience des sens » (Blachot, 2013).

Ainsi à travers cette dernière partie nous avons pu voir comment le dessin était finalement une manière de questionner son rapport au monde, et de participer à ce monde auquel il appartient. Le dessin c'est l'inclusion de l'Homme dans le paysage. Les nombreux parallèles entre les cultures présentés montrent à quel point avant d'être un phénomène culturel le dessin est un désir propre à l'Homme. Pour ce qui est de l'usage du dessin par rapport au métier de l'architecte du paysage, nous avons analysé comment il était à la fois le fondement, le moteur, la synthèse du réel, la mémoire et enfin l'innovation d'un projet. Nous serions tentés de dire qu'un architecte paysagiste sans dessin ne le serait qu'à moitié.

4.5 [La méthode](#)

Notre objectif était de déterminer comment une culture pouvait influencer sur la pensée et la perception du paysage. Nous avons choisi d'y répondre en étudiant deux cultures anciennes et différentes. Nous imaginons que d'autres variations dans les résultats obtenus auraient pu être apporté à l'étude d'autres cultures.

La méthode appliquée pour définir les grandes pensées qui ont guidé les cultures chinoises et occidentales, tient pour principal défaut le fait que nous n'avons pas pu traiter de toutes les périodes qui ont participé à la construction progressive de son héritage culturel. D'autant que les cultures restent perméables, et ne déterminent pas entièrement la pensée et la perception du monde. Nous avons cherché un moyen d'échapper à ces influences notamment via l'utilisation du dessin. Nous avons invité des notions parfois abstraites pour expliquer comment le dessin pouvait s'affranchir des connaissances personnelles s'appuyant uniquement sur l'exercice de la vision.

Ce mémoire va sans doute au-delà des compétences de l'architecte du paysage, qui n'est ni philosophe, ni sociologue, ni historien. Néanmoins le rôle de l'architecte paysagiste, est de rassembler les informations, les synthétiser pour donner du sens à un projet, ce que nous avons également fait à travers les nombreuses disciplines évoquées.

Le dessin, nous l'avons vu notamment, dans la revue *Les carnets du paysage*, est un outil efficace pour aller droit à l'essentiel, et amène à une meilleure connaissance du paysage. La vision constitue une source inépuisable pour l'innovation et la création. Non seulement le dessin s'avère utile pour décortiquer la réalité mais permet à l'œil d'exercer sa vision et d'influencer sa perception du monde. Visiter de nouveaux paysages, de nouvelles villes, de nouvelles places, permet à la perception de s'enrichir et s'élargir. Au même titre que le dessin s'améliore en se pratiquant régulièrement, nous pourrions imaginer que l'on devient un meilleur paysagiste à mesure que l'on s'exerce au dessin et à l'observation des formes et des couleurs. De la même manière qu'au prix de longues heures d'efforts

et de volonté l'athlète évolue dans sa discipline et devient meilleur, nous pourrions y voir une même performance chez l'architecte du paysage qui s'exerce au dessin. En effet pareil à l'athlète qui renforce ses muscles et sa technique en s'entraînant, l'architecte du paysage renforce sa perception en exerçant sa vision et augmente sa mémoire paysagère en dessinant.

Ce mémoire nous a demandé d'embrasser de nouvelles disciplines et pensées. Nous avons tenté d'élargir nos connaissances grâce à la lecture de plusieurs ouvrages, et leurs auteurs spécialisés dont voici un bref résumé :

- *La Pensée-Paysage* publié en 2011 écrit par Michel Collot (1952 -), critique littéraire et poète français, il a travaillé de 1991 à 1997 à Paris 10 - Nanterre, où il a commencé un travail personnel et collectif sur les représentations du paysage. Le livre *La Pensée-Paysage* est une synthèse de ces recherches, dans lesquelles il introduit la notion de « pensée-paysage » qui permettrait de dépasser les clivages introduits par la raison moderne entre le sens et le sensible, le sujet et l'objet, l'espace et la pensée, le corps et l'esprit, la nature et la culture.

- *Poétique des jardins* publié en 2011 écrit par Jean-Pierre Le Dantec (1943 -) ingénieur et architecte, historien et écrivain français, directeur de l'école d'architecture de Paris-La Villette de 2001 jusqu'en 2006. Il est actuellement vice-président du domaine d'art et de nature de Chaumont-sur-Loire.

- *L'œil et l'esprit* publié en 1964 écrit par Maurice Merleau-Ponty (1908-1961) philosophe français, figure importante du courant de la phénoménologie, il n'a cessé de questionner l'univers vécu de la perception et de l'existence concrète.

- *L'art chinois de l'écriture* publié en 1989 « Prix Stanislas Julien » écrit par Jean-François Billeter (1939 -) sinologue suisse, professeur émérite de l'université de Genève (titulaire de la chaire d'études chinoises depuis sa création en 1987 jusqu'en 1999), épouse pékinoise et médecin.

- *Le plaisir au dessin* publié en 2007, écrit par Jean-Luc Nancy (1940-) philosophe français, professeur émérite à l'Université des Sciences humaines de Strasbourg jusqu'en 2004. Il écrit de nombreux ouvrages consacrés à l'art et étudie notamment le pouvoir du regard, qui témoigne d'une intention particulière. Selon lui « regarder, c'est garder deux fois », c'est avoir de l'égard pour une chose en particulier, c'est préserver ce qui mérite d'être considéré. C'est en cela que l'on parle du regard de peintre, de photographe, de cinéaste.

- *Cézanne* publié en 1921, écrit par Joaquim Gasquet (1873- 1921) poète et critique d'art français né à Aix-en-Provence, intéressé par le travail de Cézanne qu'il rencontra par l'intermédiaire de son père. Il suivra l'artiste au Louvre, dans son atelier, et se liera d'amitié avec Cézanne. Ce livre est un témoignage unique sur le travail de Cézanne et de son inspiration.

- *Pensée visuelle* publié en 1969 et traduit en français en 1976, écrit par Rudolf Arnheim (1904-2007) il étudie la psychologie et la philosophie expérimental à l'Université de Berlin pour ensuite se spécialiser dans les arts visuels. Il voyage aussi bien en Europe qu'aux Etats-Unis comme l'indique les nombreux établissements qu'il a fréquenté durant sa carrière : Sarah Lawrence College de New York, Harvard University, et Michigan University.

Ce travail ne prétend pas avoir réalisé le tour de la question de la vision et de la pensée de l'architecte paysagiste. Il se présente davantage comme une introduction à une réflexion sur les différentes façons de percevoir le paysage. Une autre critique que l'on pourrait apporter à ce mémoire est qu'il est imprégné d'une conception occidentale de la nature. Les hypothèses visant à souligner les

différents moyens de penser et de percevoir le monde extérieur, peuvent être tronquées par l'image que nous avons de la nature. En effet si nous arrivons à poser cette question de perception, c'est que nous entendons bien une séparation entre l'Homme et le monde, du sujet pensant et de l'objet perçu. Le vocabulaire employé pour expliquer la pensée chinoise a certainement failli dans ce qu'il utilise un registre lexical français et des concepts occidentaux. Notre explication est inconsciemment biaisée par notre propre instruction culturelle. Néanmoins la comparaison de ces deux cultures nous a indéniablement permis de comprendre la richesse et les particularités de notre perception de la nature issue de la culture occidentale.

5. Conclusion

Nous avons par ce mémoire cherché à répondre à la problématique suivante : en quoi la culture pouvait influencer la pensée et la perception du paysage. Cette question dans la perspective des études d'architecture du paysage nous intéresse directement puisqu'elle permet de comprendre dans quelle mesure notre perception du paysage est potentiellement le fruit d'un héritage culturel. Afin de répondre à cette problématique, nous avons étudié l'influence de deux cultures, occidentales et chinoises sur notre pensée. Les hypothèses de départ étaient, pour la première partie, d'établir que la culture occidentale entraîne une perception de la nature comme étant hors de nous, étant considérée davantage comme un objet. En seconde partie nous avons souhaité déterminer comment la culture chinoise avait pu inciter une perception et une pensée de la nature comme faisant partie intégrante de l'existence de chaque individu. En troisième partie nous avons développé en quoi la perception et la pensée, pouvaient s'affranchir des influences culturelles, fonctionnant en autonomie en relation avec la vision du monde extérieur.

Pour notre première partie nous avons relevé des résultats convaincants attestant comment très tôt - suite à la méfiance des expériences sensorielles réalisées durant l'Antiquité, la crainte de la nature et du corps au Moyen-Age, et la valorisation de l'intellect durant le siècle des Lumières - les Occidentaux ont objectivé le monde extérieur. Recherchant la constance dans chacun des phénomènes naturels observés, les nombres ont permis à l'Homme d'ordonner sa pensée, d'émettre des hypothèses, de formuler de nouveaux théorèmes et modèles scientifiques pour stabiliser la réalité. Depuis la prise de conscience de l'être pensant comme distinction fondamentale entre les humains et les non-humain, la recherche de la vérité ne pouvait se faire qu'à travers l'objectivation, autrement dit à travers la science. La perception de la nature a également été influencée par l'utilisation des mots, qui a accompagné l'abstraction des objets observés, déposant des étiquettes rigides sur notre pensée. Les langues et les nombres nous arrachent à l'immédiateté du monde telle que nous la percevons durant l'enfance.

Ces développements nous ont permis de confirmer la part d'influence qu'avait pu porter la culture occidentale sur la perception et la pensée que nous avons de la nature, et sur le rapport qu'entretient un Homme doué de réflexion avec une nature « objet ». Néanmoins l'hypothèse de l'existence d'une primauté de la culture sur nos actes semble fragilisée dès lors qu'on analyse de plus près nos fondamentaux. En effet nous avons pu la relativiser grâce aux contestations de certains artistes et penseurs, révélant l'inconfort d'une scission trop nette entre le sujet et l'objet que la culture avait pu jusqu'ici favoriser.

Pour la deuxième partie, les résultats de notre hypothèse sur la culture chinoise ont permis de confirmer l'intégration de la nature et de la réalité extérieure avec le soi, chez les Chinois. Ceci s'expliquant par la valorisation de l'expérience sensorielle à l'origine du sentiment d'existence et de leur perception de la réalité. En modifiant leur état intérieur les Chinois modifient leur expérience sensorielle et de ce fait la perception qu'ils ont du monde. Cette maîtrise qu'ils ont sur eux-mêmes se fait aussi bien au niveau du corps que de l'esprit. En augmentant l'unité entre l'esprit et le corps, la connaissance du monde se renforce et devient plus complète. Les langues chinoises accompagnent cette corrélation entre nature et culture, les pictogrammes traduisent les phénomènes naturels, visibles réduisant l'écart entre le signifiant et le signifié. Cette constante attention portée à la lecture des signes, des figures, à l'intérieur comme à l'extérieur de soi, permet d'affirmer que la frontière entre l'Homme chinois et la nature est perméable.

La troisième partie a cherché à démontrer comment la perception pouvait s'affranchir en partie du berceau culturel, et nourrir d'elle-même la pensée. Nous avons montré comment la perception pouvait constituer les prémisses de l'abstraction avec les percepts, nous évitant ainsi d'être noyés dans un amas de sensations. La perception permet à la pensée de trouver des critères généraux afin d'établir des correspondances, et permet à la pensée d'abstraire ce que nous voyons. Nous avons ensuite fait le lien avec le dessin, qui permet de visualiser les structures des percepts et de les enrichir. Les images mentales alimentent la pensée et nous aident à résoudre des problèmes parfois très abstraits. L'exercice de la vision est à la base de la perception, et renferme une vérité picturale. Le médium du dessin permet de révéler cette vérité intrinsèque aux objets perçus dans le sens qu'elle se passe de signifiant. Le dessin est l'expression du vrai, du moment qu'il est exercé dans la recherche de la vérité comme a pu le faire Cézanne. Enfin nous avons pu faire un parallèle entre le dessin et la phénoménologie, qui ont le même objectif d'accueillir la chose elle-même, sans qu'elle puisse être interprétée par une connaissance abstraite. Nous pouvons donc affirmer que l'usage du dessin permet d'accéder à une vérité intrinsèque des choses, limitant les influences et les normes culturelles et nous permet de jouer sur cet équilibre entre la pensée et la perception. C'est en cela que l'exercice de la vision est un processus créatif.

Il nous restait à faire le lien entre le dessin comme support à la pensée visuelle, comme premier acte vers la connaissance du monde autour de soi, comme outil d'appropriation du territoire en tant que tel et le métier d'architecte du paysage. En effet si le dessin s'avère être un bon outil pour appréhender le monde, le paysage de manière plus pertinente, il utilise également la vision comme unique moyen de connaissance et fait abstraction des influences culturelles. La mémoire paysagère détermine notre capacité à imaginer, innover, et à trouver les potentialités d'un territoire en devenir. Le dessin est une excellente entrée en matière pour rencontrer un espace jusqu'alors inconnu. Il permet de visualiser ce qui fait la force, la particularité d'un paysage et assure une qualité autant qu'une authenticité dans la réflexion d'un projet.

Pour conclure nous pouvons dire que ce mémoire nous a permis de comprendre l'influence culturelle sur la perception et la pensée du paysage, et de déterminer en quoi la vision constitue une ressource dans l'exercice de la perception. En guise d'ouverture nous pourrions-nous demander si les spécificités des cultures ne seraient pas aujourd'hui mises à l'écart, voire gommées par ce que nous pourrions appeler une hybridation des cultures, une culture mondiale, donnant naissance à des projets paysagers parfois similaires.

Table des tableaux et des figures

Tableau 1 : Synthèse des quatre modes d'identification adoptés par l'Homme	6
Tableau 2 : Synthèse des deux représentations du corps humain, occidentale et chinoise	16
Tableau 3 : Présentation des huit trigrammes, <i>Ba gua</i>	30
Figure 1 : Représentation européenne et chinoise d'un bâtiment	5
Figure 2 : Démonstration mathématique à la main	7
Figure 3 : Illustration de l'identité remarquable $(a+b)^2 = a^2 + 2ab + b^2$	10
Figure 4 : Représentation occidentale et chinoise du corps humain	16
Figure 5 : Peinture à l'encre et à l'aquarelle d'un Arhat	17
Figure 6 : Dessin d'enfant.....	18
Figure 7 : Représentation d'un homme chinois et d'un homme occidental.....	21
Figure 8 : Peinture à l'huile, <i>L'Annonciation</i>	22
Figure 9 : Exemple de peinture de paysage chinois	23
Figure 10 : Peinture originale d'Arnold Böcklin reprise par André Thomkins.....	25
Figure 11 : Traits basiques et manœuvres de l'écriture chinoise	26
Figure 12 : Planche d'illustration pour jouer du <i>qin</i>	26
Figure 13 : Ordre des traits pour tracer le caractère <i>xiàng</i>	27
Figure 14 : Mouvements des crochets à l'intérieur des traits. Source : T. Machuron	27
Figure 15 : Extrait d'une calligraphie de Zhang Xu	27
Figure 16 : Inscriptions oraculaires sur des plastrons de tortue.....	29
Figure 17 : Gravure de l'inventeur mythique de l'écriture, <i>Cang Jie</i>	30
Figure 18 : Evolution des pictogrammes, du dessin à l'écriture chinoise.....	31
Figure 19 : Peinture de la cathédrale de Rouen par Monet	37
Figure 20 : Peinture d'art abstrait par Kandinsky	44
Figure 21 : Peinture de Paul Cézanne	46

Bibliographie

Ouvrages publiés

Arnheim Rudolf, 1976, *La pensée visuelle*, translated by C. Noël and M.Cannu, Flammarion, Paris.

Arjakovsky Philippe, Fédier François and France-Lanord Hadrien (dir.), 2013, *Le Dictionnaire Martin Heidegger : Vocabulaire polyphonique de sa pensée*, Éditions du Cerf, Paris.

Bachelard Gaston, 1950, *La terre et les rêveries du repos*, José Corti, Paris.

Bailly Jean-Christophe, 2007, *L'Atelier infini 30 000 ans de peinture*, Hazan, Paris.

Berleant Arnold, 1995, *The Aesthetics of Environment*, Temple University press, Philadelphia.

Billeter Jean-François, 1989, *L'art chinois de l'écriture*, Albert Skira, Genève.

Bonito Oliva Achille, 1980, *Transavanguardia italiana*, Giancarlo Politi, Milan.

Bonnefoy Yves, 1989, « Nasser Assar, 1975 », *Sur un sculpteur et des peintres*, Plon, Paris.

Bonnefoy Yves, 1989, « Jacques Hartmann, 1979 » *Sur un sculpteur et des peintres*, Plon, Paris.

Bonnefoy Yves, 1997, *La Vie errante* suivi de *Remarques sur le dessin*, Gallimard, Paris.

Blachot Amélie, 2013, « L'échappée » *Les Carnets du Paysage, Du dessin*, Acte Sud, Paris.

Brunon Hervé, 2013, « Regards croisés » *Les Carnets du Paysage, Du dessin*, Acte Sud, Paris.

Collot Michel, 2011, *La Pensée-Paysage*, Acte Sud, Paris.

Corman Louis, 1982, *Nietzsche, psychologue des profondeurs*, Presse Universitaires de France, Paris.

Char René, 1983, « Qu'il vive ! », *Les Matinaux, dans Œuvres complètes*, Gallimard, Paris.

Charbonnier Georges, 1959, *Le Monologue du peintre*, René Julliard, Paris.

Cheng François, 1980, *L'espace du rêve. Mille ans de peinture chinoise*. Phébus, Paris.

Chong Wang, 2011, *Balance des discours*, translated by M. Kalinowski, modify by R. Van Daele, Les Belles Lettres, Paris.

Clément Gilles, 2013, « Autour du dessin » *Les Carnets du Paysage, Du dessin*, Acte Sud, Paris.

De Vinci Leonard, 2003, *Traité de la peinture*, translated by A. Chastel, Calmann-Lévy, Paris.

Dee Catherine, 2013, « Plus et Moins : du dessin critique appliqué au paysage » *Les Carnets du Paysage, Du dessin*, Acte Sud, Paris.

Deleuze Gilles and Guattari Félix, 1991, « Géophilosophie » *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Les Editions de Minuit, Paris.

- Dielh Gaston, 1954, *Henri Matisse*, Pierre Tisné, Paris.
- Du Bouchet André, 1997, *D'un trait qui figure et défigure*, Fata Morgana, Paris.
- Gaspar Lorand, 1994, *Apprentissage*, Deyrolle, Paris.
- Garelli Jacques, 1982, *Artaud et la question du lieu*, José Corti, Paris .
- Gracq Julien, 1974, *Lettrines 2*, José Corti, Paris.
- Grohmann Will, 1954, *Paul Klee*, translated by J. Descoullages et J. Philippon, Flinker, Paris.
- Hanson, Norwood Russel, 1965, *Patterns of discovery*. Cambridge Univ. Press, Cambridge. (Traité latin Albrecht von Haller XVIIIème siècle, extrait relevé par N.H. Hanson)
- Herder Johann Gottfried von, 1901, *Ueber den Ursprung der Sprache. Herders Werke*, vol.4 Leipzig et, Bibliogr. Institut, Vienne.
- Housset Emmanuel, 2000, *Husserl et l'énigme du monde*, Seuil, Paris.
- Huaiguan Zhang, *Shuduan*, dynastie Tang, première moitié du VIIIème siècle repris dans le Texte chinois *Lidai*
- Husserl Edmund, 2010, *L'idée de la phénoménologie : Cinq Leçons*, 4e éd, translated by A.Lowit, PUF, coll. « Épiméthée », Paris.
- Langer Susanne K. 1964, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, American Society for Aesthetics, Denver.
- Le Dantec Jean-Pierre, 2011, *Poétique des jardins*, Acte Sud, Paris.
- Lenneberg Eric. H., 1967, *Biological foundations of language*, Wiley, New York.
- Lessing Gotthold Ephraim, 1887, *Laokoon oder Ueber die Grenzen der Malerei und Poeie*. Lessings Werke vol 5, Göschen, Leipzig.
- Lord James, 1981, *Un portrait de Giacometti*, translated by P. Leyris, Mazarine, Paris.
- Mahmoud Sami-Ali, 1977, *De la projection. Une étude psychanalytique*, Payot, Paris.
- Matisse Henri, 1972, *Ecrits et propos sur l'art*, Hermann, Paris.
- Merleau-Ponty Maurice, 1945, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris.
- Merleau-Ponty Maurice, 1988, *Le Visible et l'invisible*, Gallimard, Paris. (publication posthume)
- Merleau-Ponty Maurice, 1964, *L'Œil et l'Esprit*, Gallimard, Paris.
- Michaux Henri, 1985, « Essais d'enfants, dessins d'enfants », *Déplacements, dégagements*, Gallimard, Paris.
- Michaux Henri, 1985, *Les grandes épreuves de l'esprit*, Gallimard, Paris.

- Michaux Henri, 1950, *Passages*, Gallimard, Paris.
- Michaux Henri, 1972, *Emergences-Résurgences*, Albert Skira, Genève.
- Nancy Jean Luc, 2007, *Le plaisir au dessin*, Hazan, Paris.
- Pellet René, 1938, *Des premières perceptions du concret à la conception de l'abstrait*. Bosc & Riou, Lyon
- Platon, 1892, *Le Banquet*, *Œuvres complètes de Platon*, translated by Dacier & Grou, revisited and developped by A. Saisset. Charpentier, Paris.
- Rousseau Jean-Jacques, 1813, *Les Confessions*, Cazin, Paris.
- Sartre Jean-Paul, 1938, *La nausée*, Gallimard, Paris.
- Serres Michel, 1990, *Le Contrat naturel*, Françoise Bourin, Paris.
- Stendhal, 1913, *Vie d'Henri Brulard*, Henry Debraye, Paris.
- Titchner Eward Bradford, 1926, *Lectures on the experimental psychology of the thought-processes*, Macmillan, New York.
- Tisseron Serge, 1994 , *Nuage/Soleil. L'image funambule ou la sensation en photographie*, Marval, Paris.
- Valéry Paul, 1973, *Cahiers*, tome I, Bibliothèque de la Pléiade, Paris.
- Valéry Paul, 1936 , *Degas, Danse, Dessin*, Ambroise Vollard éditeur, Paris.
- Vasari Giorgio, 2007, *Vies des artistes (Vies des plus excellents peintres, sculpteurs et architectes)*, translated by L. Leclanché and C. Weiss, Bernard Grasset, Paris.
- Vexlard Gilles, 2013, « Autour du dessin » *Les Carnets du Paysage, Du dessin*, Acte Sud, Paris.
- Wenjun Ding, 1938, *Principes essentiels de la calligraphie (Shufa jinglun)* Zhonguo shudian, Pékin.
- Wilhelm Richard, 1956, *I Ging. Das Buch der Wandlungen*, Düsseldorf, translated by E.Perrot, 1967, *Le livre des transformations*, Médicis Entrelacs, Paris.
- Whorf Benjamin Lee, 1956, *Language, thought, and reality*, M.I.T. Press, Cambridge.
- Xiadong Li and Kang Shua Yeo, 1991, *Chinese conception of Space*, China Architecture & Building Press, Pékin.

Sitographie

Articles en ligne

Binet Alfred, 1903. «La pensée sans images» *Revue Philosophique De La France Et De L'Étranger*, vol. 55.

De Geus Martijn, mars 2019, « China Projections », *ArchiDaily*.

De Geus Martijn & al, janvier 2018, «Revisiting a harmony between landscape & architecture, *Maisonh*.

Descola Philippe, avril 2008, « À propos de Par-delà nature et culture », *Tracés. Revue de Sciences humaines*.

Contributeurs de Wikipédia, dernière révision, avr. 2019, « Par-delà nature et culture», *Wikipédia, L'encyclopédie libre*.

Kovács Katalin, 2009, «Le silence comme présence : représentations du Vide dans la peinture de paysage chinoise», *Numéro 14 Actes du Colloque*, « Silence, absence, les formes du non-dit ».

Ryckmans Pierre, 1966, «Les propos sur la peinture de Shi Tao» *Arts asiatiques*, tome 14

Sun Guoting, consulté juillet 2019, *Traité de calligraphie* propos recueillis, «Propos sur la calligraphie» sur le site BnF du pavillon des lettrés et dans l'ouvrage de Billeter.

Ouvrages en ligne

Gasquet Joachim, *Cézanne*, Paris, Bernheim-Jeune, 1921 mis en ligne le 17 février 2019 par BnF URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1521407h/f250.image>

Ouvrages non publiés

Machuron T., 2014, *Calligraphie & Peinture chinoise*, Dossier thématique dans le cadre d'un cours en Classe Préparatoire aux Grandes Écoles Arts & Design

Sites internet

Portraits auteurs consultés le 7 août 2019.

Arnheim Rudolf https://en.wikipedia.org/wiki/Rudolf_Arnheim

Billeter Jean-François https://fr.wikipedia.org/wiki/Jean_Fran%C3%A7ois_Billeter

Collot Michel https://fr.wikipedia.org/wiki/Michel_Collot

Gasquet Joachim https://fr.wikipedia.org/wiki/Joachim_Gasquet

Le Dantec Jean Pierre https://fr.wikipedia.org/wiki/Jean-Pierre_Le_Dantec

Merleau Ponty Maurice <https://la-philosophie.com/phenomenologie-merleau-ponty>

Nancy Jean-Luc : Lacan TV – la psychanalyse avec le son et l'image <https://www.youtube.com/watch?v=1kCEw6Wp9k>

Dictionnaire en ligne consulté entre mai et août 2019 : <http://atilf.atilf.fr/>

Légende Zeuxis et Parrhasius consulté le 9 juillet 2019 :

<https://www.la-croix.com/Debats/Chroniques/raisins-Zeuxis-2018-06-15-1200947445>

Annexes

ANNEXE I : TEXTES ANGLAIS ISSUS D'ARTICLES TRADUITS DANS LE MÉMOIRE

Annexe II : EXTRAIT DE L'OUVRAGE DE J-F BILLETER SUR L'ENFANT LA RELATION À SA MÈRE ET L'EXPÉRIENCE DU MIROIR

ANNEXE III : DESSINS ET LITHOGRAPHIES DE PABLO PICASSO COMMENTÉS PAR J-F. BILLETER

ANNEXE IV : TABLEAU DES 64 HEXAGRAMMES

ANNEXE V : TEXTES D'AUTEURS CHINOIS LORS DE LA CONFÉRENCE SUR LA SEMAINE DE L'ENCRE

Annexe I : TEXTES ANGLAIS ISSUS D'ARTICLES TRADUITS DANS LE MÉMOIRE

Source : De Geus Martijn, mars 2019, « China Projections », *ArchDaily*.

Traduction personnelle du texte anglais :

« it is clear that the building, as an object, is the dominant, central part of the scene. Whereas in the Chinese version, the same structure is pushed all the way to the top right of the image, at an axis that ends right at the junction of two mountain ranges. We can easily argue that the European image is more correct, detailed and truthful in representing the object. But likewise we can also argue that it's wrong, since it doesn't show any of the surroundings or, most importantly for the Chinese, the embedding and balance within the natural system »

« And hopefully that can make us think about the way we practice architecture. »

Source : De Geus Martijn & al, janvier 2018, «Revisiting a harmony between landscape & architecture, *Maisonh*.

Traduction personnelle du texte anglais :

Paths - Pathways should never be straight

« This shows the depth of the landscape, various layers that create a sequence of experiences, rather than a straight cut path to go somewhere. The path doesn't need to be a human creation, it can be the river, or a path along it, or the tracing of the sun through the sky over the shoulder of the mountain »

Threshold - « The path should lead to a threshold. A threshold to welcome you, to embrace your approach, to consciously experience the end of a sequence and a step into 'the heart'. The heart is the focal point of the painting and all elements should lead to it. »

« To be able to appreciate Nature in its totality it was fundamental for individuals to experience nature consciously by traveling through it. Particularly climbing as high as possible was seen as an ultimate achievement of individual consciousness and aesthetic appreciation »

Source : Xiadong Li et Kang Shua Yeo *Chinese conception of Space*, China Architecture & Building Press, 1991

« Nature observed from above is immanent it has an extraordinary allure because it bequeaths the 'consciousness' on an immanence in Nature – the sense that man is part of the landscape »

Annexe II : EXTRAIT DE L'OUVRAGE DE J-F BILLETER SUR L'ENFANT LA RELATION À SA MÈRE ET L'EXPÉRIENCE DU MIROIR

Source : Billeter Jean-François, *L'art chinois de l'écriture* Genève, Albert Skira, 1989

Il n'est pas trop osé de dire que l'espace que nous percevons est toujours notre œuvre, que c'est en toute circonstance le corps propre qui le conçoit, l'enfante et le met au monde. Nous effectuons si continûment cette mise au monde que nous n'y prenons pas garde et nous nous figurons qu'elle est dans l'ordre des choses. Nous oublions tous qu'il a pourtant fallu que nous l'accomplissions une première fois, pendant les premiers mois de notre vie, et que rien alors ne nous y préparait. Il a fallu que nous trouvions seuls le moyen de combiner nos impressions visuelles dépourvues de profondeur avec le sentiment de l'espace que nous avions en nous, de faire la synthèse des deux et de concevoir, par un acte de l'imagination, l'existence d'un espace extérieur à nous-mêmes. Il a fallu que nous découvrions ensuite que cet espace extérieur imaginé nous permettait d'explorer le monde extérieur et qu'il y avait donc une adéquation possible entre l'espace que nous projetions hors de nous et l'espace extérieur réel. Cette invention de l'espace et la découverte du monde qui s'en suit sont des événements dont nous perdons le souvenir une fois que notre perception « normale » de la réalité extérieure est assurée mais qui n'en laissent pas moins une empreinte indélébile au fond de notre subjectivité.

On peut tenter de reconstituer comme ceci cette aventure décisive¹⁰. Pendant les premières semaines, l'existence du nouveau-né est entièrement dominée par sa relation avec la mère qui le nourrit. Lorsqu'il tète ou s'endort dans ses bras, il forme avec elle un système d'échanges clos et perçoit ensemble, sans les distinguer, son propre bien-être et la présence de l'être qui le lui assure. Si sa mère le quitte subitement ou n'apparaît pas quand il l'appelle, il ressent son absence comme une menace d'anéantissement: il se trouve confronté à une perte virtuelle de la mère *et de lui-même*. Comme il est inévitablement soumis de manière répétée à cette épreuve angoissante, il cherche une parade et la trouve lorsqu'il parvient à *imaginer sa mère absente*, c'est-à-dire à imaginer l'existence de sa mère alors même qu'il ne perçoit plus sa présence. Cette intuition nouvelle le rassure d'autant plus que le retour de la mère vient confirmer que, pendant son absence, elle n'a pas cessé d'exister. Mais comment le nourrisson arrive-t-il à imaginer qu'un être ou un objet qui disparaît n'est pas anéanti pour autant, mais subsiste ailleurs et peut réapparaître ultérieurement? Il y parvient en prêtant au corps de sa mère la permanence de son

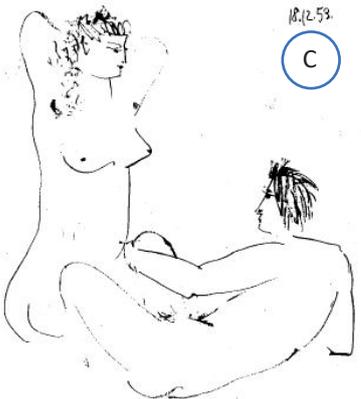
corps propre, dont il commence à prendre conscience par la même occasion. Lorsqu'il a franchi ce pas, il échappe à l'alternance dramatique des moments de bonheur vécus dans une relation fusionnelle avec la mère et des moments de dérégulation et d'anéantissement virtuel provoqués par son absence. Il se trouve désormais dans une situation où coexistent deux êtres distincts tantôt présents l'un à l'autre, tantôt séparés. Il s'accoutume à considérer sa mère comme virtuellement présente lorsqu'elle est absente et comme virtuellement absente lorsqu'elle est présente, c'est-à-dire comme un être indépendant de lui-même.

Mais comment acquiert-il définitivement le sentiment de sa propre permanence? Parmi les expériences qui semblent compter, la mieux connue est celle du miroir. Lorsque le bébé se voit pour la première fois dans un miroir, il a l'occasion d'observer une relation entre ses mouvements, c'est-à-dire son activité propre, et les modifications d'une image qu'il reconnaît, de ce fait, comme l'image de lui-même. Lui qui ne connaissait d'images que celles de sa mère et d'autres proches, il découvre qu'il en possède une aussi. Cela lui permet d'établir une équivalence entre le corps dans lequel il se sent exister, qu'il suppose être une image pour autrui, et le corps d'autrui, qu'il suppose être de même nature que le sien propre. Il découvre qu'il possède un corps séparé et doué de permanence au même titre que sa mère et les autres personnes de son entourage.

Si cette reconstitution du processus est juste, il n'est donc pas exagéré de dire que le bébé invente le corps d'autrui à partir du sien. Il invente le corps de l'autre en projetant sur lui l'unité fondamentale du corps propre. Et parce que cette invention se révèle appropriée à la réalité des choses, elle lui fait faire un pas décisif dans la découverte du monde objectif: elle inaugure pour lui la conquête du monde extérieur, elle lui fournit la recette d'une série indéfinie de synthèses analogues par lesquelles il se représentera d'autres personnes, d'autres êtres et finalement tous les corps et les objets. La représentation qu'il s'en fera sera toujours sous-tendue par la projection de son corps propre, seule source qui puisse lui fournir l'intuition de ce que sont la réalité sensible d'un corps ou d'un objet, son étendue, son unité, son autonomie par rapport au milieu. La connivence naturelle qui existe entre les choses nous vient de là. La connaissance spontanée que nous avons d'elles a son origine dans une véritable *co-naissance* d'elles et

Annexe III : DESSINS ET LITHOGRAPHIES DE PABLO PICASSO COMMENTÉS PAR J-F. BILLETER

Source : Billeter Jean-François, *L'art chinois de l'écriture*, Genève, Albert Skira, 1989



A : « On voit le peintre s'appliquant à saisir son objet désiré, à l'observer pour le réduire à une représentation graphique »

B : « Corps en érection, il est la projection du membre en érection. Le corps de la femme désirable, pour l'homme, lorsqu'il s'emplit du désir projeté en lui.

C : « La femme (...) porte un masque. Elle n'est qu'un corps qu'un fantôme projeté dans l'espace ». « Il est halluciné par cet objet, qui lui semble plus réel que toute autre chose, et n'a plus face à lui le sentiment de sa propre existence. Il s'est déréalisé, il s'est transformé en un personnage (...) dans un costume d'un autre âge»

D : « A la double représentation – doublement irréaliste – du peintre se substitue un personnage unique, encore informe mais qui prend corps et semble prêt à l'action, puisqu'il tient trois pinces à la main. »

E : « la transformation est achevée. Libéré de sa fascination devant l'objet, le peintre s'est mis à peindre, il est en pleine action. (...) seule compte maintenant l'activité. L'objet a disparu de son champ visuel. (...) le face à face impuissant de toute à l'heure a fait place à deux activités qui s'accordent » (la femme est active puisqu'elle le regarde peindre)



ANNEXE IV : TABLEAU DES 64 HEXAGRAMMES

Source : Contributeurs de Wikipédia, «Hexagramme Yi Jing», Wikipédia, L'encyclopédie libre. Wikipédia, L'encyclopédie libre, dernière révision, mai 2019

Trigrammes supérieur → inférieur ↓	 <i>qián</i> le Ciel	 <i>zhèn</i> le Tonnerre	 <i>kǎn</i> l'Eau	 <i>gèn</i> la Montagne	 <i>kūn</i> la Terre	 <i>xùn</i> le Vent	 <i>lí</i> le Feu	 <i>duì</i> la Brume
 <i>qián</i> le Ciel	 1	 34	 5	 26	 11	 09	 14	 43
 <i>zhèn</i> le Tonnerre	 25	 51	 3	 27	 24	 42	 21	 17
 <i>kǎn</i> l'Eau	 6	 40	 29	 4	 7	 59	 64	 47
 <i>gèn</i> la Montagne	 33	 62	 39	 52	 15	 53	 56	 31
 <i>kūn</i> la Terre	 12	 16	 8	 23	 2	 20	 35	 45
 <i>xùn</i> le Vent	 44	 32	 48	 18	 46	 57	 50	 28
 <i>lí</i> le Feu	 13	 55	 63	 22	 36	 37	 30	 49
 <i>duì</i> la Brume	 10	 54	 60	 41	 19	 61	 38	 58

- | | | |
|--|---|-------------------------------|
| 1. Le Créatif, le Ciel | 24. Le Retour | 45. Le Rassemblement |
| 2. Le Réceptif | 25. L'innocence | 46. La Poussée vers le haut |
| 3. La Difficulté initiale | 26. le Pouvoir d'approvisionnement du grand | 47. L'Accablement |
| 4. La Folie juvénile | 27. Les Commissures des lèvres | 48. Le Puits |
| 5. L'Attente | 28. La Prépondérance du grand | 49. La Révolution |
| 6. Le Conflit | 29. L'Insondable | 50. Le Chaudron |
| 7. L'Armée | 30. Le Feu | 51. L'Ebranlement |
| 8. La Solidarité, l'Union | 31. L'Influence | 52. La Vérité intérieure |
| 9. Le Pouvoir d'approvisionnement du petit | 32. La Durée | 53. La Prépondérance du Petit |
| 10. La Marche | 33. La retraite | 54. Après l'accomplissement |
| 11. La Paix | 34. La Puissance du grand | 55. Avant l'accomplissement |
| 12. La Stagnation | 35. Le Progrès | 56. Le Voyageur |
| 13. La Communauté avec les hommes | 36. L'Obscurcissement de la lumière | 57. Le Doux |
| 14. Le Grand Avoir | 37. La Famille | 58. Le Lac |
| 15. L'Humilité | 38. L'Opposition | 59. La Dispersion |
| 16. L'Enthousiasme | 39. L'Obstacle | 60. La Limitation |
| 17. La Suite | 40. La Libération | 61. La Vérité intérieur |
| 18. Le Travail sur ce qui est corrompu | 41. La Diminution | 62. La Prépondérance du petit |
| 19. L'Approche | 42. L'Augmentation | 63. Après l'accomplissement |
| 20. La Contemplation | 43. La Percée | 64. Avant l'accomplissement |
| 21. Mordre au travers | 44. Venir à la rencontre | |
| 22. La Grâce | | |
| 23. L'Eclatement | | |

ANNEXE V : TEXTES D'AUTEURS CHINOIS LORS DE LA CONFÉRENCE SUR LA SEMAINE DE L'ENCRE

Source : Photos prises lors de la conférence Sur la semaine de l'encre à Bruxelles, 6-11 mai 2019,
Intervenant : Raphael Van Daele, doctorant en philosophie

La création des choses est donc sans maître. Les choses se créent d'elles-mêmes et, chacune se créant d'elle-même, elles ne dépendent de rien. Voilà [ce que Zhuangzi appelle dans le chapitre Libre errance] « la norme du ciel et de la terre ».

故造物者無主，而物各自造，物各自造而無所待焉。此「天地之正」也。

(Commentaire au Zhuangzi, II, ZZS, p. 124, trad. personnelle).

« Absolu » désigne les transformations solitaires. Rien de ce qui est accompli par interdépendance ne peut être comparé à la perfection des transformations solitaires. Ainsi, c'est le ciel que les hommes s'appliquent à suivre. [Or], ce qui est engendré par le ciel, ce sont les transformations solitaires.

卓者，獨化之謂也。夫相因之功，莫若獨化之至也。故人之所因者，天也。天之所生者，獨化也。

(Commentaire au Zhuangzi, VI, ZZS, p. 266, trad. personnelle)

Wang Chong 王充 (env. 27-97), *Balance des discours (Lunheng 論衡)*, 54

L'union des souffles du Ciel et de la Terre engendre tout ce qui existe aussi naturellement qu'un époux et son épouse, en s'accouplant, conçoivent un enfant. Les êtres de chair et de sang naissent avec la faculté d'éprouver la faim et le froid, il leur suffit d'observer que les cinq céréales sont comestibles pour s'en nourrir et que le chanvre et la soie protègent le corps pour s'en vêtir. Ceux qui prétendent que le ciel a conçu ces choses dans le seul but de nourrir et d'habiller les humains réduisent le Ciel au statut de laboureur ou de tisserande : leurs opinions contreviennent à ce qui est de soi-même ainsi. Elles me paraissent donc douteuses, voire même inacceptables et je me propose d'en débattre ici à partir de ce qu'en disent les taoïstes.

天地合氣，萬物自生，猶夫婦合氣，子自生矣。含血之類，知飢知寒。見五穀可食，取而食之。見絲麻可衣，取而衣之。或說以為天生五穀以食人，生絲麻以衣人。此謂天為人作農夫，桑女之徒也。不合自然，故其義疑，未可從。試依道家論之。

(trad. M. Kalinowski, modifiée).

Le Livre des mutations 易經 et les figures (xiang 象)

- « Le sage, grâce à sa capacité à rendre visible la complexité mystérieuse du monde, compare toutes les formes et apparences et [établit] les figures qui conviennent aux choses ».

聖人有以見天下之赜，而擬諸其形容，象其物宜。

(Yijing, « Xici », shang, 8, trad. A. Arrault).

- « Ainsi les mutations sont les figures ; les figures sont semblables [aux choses] (...) Les lignes [des hexagrammes] représentent les mouvements qui ont cours sous le ciel ».

是故，易者，象也，象也者像也。 (...) 爻也者，效天下之動者也。

(Yijing, « Xici », xia, 8, trad. A. Arrault modifiée).

Su Shi 蘇軾 (1037-1101), 又與可畫篔簹谷偃竹記

À ses débuts, un bambou n'est qu'un germe d'un pousse à peine, mais nœuds et feuilles s'y trouvent contenus. Sa croissance est telle une mue qui ferait, d'une écaille, jaillir une lame longue dix pieds. Considère maintenant, si ceux qui peignent un bambou le composent nœud par nœud et l'alourdissent feuille par feuille, comment s'agirait-il encore d'un bambou ?

C'est pourquoi, pour peindre un bambou, il faut d'abord que celui-ci pousse au-dedans du cœur. Se saisissant du pinceau, il faut s'en imprégner du regard jusqu'à visualiser ce que l'on désire peindre ; alors, il faut le suivre sans délai, lever le pinceau et s'élaner droit à la poursuite de ce que l'on voit, tel un faucon fondant sur un lièvre. Au moindre relâchement, il s'évanouit.

(trad. personnelle).

竹之始生一寸之萌耳。而節葉具焉。自蟻腹蛇蛇以至於劍拔十尋者生而有之也。今畫者乃節節而為之。葉葉而累之。豈復有竹乎。故畫竹必先得成竹於胸中。執筆熟視。乃見其所欲畫者。急起從之。振筆直遂以追其所見。如兔起鶻落。少縱則逝矣。

Shi tao 石濤 (env. 1641-1720), *Hua yulu* 畫語錄

- L'unique trait de pinceau est l'origine de toutes choses, la racine de tous les phénomènes ; sa fonction est manifeste pour l'esprit, et cachée en l'homme, mais le vulgaire l'ignore.
 - Par le moyen de l'unique trait de pinceau, l'homme peut restituer en miniature une entité plus grande sans rien en perdre : du moment que l'esprit s'en forme d'abord une vision claire, le pinceau ira jusqu'à la racine des choses.
- 一畫者，衆有之本，萬象之根。見用於神，藏用於人，而世人不知。
 - 人能以一畫具體而微。意明筆透。

(trad. P. Ryckmans, p. 17).

Cai Yong, *Sur le pinceau* (Bi lun 筆論)

Le principe essentiel de la calligraphie tient à ce qu'elle doit pénétrer les formes.

為書之體，須入其形。

(trad. personnelle)

Si, chaque fois [qu'un caractère est tracé], il y a ce que l'on peut [appeler] une « figure », alors on peut parler de calligraphie.

縱橫有可象者，方得謂之書矣。

(trad. personnelle)

