

山水畫空間
表現

RÊVE D'ESPACE

Eléments de réflexion sur le
traitement de l'espace dans la
peinture chinoise

Pan Jie

ESADMM 2014-2015

RÊVE D'ESPACE

Eléments de réflexion sur
le traitement de l'espace
dans la peinture chinoise

Directeur de mémoire :

Frédéric APPY
Jean-Baptiste SAUVAGE

Pan Jie

Sommaire

Introduction	5
Espèces d'espaces	7
1. Paysage et Montagne-Eau «Shanshui»	8
1.1 La signification des mots «Paysage» et «Shanshui»	8
1.2 «Paysage» et l'extension de la peinture «Paysage»	10
1.3 «Shanshui» et l'extension de la peinture «Shanshui»	17
2. Espaces urbains et espaces intérieurs	18
2.1 Vision occidentale	18
2.2 Vision chinoise	30
L'espace dans la peinture	36
3. La représentation de l'espace dans la peinture occidentale	37
3.1 Le principe de formation d'image	37
3.2 Le principe optique	39
3.3 La perspective	41
3.4 Trois formats des tableaux	44
4. La représentation de l'espace dans la peinture chinoise	47
4.1 L'eau et la lumière	47
4.2 La méthode des Trois Lointains	49
4.3 «Peinture à la Règle»	57
4.4 Rouleau horizontal et vertical	59
4.5 Peinture sur l'éventail	62
Pratiquer la peinture	65
5. Trois séries	66
5.1 La série <i>Shanshui</i> (montagne-eau)	66
5.2 La série <i>Shanshi</i> (montagne-roche)	68
5.3 La série <i>Composition</i>	70
Conclusion	73
Notes et références bibliographiques	77
Remerciements	79

Introduction

Dans ce mémoire mon intention est double :

Etant donné que je peins selon la culture chinoise (ma culture d'origine) et la culture occidentale (celle de mes études), je ressens le besoin de clarifier les différences entre ces deux cultures.

C'est la raison principale de ce travail : toutefois la peinture occidentale, dont je ne maîtrise pas tous les concepts, me servira de point de repère pour élaborer ma réflexion sur ce qui fait la spécificité de la peinture chinoise, lors du traitement de l'espace.

J'espère grâce à cette recherche enrichir mes connaissances sur la peinture classique et trouver ma position dans l'art contemporain.

Par ailleurs, j'aimerais qu'elle m'aide à développer mon expression picturale. Depuis toujours, ma peinture est orientée vers la représentation du paysage, mais elle a tendance à se développer vers l'expression bidimensionnelle. J'espère trouver de l'inspiration entre la «peinture de paysage» et «l'espace». Cela me permettrait de construire un parcours dans ma recherche picturale.

Le fil conducteur est de remonter dans l'histoire de la peinture chinoise «Shanshui» et dans celle de la «peinture

de paysage» occidentale. En les combinant avec l'analyse de la perception visuelle humaine, j'essaierai de comparer la représentation du paysage en Occident et en Asie, les méthodes et les contextes culturels.

Enfin, je présenterai mes trois séries de peintures, pour exemple.

Dans cette recherche, j'utilise des termes courants, tels que «la profondeur», qui signifie la perception profonde de l'être humain, par laquelle il perçoit la position relative des objets (devant/derrière) par des indices divers de l'environnement; le terme «espace» signifie «espace visuel», qui représente une application des méthodes de la «profondeur» et des «indices» dans une surface bidimensionnelle pour créer une sensation tridimensionnelle.

Espèces d'espaces

1. Paysage et Montagne-Eau (Shanshui)

La première partie présente le sens de «paysage» et «Shanshui», au point de vue sémantique et culturel, en confrontant les différences entre peinture de paysage et peinture «Shanshui».

1.1 La signification des mots «Paysage» et «Shanshui»

1.1 L'expression «paysage» est empruntée au langage de la peinture française du début seizième siècle. Par la suite, les autres pays européens ont adopté cette expression. A cette époque-là, «paysage» ne fut pas employé pour exprimer les perceptions, mais seulement pour décrire. Plus tard, les Européens ont commencé à utiliser le mot «paysage» afin d'exprimer ce qu'ils ont perçu à travers leur regard. En Chine, avant qu'elle ne devienne un concept de peinture et de littérature, l'expression «Shanshui», ^[1] (ou Montagne-Eau) servait à l'origine à décrire la topographie. A la fin du quatrième siècle après J.C, donc à l'époque des Six dynasties, «Shanshui» a commencé à apparaître dans les discours littéraires de la peinture. Le paysage devient un thème de peinture en Flandres au quinzième siècle. Néanmoins, au début, il ne fut pas nommé «paysage».

1.1-1 Dans l'Europe du Nord, «landschaft» signifie «l'étendue d'une région (d'un État)». «Pays» est l'origine de «paysage», il signifie «région ou État». En français, ancien et moderne, «paysage» signifie «l'étendue d'une zone ou

d'un pays qu'on puisse estimer en un coup d'œil». Dans le langage de la peinture, «paysage» est apparu en Flandres. Ici, «pays», qui signifie «région ou état», devient «paysage». Dans la culture traditionnelle de l'Europe, et jusqu'au dix-huitième siècle, la zone de «nature» a été toujours délimitée à l'extérieur des villes. Pour les citadins, ladite zone appartient aux Dieux, elle symbolise le centre de toutes les civilisations et le «point focal» de tous les regards. En Chine, les faubourgs et la campagne, même si elles ne possèdent pas de civilisation équivalente à celles des villes, sont également considérés comme des lieux appartenant aux Dieux, et, par conséquent, civilisés. Toutefois, dans les deux cultures, éloignées de la campagne et de la périphérie de la ville, les zones montagneuses et forestières sont considérées comme des lieux sauvages, «affreux», désagréables qui sont le séjour des diables. Au-delà de ces zones montagneuses et forestières, il ne reste que des sauvages, du vice, des monstres et des tentations. Ces territoires restent inconnus et incontrôlables. Les montagnes lointaines ont été, par conséquent, des endroits «horribles». Par peur, les Européens s'en sont éloignés. Mais, à la fin du dix-septième siècle, les Européens commencent à profiter de la montagne.

1.1-2 En Chine, la perception de la Nature est très différente. Très tôt le confucianisme s'élève contre les marchands et le commerce censés dévoyer l'homme qui devient malhonnête. Or le commerce est essentiellement lié aux villes... Le Taoïsme, lui aussi se dresse contre la ville, à tel point que l'on dit couramment, «entrer dans la société» pour quitter la campagne et «quitter la société» signifie «trouver refuge dans la nature». Nombreux sont les lettrés qui, à chaque période de troubles politiques se réfugient dans des espaces retirés. «se retirer» et «quitter la ville» sont d'ailleurs des comportements admis par le pouvoir.

Le terme «Shanshui», vu précédemment, symbolise toutes

les scènes naturelles comprenant la montagne et l'eau. A l'époque de la dynastie de Qin (221 à 206 av. J.-C.), un livre a été écrit, englobant la mythologie et la géographie. Ce livre est nommé *Livre des monts et des mers*.^[2] Plus de cinq cents montagnes y sont mentionnées, assorties d'indications concernant leur position, altitude, accessibilité, forme, zones basses, superficie, et parfois végétation et enneigement. Plus de trois cents cours de l'eau sont signalés, avec mention de leurs périodes de basses eaux, des lacs et puits voisins. En chinois, le sens de «Montagne-Eau» a été étendu au «paysage». A la fin du dix-neuvième siècle, l'expression «paysage» est passée du japonais au chinois. Depuis lors, en Chine, la peinture du paysage était aussi nommée «peinture Montagne-Eau». La Montagne et l'Eau constituent, aux yeux des Chinois, les deux pôles de la nature; ils sont chargés d'une riche signification. Citons d'emblée la célèbre phrase de Confucius : «L'homme de cœur s'enchanté de la montagne; l'homme d'esprit jouit de l'eau».^[3] Au deux pôles de l'univers correspondent donc les deux pôles de la sensibilité humaine. C'est la communion des vertus des choses de la nature et des vertus humaines, à travers laquelle l'homme inverse la perspective en intériorisant le monde extérieur.^[4]

1.2 «Shanshui» et l'extension de la peinture «Shanshui»

1.2 Un des points communs entre la peinture occidentale du paysage et la peinture «Shanshui» est que toutes les deux visent à dépeindre les vues naturelles, et à exprimer la compréhension et l'attitude de l'époque envers la nature, sur la base de pensées religieuses et philosophiques qui guident l'exécution d'un tableau. Autrement dit, les peintres sélectionnent et esquissent quelques scènes; ensuite, ils les recomposent pour qu'elles puissent devenir un ensemble esthétique et des représentations imaginaires. En effet,

du point de vue de la mise en scène, elles ne sont pas des imitations, à quelques degrés que ce soit, des vues naturelles, mais des reconstructions du «paysage». Néanmoins, du point de vue spatial, la peinture du paysage se distingue de la peinture «Shanshui». La peinture du paysage considère l'élément visuel comme essentiel et la peinture «Shanshui» appartient au domaine d'une perception plus large.

Le sens de peinture paysage et celui de peinture «Shanshui» se différencient l'un de l'autre. Dans la peinture «Shanshui», la hiérarchie visuelle n'existe jamais, il n'y a pas un seul point de vue. Les «Shanshui», qui se trouvent dans la peinture, ne peuvent pas être perçus en un coup d'œil. Ils représentent une forme claire, concernant l'évolution de l'univers, de l'esprit du peuple chinois : la montagne, est silencieuse; l'eau est mouvement. Entre ciel et terre, se trouvent les états cinétiques et silencieux, se trouvent aussi les apparences authentiques et imaginaires. Pour les chinois, la présence des choses peut être forte «Shi» (实) ou, au contraire «Xu» (虚) . Ces notions, quasi inconnues en occident sont difficiles à cerner. Disons que les choses ou les êtres dont l'existence est perçue avec force sont dits «Shi». Cela peut concerner un paysage, un trait ou une parole. À l'inverse, certaines choses sont mouvantes, fragiles, éphémères. Elles sont qualifiées de «Xu».

1.2-1 Dans la philosophie ancienne chinoise, «la correspondance de l'homme au Ciel» est l'idéal primitif et suprême, qui peut traduire la relation la plus harmonieuse entre Homme et Nature. La démonstration la plus importante de cette «correspondance» est «s'unir au Qi». Dans la peinture «Shanshui», le Qi est parfois dépeint sous la forme des nuages, il est invisible et incolore, il entoure l'espace, la où les montagnes se lient avec le ciel. Il est parfois présent sous la forme de l'eau, qui coule en permanence à l'endroit où les montagnes rejoignent la terre.

Il a pour fonction de relier les deux : ciel et montagnes;
montagnes et eau.

Dans la philosophie taoïste, le ciel signifie la nature, l'homme fait partie de la nature. «l'homme est céleste, de même que le ciel est céleste»,^[5] «Le ciel et la terre sont nés en même temps que moi-même; tous les êtres et moi-même ne font qu'un».^[6] Dans l'ancienne littérature chinoise, l'homme et la nature ne sont pas séparés, mais peuvent s'exprimer (par un idéogramme). Par exemple, dans cette poésie de Wang Wei (692-761), le poète transforme l'homme en fleur afin de démontrer et faire l'expérience du changement de l'univers.

Le Talus-aux-Hibiscus (Wang Wei)^[7]

*Au bout des branches, fleurs de magnolia,
Dans la montagne ouvrent leurs rouges corolles,
Un logis, près du torrent, calme et vide,
Pêle-mêle, les unes éclosent, d'autres tombent.*

Xie Lingyun (385-443), ayant eu un grand succès en poésie «Montagne-Eau», a fondé l'école de poésie «Montagne-Eau» qui fait partie de la littérature chinoise. Ses poésies sont connues en raison de leur éloge des vues naturelles. Dans la conception chinoise du regard, une transformation s'opère au moment de la contemplation de l'oeuvre d'art; le spectateur se transforme en l'objet regardé. «Regarder un poisson, c'est le devenir». Il ne s'agit pas d'une simple posture esthétique mais d'une émotion qui transporte le spectateur. La culture chinoise développe et rend sensible à ce type d'expériences.

L'homme ne peut pas être «séparé» du monde de la nature. Par conséquent, le soi-disant «concept personnel» n'existerait pas. Toutes les idées et pensées émanent d'émotion ou de sagesse exprimée par l'Homme obéissant

au Tao, qui est la force fondamentale coulant en toutes choses dans l'univers. L'Homme, qui vit entre le ciel et la terre, est chargé de communiquer avec l'univers et de percevoir l'univers par son intelligence. L'essentiel de cette communication est déterminé non seulement par l'Homme, mais aussi par ce lieu sacré qu'est la montagne, de «communication-terre» relativement proche du «ciel-la montagne». En effet, contrairement à l'occidental, le chinois considère que les objets naturels, la montagne, l'eau, les arbres sont vivants et produisent de l'énergie; la montagne, plus particulièrement, à cause de sa proximité avec le ciel, d'un côté et la terre de l'autre est perçue comme une puissante source d'énergie vitale. L'homme, par la contemplation capte cette énergie et la fait sienne. L'œuvre d'art peut servir de médiateur.

1.2-2 Les anciens sages et lettrés chinois aimaient visiter les montagnes, ces dernières deviennent leur foyer spirituel. Graver les montagnes peut faire découvrir les mystères de l'univers, percevoir la liberté de la vie et l'immensité de la nature. Les pensées bouddhistes montrent que, jeter des regards à l'entour permet de se sentir calme et de vivre de manière indépendante. C'est la meilleure expérience pour rechercher Zen et réaliser le Tao. Les anciens chinois croient que, dans les parties reculées de la montagne, considérées comme des lieux féériques, résident souvent les «génies». Graver les montagnes pour regarder au loin leur permet, non seulement de chercher les génies ou de faire des voyages spirituels, mais aussi de retrouver l'inspiration, et une forme de la sagesse. Par conséquent, la montagne devient un endroit où les esprits des anciens sages et des êtres raffinés convergent et où, les gens intègrent les mystères de l'univers. Soit citées pour exprimer les sentiments et les ambitions, soit source pour comprendre la vérité et pour éveiller l'intelligence, les images de montagne et d'eau, qui, depuis des siècles, soutiennent le discours des

sages et des lettrés et inspirent de nombreux chefs d'œuvre musicaux et picturaux, ne s'éloignent que rarement des anciennes poésies et des théories de la peinture chinoise.

1.2-3 Dans les pages suivantes, vont être présentés deux textes trop longs pour être reproduits ici, considérés comme les plus anciens et aussi les plus importants parmi tous les œuvres qui introduisent la théorie de peinture «Shanshui». Zong bing (375-443) est né à Lui Song, durant la dynastie du Sud (420-589). Son travail, *Introduction à la peinture de Montagne-Eau (Hua Shan-Shui Xu)*, a été reconnu comme la première œuvre qui traite de la peinture «Shanshui».

Au début de la création de peinture «Shanshui», la montagne, l'eau, l'herbe et l'arbre, ces quatre éléments sont considérés comme les décors de la peinture de personnages. Ils sont isolés et beaucoup moins grands que les personnages dessinés. C'est à partir de l'époque de Gu Kaizhi (344-405), Zong Bing, et Wang Wei, que la peinture «Shanshui» devient une discipline indépendante. Zong Bing a non seulement visité presque toutes les montagnes et rivières connues, observé attentivement le changement des nuages dans les montagnes, dépeint ingénieusement la forme des montagnes et des eaux, mais aussi aperçu les ambiances dans la peinture «Shanshui». En effet, son œuvre, *Introduction à la peinture de Montagne-Eau*, a été citée, grâce à ses points de vue pénétrants, en tête de tous les essais concernant la peinture «Shanshui». Dans cet essai, il a non seulement traité à fond la méthode pour réaliser la peinture «Shanshui», mais aussi indiqué l'importance de l'intégrité morale des peintres. La méthodologie de l'image expliquée dans ce texte, c'est-à-dire, la proportion entre la dimension de l'espace et la distance de l'objet, est considérée comme nécessaire pour dépeindre le paysage en donnant des coups de pinceau délicats. Il a préconisé en particulier que, pour peindre, il faut libérer son esprit des choses quotidiennes

1. *La Tempête*, 1508.

Giorgio Barbarelli,
huile sur toile, 83×73 cm
Galeries de l'Academie, Venice.



et cultiver sa personnalité. Il a fondé le courant appelé «décrire la vitalité».

1.2-4 Le deuxième essai évoqué est *Dissertation sur la peinture*, écrite par Wang Wei (415-443), né à Song durant la dynastie du Sud (420-479). Dans ce travail, Wang insiste sur le fait que le point le plus ingénieux de la peinture «Shanshui», est d'harmoniser l'écrit, la ligne, le pinceau et l'encre, et la formation spirituelle.

Car la peinture chinoise ne vise pas à être un simple objet

2. *Paysage avec saint Jérôme, vers 1515/1519.*

Joachim Patinir,
huile sur panneau, 74×91 cm
Musée du Prado, Madrid.



esthétique, elle tend à devenir un microcosme recréant, à la manière du macrocosme, un espace ouvert où la vraie vie est possible. Wang Wei (692-761) disant : «Au moyen d'un menu pinceau, recréer le corps immense du Vide».^[8]

1.2-5 Dans la société ancienne chinoise, la montagne est un endroit où résident les ermites, où l'on se retire pour réfléchir à ses concepts internes et réformer son esprit. C'est aussi en droit où réaliser des voyages spirituels. La visite de la montagne sert réellement pour comprendre la spiritualité universelle, regarder à l'extrême du champ de vision, entendre le son de la nature, épanouir le corps et l'esprit. Dans ces circonstances, on peut apprécier la liberté et l'infinité de l'espace et du temps.

La peinture chinoise ancienne a suivi une évolution qui va

d'une tradition marquée par le réalisme vers une conception de plus en plus spirituelle. Par spirituelle, nous n'entendons pas une peinture à sujets religieux, mais une peinture qui tend elle-même à devenir spiritualité. Spiritualité essentiellement inspirée du taoïsme et enrichie par la suite de la philosophie Zen.^[9]

1.3 «Paysage» et l'extension de la peinture «Paysage»

1.3-1 La peinture de paysage est née en Europe du Nord, Elle symbolise la grâce de Dieu sur le monde. En Europe du Sud, comme en Italie, bien qu'il n'y ait pas de théorie sur la «Peinture de Paysage» (-l'école italienne, elle dédaigne ou néglige le paysage),^[10] il y a une tradition qui utilise la nature, en particulier les pierres pour symboliser la Vierge Marie. Donc les conditions pour la naissance de la «Peinture de Paysage» sont déjà réunies.

Si nous faisons quelques recherches, c'est au début du seizième siècle que la peinture de paysage devient indépendante de la peinture religieuse. Le peintre Giorgione (1477-1510), de l'école de peinture vénitienne, avec son œuvre *La Tempête* (fig.1) est considéré comme le premier peintre qui n'ait pas utilisé les paysages en tant que toile de fond. Joachim Patinir est le peintre flamand le plus représentatif dans l'ancienne époque pour réaliser des paysages, par exemple, *Paysage avec saint Jérôme* (fig.2). Son ami le peintre Albrecht Dürer, a écrit de lui que c'était un «bon peintre de paysages» («der gute Landschaftmaler») en 1521, lors de son deuxième voyage pour le mariage de Joachim Patty.

2 . Espaces urbains et espaces intérieurs

2.1 Vision occidentale

L'application de la perspective centrale dans la peinture occidentale met en lumière le côté «constitutif» de l'environnement humain. Dans la ville, il n'est pas possible d'apercevoir la profondeur sans l'aide de certains indices, surtout ceux proposés par l'architecture, tels que la rue et le bâtiment. Dans une représentation d'un tel espace, la présence de ces constructions joue un rôle décisif. Ce phénomène renforce une idée qui me préoccupe : la ville, étant l'espace le plus habité, a transformé notre habitude visuelle et notre perception de l'espace, par son omniprésence devant nos yeux. De ce fait, notre vision est limitée en fonction de l'espace perçu dans la ville. Les bâtiments dirigent notre regard à l'horizontale, et le ferment à la verticale.

2.1-1 Dans la Chine antique, la nature est liée directement aux civilisations, les montagnes ont des relations très étroites avec la vie des gens. De la dynastie de Han (206 av. J.-C. -220) à la dynastie des Song (960-1279), la civilisation chinoise ne repose pas sur le développement urbain, mais s'appuie surtout sur la vie à la campagne. En effet, depuis l'antiquité, la société chinoise s'est toujours développée dans l'idée que «industrie est légère, agriculture est lourde (plus importante)». Sous la dynastie des Song, les grandes villes commerciales ont commencé à apparaître. Contrairement

à la Chine, la civilisation occidentale s'appuie sur le développement urbain.

Un siècle avant J.-C., Rome était déjà une ville de plus d'un million d'habitats. Les Romains manquent d'imagination visuelle, ils observent le monde avec des images réelles, l'empereur romain est intégré étroitement à l'ordre visuel et au pouvoir impérial, il montre son pouvoir au peuple par des monuments et des bâtiments publics.^[1]

L'empire romain est très vaste. Dans les villes d'autres régions, l'ordre visuel est étroitement lié aux fonctions de la ville comme à Rome. Bâtiments, routes, ponts, sont les formes artificielles qui sautent aux yeux comme composition du paysage urbain, ce qui change inconsciemment la perception de l'espace et de l'espace visuel de ceux qui y vivent (fig.3).

Dans les capitales européennes, les maisons et les routes sont structurées par le bâti. Leurs formes avec lignes droites et leurs décorations intérieures géométriques, guident visuellement le regard vers la force, le rationnel, l'ordre et la loi de la ville. On veut se couper des formes originales, des mélanges chaotiques, des arrangements désordonnés et barbares.

2.1-2 En Europe, qu'il s'agisse des paysages dans la peinture ou des paysages réels, le rôle de l'architecture est essentiel. Le début de la peinture de paysage est construit avec, comme le principal point de vue, l'architecture. Non seulement comme vue de l'intérieur du bâtiment vers l'extérieur de paysage lointain, mais aussi en regardant le paysage lointain depuis l'extérieur du bâtiment, toutes les peintures de paysage des époques anciennes contiennent l'observation de la nature, presque sans exception. C'est le point de vue des habitants des villes et de leur civilisation.

3. *La Cité idéale, vers 1480/1484.*

Ecole de Piero della Francesca,
huile et tempera sur panneau, 104,1×15,8 cm
Walters Art Museum, Baltimore.



Un paysage naturel est constitué par des montagnes et des forêts, le mot «sauvage» est dérivé du mot latin «forêt» («silva»). Par ce fait étymologique, il y a une grande distance entre la nature et l'homme, de sorte que nous la qualifions de «sauvage». En revanche, l'architecture rassemble le regard du spectateur. D'avance, le peintre a pensé au regard du spectateur et l'a prévu dans sa peinture. Cela marque bien la distance entre l'homme et la nature.

2.1-3 Au début dans la peinture de paysages intérieurs, le point de vue du spectateur est toujours celui vu à partir de l'obstacle que constitue le mur. Les peintures de l'intérieur n'apparaissent que dans les années quarante du quinzième siècle. Maintenant en possession du Musée des Beaux-Arts de Dijon, réalisé par Melchior Broederlam entre 1394 et 1399, ce sont deux panneaux de bois représentant des scènes religieuses. L'un s'appelle : *Annonciation et Visitation* (fig.4, de gauche), l'autre est : *La Fuite en Egypte* (fig.4, de droite). Ces deux peintures intègrent des espaces intérieurs dans des rochers et des paysages, la scène intérieure est dépeinte comme un espace ouvert.

4. (gauche) : *Annonciation et Visitation*, 166,5×125 cm
(droite) : *Présentation au temple, la Fuite en Égypte*, 167×130 cm
Melchior Broederlam, 1398, tempera sur panneau,
Musée des beaux-arts, Dijon.



L'intérieur de la salle possède une décoration riche et ordonnée dans un style géométrique. Les lignes droites qui traversent la structure du bâtiment aident à montrer la profondeur. La profondeur de l'espace intérieur semble plus éloignée que les montagnes lointaines. Le bâtiment de gauche présente à peu près des surfaces égales à celui des rochers à droite, cependant on voit qu'au centre de chaque espace se trouvent les symboles de l'homme et de la civilisation humaine. L'espace de la civilisation et celui du monde sauvage sont ici sur le même plan et ont la même importance. Cette peinture présente simultanément en parallèle deux espaces intérieurs et extérieurs, puis du point de vue externe à l'intérieur. Ensuite la narration se concentre sur l'espace intérieur.

2.1-4 Au quatorzième siècle, en raison du développement économique et culturel des Pays-Bas, les peintures religieuses absorbent rapidement la tendance progressive de la Renaissance italienne : certaines de peintures ont commencé à décrire le monde réel. Comme un mouvement d'art débutant, l'école des Pays-Bas se forme dans certains centres urbains, qui annoncent la vie séculière : le paysage urbain est présenté avec de nouveaux contenus et de nouveaux points de vue dans la peinture.

La peinture du paysage présente le paysage pittoresque directement par la petite fenêtre ouverte. L'approche de base s'est progressivement élargie : à partir de petites fenêtres, elle remplit ensuite toute la toile. De cette manière, l'ensemble du paysage est bien présenté, le spectateur doit éprouver un sentiment de puissance, de contrôle du paysage actuel et une expérience des confins infinis des sentiments. Pendant la Renaissance européenne, la peinture du paysage et des petites fenêtres montrent le monde pour le spectateur.

2.1-5 Dans la peinture du quinzième siècle, la relation entre l'espace intérieur et l'espace extérieur est symbolique

et figurative. Nous constatons ce fait dans la peinture *La Vierge du Chancelier Rollin* (fig.5, haut) de Jan Van Eyck (1390-1441), le peintre le plus connu de l'époque. Dans cette peinture, l'espace principal se trouve au centre, entre les deux personnages. L'espace intérieur et extérieur se situent aussi dans cette partie centrale. Le paysage est montré à travers les ouvertures des trois arches, l'intérieur et l'extérieur sont également reliés par ces ouvertures (fig.5, bas). L'espace intérieur est représenté en angle réduit.

En regardant, le point visuel rejoint au fur et à mesure le centre de l'espace intérieur. Ensuite, guidé par les lignes décoratives de l'architecture, le regard arrive aux ouvertures vers l'extérieur et atteint la ligne d'horizon (fig.5, bas). La juxtaposition d'un espace extérieur si ample avec un espace intérieur si étroit montre une ambition politique et une préoccupation religieuse. Vus de l'intérieur, le paysage et les villes sont regroupés à l'extérieur dans une vision en plongée. Cela symbolise la position du centre du pouvoir situé dans l'espace intérieur, et le contrôle de ce dernier sur les territoires extérieurs.

Les peintures ressemblantes sont nombreuses à l'époque, par exemple, *Triptyque de Mérode* (fig.6) de Robert Campin (1375-1444). Dans ce type de peinture, la relation de la représentation entre l'espace intérieur et extérieur exprime soit le désir politique, soit l'existence et le pouvoir de Dieu. Les deux espaces peuvent être représentés dans le contraste devant/derrière, ou grand/petit. Ils constituent deux mondes en même temps distincts et continus.

5. *La Vier du chancelier Rollin, vers 1431/1435.*

Jan Van Eyck,
huile sur panneau, 66×62 cm
Musée du Louvre, Paris.



2.1-6 Dans la peinture de paysage classique de la Renaissance, la représentation de l'espace présente des espaces relativement en relief, comme si cela imitait l'expression de la sculpture de relief. Il y a certainement de grands maîtres, tel Jan Van Eyck, qui se sont spécialisés dans la création d'effets de profondeur en profitant de l'ouverture de la fenêtre et de l'arche. Grâce à cette technique, les peintres postérieurs ont pu sortir de l'intérieur et développer des scènes du quotidien en profondeur, avec d'autres méthodes.

2.1-7 Par exemple, le peintre italien Piero Della Francesca (vers 1416-1492) a peint les *Portraits affrontés du duc et de la duchesse d'Urbino* (fig.7) avec une nouvelle méthode. L'élément nouveau inédit dans ces deux peintures, c'est que les personnages posent en plein air. Ils sont parfaitement de profil. Un grand paysage se situe en dessous et derrière leurs visages, comme si ces derniers séparaient les paysages en deux parties : gauche/droite. Le contraste créé par la grandeur des personnages et l'ampleur du paysage signifie leur pouvoir et leur position supérieure, ainsi que leur contrôle sur ce territoire.

Dans cette peinture, la ville se trouve loin derrière la forêt. La peinture indique un seul espace extérieur, ce qui est différent de la peinture précédente où l'espace extérieur est introduit à partir de l'intérieur. A part la ligne de l'horizon qui suggère la fin de la vue, il n'y a pas d'indice de perspective lié à l'architecture. Cela laisse un espace important pour le paysage, exprimant «la terre sauvage» de l'époque. A ce moment-là, les territoires inexploités ne signifient plus des endroits dangereux. Sous l'influence de l'esprit humaniste et de l'esprit de l'exploration, ils représentent de nouvelles valeurs.

2.1-8 Dans la partie précédente, nous avons traité des tableaux qui décrivent ensemble l'espace intérieur et l'espace

6. *Triptyque de Mérode, vers 1427/1432.*

Robert Campin,
huile sur bois, 64,5×117,8 cm
Metropolitan Museum of Art, New York.



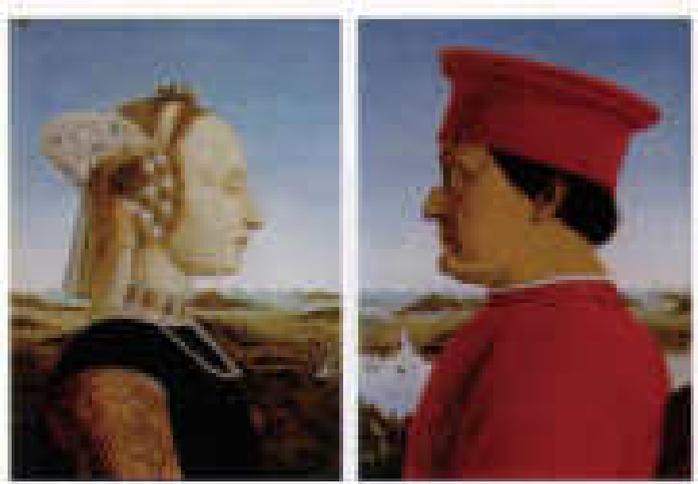
extérieur. Cependant, parmi des tableaux qui montrent un seul espace intérieur et fermé, *Les Époux Arnolfini* (fig.8) de Jan van Eyck, est particulier. Non seulement dans son sujet, hors du commun pour l'époque : un instantané de la vie d'un couple ordinaire, mais aussi dans l'espace que cette œuvre représente. Ici, l'espace extérieur est coupé, quasiment éliminé. Ainsi, une salle intérieure étroite constitue l'image principale de la peinture. Sans représentation d'un grand espace qui symboliserait l'intention politique ou religieuse, ce sont les personnages qui dominent l'espace intérieur.

Le reflet du miroir sur le mur révèle la profondeur d'un espace artificiel. Dans un espace aussi petit que cette salle, notre regard traverse les deux personnages et arrive au centre du tableau : le miroir. C'est dans ce miroir, aussi petit que le visage des personnages, que finit le regard, perdu dans la profondeur infinie proposée par le reflet. Ici, nous retrouvons le reflet de la fenêtre, déformé mais complet, qui

**7. *Portraits du duc et de la duchesse d'Urbino,*
*vers 1464/1466.***

Piero della Francesca,
huile sur bois, 47×33 cm pour chaque panneau.
Musée des Offices, Florence.

connecte la salle à l'extérieur et qui laisse entrer la lumière,
présence symbolique de Dieu.



8. *Les Époux Arnolfini, 1434.*
(ci-contre), **détail** (en bas)
Jan Van Eyck,
huile sur panneau de chêne,
82,2×60 cm
National Gallery, Londres.





2.2 Vision chinoise

2.1-1 Si nous envisageons la peinture des personnages de la Chine Ancienne, nous voyons que celle-ci suit une direction distincte des peintures de l'Occident, dans les expressions de profondeur et d'espace, quelles que soient la représentation de l'intérieur par rapport à l'extérieur, ou celle de la ville par rapport au paysage.

Procédons directement à l'analyse des œuvres.

En Chine, la peinture de personnages atteint sa maturité après la dynastie de Sui (VII^e siècle). Aujourd'hui, nous possédons des reproductions des chefs d'œuvres du peintre Zhang Xuan (vers 713-755) de la dynastie de Tang (VIII^e siècle) : *Apprêts de la soie par les dames de la cour* (fig.9), et *Dame Guoguo partant faire une promenade à cheval* (fig.10).

Dans ces deux peintures, la scène et l'espace où se trouvent les personnages ne sont pas clairement décrits. Il se peut que ceux-ci dans *Apprêts de la soie par les dames de la cour* se situent dans un espace intérieur. Alors que, dans *Dame Guoguo partant faire une promenade à cheval*, grâce à l'indication de la présence d'un cheval, la promenade se passe certainement à l'extérieur. Néanmoins, ce sont des suppositions déduites de l'imagination et de la conjecture. Etant donné qu'il n'y a pas d'indices sur l'intérieur et l'extérieur, ni de séparation ou de conjonction de ces deux derniers, nous ne pouvons que ressentir la continuité de l'espace par la taille des personnages. Or, dans une peinture de la même époque, *Dames de la cour portant des coiffures fleuries* (fig.11) de Zhou Fang (VIII^e siècle), la taille des personnages ne correspond pas aux règles de la perspective où «le près» paraît grand et «le loin» paraît petit. La taille signifie ici autre chose. En effet, ici un personnage de grande taille signifie quelqu'un d'important ou le maître, tandis qu'un personnage de petite taille signifie

9. *Apprêts de la soie par les dames de la cour, début du XII^e siècle.*

Zhang Xuan

rouleau portatif, encre et couleur sur soie, 37×147 cm,

Museum of Fine Arts, Boston



quelqu'un de secondaire ou le serviteur, bien qu'ils se trouvent tous dans le même espace. Contrairement à la peinture occidentale, la représentation de l'espace dans la peinture chinoise ne s'appuie pas sur un centre visuel ou sur une ligne symétrique, pour indiquer la hiérarchie des choses. Puisqu'il n'y a ni scène, ni ciel, ni sol, l'espace dans la peinture chinoise reste ouvert et symbolique. Il indique un espace horizontal dans lequel les choses peuvent être soit grandes ou petites, soit lointaines ou proches, soit à l'intérieur ou à l'extérieur.

Dans ce type de peintures de personnages, il existe une grande liberté pour aménager les personnages dans l'espace, selon leur relation. Cependant, il y a des règles générales à respecter. Par exemple, «l'apparition successive de personnages» : les personnages évitent de se regrouper et de se cacher, et apparaissent un après l'autre. Ainsi, l'espace réservé entre chaque personnage crée une «condition d'espace-temps» uniquement liée à chaque rôle. En effet, cela établit le «Chang» (mot chinois “场” qui peut correspondre au mot «champ» en français) de chacun : une relation d'espace lié à la présence du personnage.

2.2-2 Par rapport à la peinture de personnage de la dynastie de Tang, celle de la dynastie des Song (960-1279) montre beaucoup plus d'espaces intérieurs et de scènes de ville. De plus, la description de l'espace intérieur est plus réaliste. Par exemple, l'observateur peut savoir clairement s'il s'agit d'une scène intérieure (fig. 12), d'une scène d'intérieur connectée à

10. *L'excursion printanière de dame Guoguo, début du XII^e siècle.*

Zhang Xuan,
rouleau portatif, encre et couleur sur soie,
51,8×148 cm
Musée provincial du Liaoning, Shenyang.

11. *Dames de la cour portant des coiffures fleuries, dynastie de Tang.*

Zhou Fang,
rouleau portatif, encre et couleur sur soie,
46×180 cm
Musée provincial du Liaoning, Shenyang.



l'extérieur (fig.13), ou d'une scène exclusivement extérieure (fig. 14).

En fait, selon ces trois peintures, l'intérieur se situe toujours dans une position secondaire par rapport au «Ciel». Ici, je définis le Ciel comme «un espace final» -il constitue, en effet, notre «demeure». Ce concept, selon lequel les Chinois anciens considèrent le ciel comme le toit et la terre comme le sol, est devenu l'idée représentative d'un espace habitable. De sorte que l'espace artificiel (maison et architecture) ne se situe jamais au centre de la peinture et ne constitue pas lui-même un sujet unique de peinture. En effet, la peinture ne se consacre pas à valoriser cette réussite humaine dans la construction. De plus, cette dernière a généralement tendance à être excentrée dans la représentation, suivant deux facteurs. Le premier : l'aménagement dans lequel l'intérieur s'ouvre vers l'extérieur. Le second : les personnages, même se trouvant à l'espace intérieur, nous guident vers l'espace extérieur par leurs regards et leurs

12. **Maquillage de dame, dynastie des Song.**

Su Hancheng
encre sur soie, dynastie des Song,
25,1×26,7 cm
Museum of Fine Arts, Boston.



13. **Enfants jouent à côté du pavillon, dynastie des Song.**

Anonyme,
encre et couleurs sur soie,
23,9×25,8 cm
Museum of Fine Arts, Boston.



14. **Dames promènent sous le lune d'automne, dynastie des Song.**

Cheng Qingbo,
encre et couleurs sur soie,
25,6×26,7 cm
Musée du palais impérial, Pékin.



positions.

2.2-3 Concernant les peintures qui représentent les scènes de ville, *Havres de paix sur le fleuve* (XI^e-XII^e siècle) de Zhang Zeduan est incontournable. Elle est parmi les rares peintures chinoises qui décrivent l'espace extérieur de la vie quotidienne, l'architecture et l'espace de la ville. En Chine ancienne, le regard n'est que très rarement introduit à l'intérieur d'un l'espace par l'ouverture de la fenêtre ou d'un couloir. Il est donc normal que dans *Havres de paix sur le fleuve*, l'espace extérieur soit introduit directement par le dehors, et que nous trouvions l'espace intérieur en regardant dans la fenêtre et le couloir. La ville décrite par cette peinture est Bianjing (Kaifeng). Elle est la capitale de Song du Nord (960-1127) et la ville la plus prospère de l'époque. A part la présence symbolique d'une porte d'entrée de la ville, la frontière de la ville n'est pas indiquée, de sorte

que l'espace de celle-ci reste ouverte.

2.2-4 En plus, l'espace intérieur reste toujours ouvert même dans les scènes habituellement intérieures et privées (par exemple, Shunga, signifie littéralement «image du printemps» un euphémisme pour faire référence à l'acte sexuel). Les peintres anciens ont simplement mis des paravents dans un sens symbolique, pour diviser l'espace, ou pour cacher la vue. Visuellement et psychologiquement, cet effet permet au regard extérieur d'entrer dans la scène intérieure. L'ouverture de l'espace intérieur signifie que l'espace fermé n'est pas apprécié dans la peinture chinoise.

2.2-5 Sous l'influence des penseurs et des peintres de la Chine ancienne, la notion du «Ciel» et celle de la «Nature» sont tellement importantes que l'espace de la vie personnelle est toujours représenté d'une manière ouverte, afin de prendre l'énergie de ces éléments naturels. L'énergie «Lingqi» (灵气) représente l'énergie du cosmos, et elle est liée au niveau mental, l'énergie «Shenqi» (生气) représente l'énergie vitale, et elle est liée au niveau physique. En effet, la représentation de l'espace intérieur ne s'attache pas à exprimer une profondeur de perspective, ni la centralisation du regard. Elle tente de s'immerger dans la nature.

Dans la peinture «Shanshui», la perspective de l'espace ne vise pas à représenter une profondeur, mais exprime une sensation importante de «hauteur» et «ampleur». Les connections entre les espaces différents conduisent à un regard aléatoire, qui provoque des résonances dans l'expérience visuelle. Dans cette représentation de l'espace, le point de regard est fluide et mouvant. Puisque l'espace et l'image représentés ne décrivent pas de scènes réelles de la vie, ni d'imitation d'un espace tridimensionnel, Ils ne sont pas soumis aux contraintes du concept de la gravité et du temps (car le volume et la texture représentent la gravité. La lumière et la couleur correspondent au temps). Le monde créé par la peinture

chinoise ressemble plus à un espace changeant qui dépend du point de vue.

2.2-6 Les peintres chinois spécialisés dans la peinture «Shanshui» n'avaient pas l'habitude de peindre en regardant directement la nature. Bien qu'il existe des cahiers de croquis et d'exercices, ceux-ci n'expriment que les sentiments instantanés du peintre, et pas une description réaliste du site. L'endroit où travaillaient les peintres «Shanshui» est devant la table, en mettant une feuille de papier à plat, et en ayant déjà une idée prévue pré-existante. Ce qu'ils peignent vient de leur imagination et de leurs souvenirs de la montagne. Malgré le fait que toutes les peintures «Shanshui» portent des noms des montagnes et des sites réels, nous ne trouvons pas de scènes semblables dans la réalité.

L'espace dans la peinture

3. La représentation de l'espace dans la peinture occidentale

Dans le domaine de la peinture et de la scénographie, la perspective utilise toutes sortes de méthodes de compositions picturales, peu importe que cela soit une méthode géométrique ou non. Ces méthodes sont employées pour représenter la sensation de profondeur, dans des supports bidimensionnels, ou dans des supports relativement aplatis par rapport au sujet représenté (sculpture en relief, décor de scène). Lorsque les artistes décrivent les expériences visuelles de profondeur et d'espace à travers des méthodes picturales, cela produit donc une représentation de la perspective ou une composition de celle-ci. Ces expériences incluent «le lointain paraît petit; le près paraît grand», «les lignes parallèles se rejoignent au loin»...

3.1 Le principe de formation d'image

3.1-1 C'est à partir de l'époque grecque que le développement de la peinture occidentale a suivi celui de l'optique. La perspective a été ainsi influencée par la géométrie, liée à l'optique. Cette méthode est caractérisée par la reproduction des illusions optiques. C'est pour cela que la géométrie y joue un rôle important.

A la Renaissance, la perspective conique, dans laquelle le regard est supposé être centré vers un seul point favorise une composition centrale, dont le point final du regard, souvent situé au centre de la peinture, porte un sens symbolique. Ce

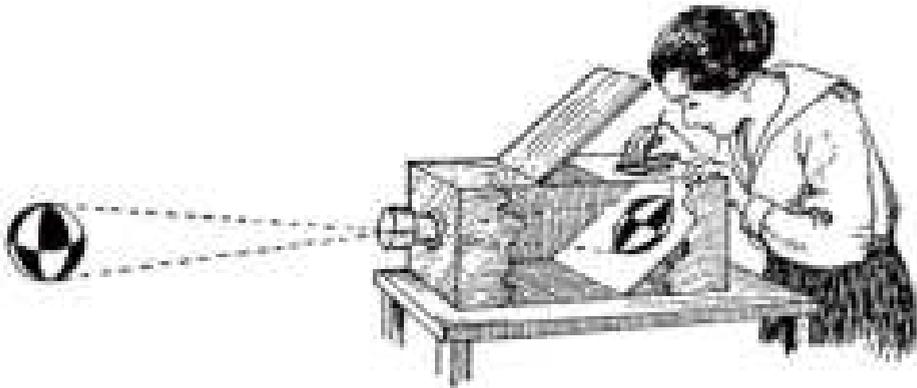
style de composition provient probablement du besoin de la représentation de l'espace intérieur dans le sujet de peinture.

Par ailleurs, dans la peinture chinoise, la représentation d'espace est une grande tradition. Celle-ci vient de la peinture «Shanshui», dont la caractéristique est un point de regard multiplié et mouvant. Quant à la représentation de l'architecture, les peintres de la Chine ancienne utilisaient la «méthode des parallèles» pour décrire les lignes droites de la construction humaine. Paradoxalement, cette méthode nie la règle appliquée en Occident où les lignes parallèles se rejoignent au loin. Les lignes parallèles dans la peinture chinoise restent toujours «parallèles».

Le terme «perspective» dérive du mot latin «perspectiva». C'est un terme spécial utilisé par le philosophe romain Bothius (communément appelé Boèce, vers 470-524). Il s'agit de la traduction du terme optique, dans l'ouvrage d'Aristote. Au quinzième siècle, la perspective représente une vue à partir d'un plan. Il s'agit d'une vision monoculaire et la représentation se fait en imaginant ce qui est projeté sur ce plan. Ceci s'appelle la perspective scientifique, aussi appelée la perspective centrale, la perspective conique, la perspective linéaire et la perspective géométrique. Son principe est déduit de l'optique géométrique, et partage la même hypothèse physique avec cette dernière : la diffusion linéaire de la lumière.

L'appareil de formation d'image le plus ancien est le sténopé (fig.15), terme déduit du latin *camera obscura* (Latin: *camera* pour «chambre voûtée/salle», *obscura* pour «sombre»). Sa règle de fonctionnement : introduire la lumière par un trou de faible diamètre dans un espace noir (une boîte ou une chambre noire), et la projeter sur un plan (le fond de l'espace). A ce moment-là, cette lumière projette une image sur le plan et représente la scène. La première personne qui a inventé cet

15. camera obscura.



appareil est le philosophe chinois Mo Zi (470-390 av. J.-C.). Il l'appelait «plaque collectrice», ou «salle du trésor verrouillé». [2] Néanmoins, les ancêtres chinois n'estimaient pas cette invention, de sorte que le sténopé n'est pas devenu un appareil de formation d'image en Chine.

En Occident, le philosophe grec Aristote (384-322 av. J.-C.) a compris le principe optique de la caméra sténopé. Environ 300 ans avant J.C., les études optiques d'Euclide ont mis en évidence la diffusion linéaire de la lumière dans une boîte noire. Dans la perspective centrale, la surface de la peinture est traitée comme un plan, dont la projection constitue l'image. Ce plan, posé devant l'artiste, est la scène réelle, qui constitue une image à partir d'un seul point de vue fixé. Dans le cas le plus idéal, ce genre de peinture, peint avec les couleurs adéquates et proposant une vision monoculaire à partir d'un point de vue approprié, devrait rappeler la même sensation visuelle que lorsque nous regardons une belle photo.

3.2 Le principe optique

3.2-1 L'œil fonctionne comme un petit appareil photo. Une

surface située à l'intérieur de l'œil reçoit la lumière projetée de l'extérieur. Cette surface, appelée la rétine transmet les informations vers le cerveau et ce dernier reconstitue l'image du monde. C'est pour cela que notre fonction visuelle ressemble à une projection de lumière sur un plan. Néanmoins, les yeux humains sont disposés dans le même plan que le visage. Cela détermine une représentation du monde différent par exemple de celle des oiseaux, dont les yeux se situent dans deux plans, ou de celle des insectes qui possèdent des yeux multiples ou composés. Bien que toutes ces espèces coexistent dans un seul monde, nous pouvons douter que le monde soit tel que celui représenté par les yeux humains.

3.2-2 Cependant, dans les yeux humains, la rétine, étant une couche disposée au fond de l'œil transforme un monde tridimensionnel en une réception bidimensionnelle. Cela entraîne des conditions particulières à la perception visuelle humaine, au niveau de la reconstruction d'un monde tridimensionnel. Comment arrivons-nous à percevoir l'espace et la profondeur? Grâce à la collaboration avec les autres sens, parmi lesquels le toucher qui nous propose l'information du volume et texture, tandis que l'ouïe localise l'espace par la résonance du son. Ceci est appelé «Chang» (le champ) l'espace perçu par le corps humain à travers ses différents sens. Quant à un espace lointain, perçu par les yeux, nous nous appuyons sur des références proposées par notre entourage. Par exemple, par rapport à notre localisation, les choses lointaines paraissent petites et celles proches paraissent grandes. L'ensemble de ces expériences nous permet de percevoir des espaces divers.

Par rapport à la perception de l'espace, il existe deux sources d'informations différentes. La première vient de la fonction instantanée de notre base biologique. La seconde vient de l'accumulation des expériences visuelles antérieures. La sensation d'espace est réalisée en combinant les deux sources

d'informations. Cependant, nous ne sommes pas conscients de la distinction entre ces deux sources. Concernant la fonction biologique instantanée, il s'agit d'une perception sphérique de la vision humaine de 50 mètres de diamètre. Elle se déplace selon la localisation du corps. En revanche, au delà de ce champ, nous percevons des formes et des couleurs plutôt aplaties. Par exemple, sur un sommet de montagne, nous ne pouvons pas concevoir la sensation d'espace du paysage lointain (en éliminant les références proposées par les éléments proches). Nous avons l'impression que rien dans le paysage n'a de volume, ni d'occupation de l'espace. Néanmoins, la perception des formes et des couleurs du paysage sollicite nos expériences acquises. Ces dernières nous proposent des informations autour du volume et de l'espace. Grâce à ce processus, nous ressentons que le paysage lointain possède un véritable espace et une profondeur. Notre cerveau ne sait pas reproduire ce genre de profondeur. A l'inverse, ce phénomène peut être traduit dans la composition de la peinture. C'est la raison pour laquelle la peinture de paysage arrive à reproduire une impression visuelle du paysage réel.

3.3 La perspective

3.3-1 La sensation de l'espace est construite par un ensemble de relations : les relations entre ce qui occupe et ce qui est occupé. Quand à la sensation du volume, elle vient d'une simple occupation de l'objet. Par conséquent, lorsque nous ressentons un espace compliqué, les indices donnés par l'occupations des objets sont indispensables.

Dans l'expression picturale, la représentation de la profondeur commence par les descriptions des occupations des objets. Ces descriptions créent la sensation du volume, et puis la perspective de l'espace. Voici quelques méthodes picturales utilisées pour exprimer le volume et la profondeur : la perspective linéaire, la perspective chromatique, le passage de

clair à obscur (en italien «Chiaroscuro»), le cache du contour et la règle selon laquelle l'objet de loin paraît petit et l'objet proche paraît grand.

Au début du développement de la perspective, Brunelleschi voulait établir une théorie scientifique sur les relations entre le regard, la peinture et l'objet. Se différenciant des méthodes anciennes, les méthodes de cette époque étaient toutes basées sur les expérimentations et les mesures réelles. Plus tard, les méthodes de la perspective s'appuient sur des modèles idéaux, auxquels il suffit d'appliquer des règles géométriques pour exprimer l'espace et le volume. De nos jours, la plupart des peintures réalistes s'expriment de leur manière propre. Généralement les peintres possèdent une connaissance de base des théories de la perspective.

3.3-2 La gravure *Underweysung der Messung* d'Albrecht Dürer (fig.16) est une démonstration mécanique de la perspective de Brunelleschi. Le point fixé sur le mur de droite représente le départ du regard, et la ficelle mobile représente la lumière. Quand l'artiste attache la ficelle à un point du luth, son assistant note la position du croisement de la ficelle avec la surface intérieur du cadre. Cette position correspond à la place de cette partie de luth dans sa représentation dans la peinture. Ces points se lient et dessinent la forme du luth, à partir de la vision du point fixé au mur.

Ceci est une méthode mécanique pour former une image. Elle est entièrement basée sur la diffusion linéaire de la lumière, et ce cheminement linéaire est représenté par une ficelle tendue entre l'œil (le point fixé au mur) et un point choisi sur l'objet. Le croisement de cette ligne avec la surface du cadre suggère un point, qui sera transcrit correctement sur une feuille de papier perpendiculaire à la surface du cadre.

La perspective linéaire est la méthode la plus appliquée et elle

16. *Underweysung der Messung*,
Albrecht Dürer,
1525, gravure sur bois.



est considérée comme une méthode scientifique. Elle implique une pensée dans laquelle la vision optique prédomine sur le point de vue des choses. De plus, elle reconstitue un modèle du monde transmis à travers la peinture. En revanche, les autres méthodes, telles que «le cache du contour» et «le loin paraît petit et le près paraît grand» tendent à focaliser l'attention sur l'objet lui-même, et ne constituent pas un point de vue «subjectif». Ces deux méthodes sont anciennes. Elles font partie des méthodes les plus simples et objectives, et sont les plus universelles. Elles sont les plus adaptées à la surface bidimensionnelle de la peinture, tandis que la perspective linéaire a tendance à créer un espace «écrasant».

Aujourd'hui, les méthodes de la perspective occidentale sont beaucoup employées dans toutes sortes de domaines picturaux

17. *La Joconde, vers 1503/1506.*

Léonard de Vinci,
huile sur panneau de bois de
peuplier, 77×53 cm
Musée du Louvre, Paris



et les ouvrages sont abondants.

3.3-3 Nous arrêtons notre discussion sur la partie occidentale ici. Dans la prochaine partie, nous allons analyser les méthodes asiatiques pour représenter l'espace, en particulier dans la peinture «Shanshui». Elles sont moins connues en Occident. D'un point de vue scientifique, la représentation de l'espace dans celle-ci ne respecte pas les principes de la perspective occidentale. Elle est, en effet une division de distance et de surface dans un plan bidimensionnel, sans préoccupation de références scientifiques. Cependant, ces méthodes constituent une expression picturale reconnue par les peintres chinois.

3.4 Trois formats des tableaux

18. *Souvenir de Mortefontaine, 1864.*

Jean-Baptiste Camille Corot,
huile sur toile, 65,5×89 cm
Musée du Louvre, Paris.



19. *Le Bassin de Saint-Marco vers l'est, vers 1738.*

Canaletto,
huile sur toile, 125×204 cm
Museum of Fine Arts, Boston.



3.4-1 En Occident, il existe trois formats de tableaux selon la tradition. La division est basée sur le sujet de la peinture, et la différence se manifeste dans la forme et la proportion. Ces trois formats sont : le portrait, le paysage et la marine.

Un portrait représenté un buste ou un simple visage. Il a besoin d'une surface longue et étroite, comme la figure : *La Joconde* (fig.17) de Léonard de Vinci (1452 -1519). Ce format favorise la concentration du regard sur un axe verticale. Dans un paysage, le regard du spectateur disparaît vers la ligne d'horizon du paysage. Un rectangle élargi est donc plus adapté pour ce sujet, par exemple, *Souvenir de Mortefontaine* (fig.18) de Jean-Baptiste Camille Corot (1796-1875). De plus, cette forme élargie provoque une expérience visuelle calme et agréable, ce qui correspond à la sensation face à l'ampleur du paysage. La peinture de marine fait partie de celle du paysage, mais le tableau semble s'élargir encore plus, tel *Le Bassin de Saint-Marco vers l'est* (fig.19) de Giovanni Antonio Canal dit Canaletto(1697-1768).

Quelque soit le tableau rectangle étroit ou élargi, la proportion du rectangle correspond à celle qui est agréable à regarder. Un tableau en rectangle, dont la proportion est en accord avec le nombre d'or, en est un bon exemple. Il est donc normal qu'il n'existe pas de format extrême, comme celui de la peinture chinoise, où un côté est beaucoup plus long que l'autre. Dans la peinture occidentale, le regard est souvent concentré vers un axe, soit celui vertical, créé par le personnage dans le portrait, soit celui horizontal, créé par la ligne d'horizon dans le paysage et de marine. Grâce à un regard fixe prévu par le peintre et un confort visuel créé par la proportion de tableau, le tableau rectangulaire ne provoque qu'une contemplation stable et simple.

4. La représentation de l'espace dans la peinture chinoise

La représentation de l'espace dans la peinture chinoise semble ne suivre aucun principe. Néanmoins, elle propose une solution raisonnable du fait de son format sur rouleaux. Nous pouvons nous demander comment les peintres chinois semblaient apparemment aussi ignorants des principes de base de la perspective et s'attachaient également à représenter des scènes réalistes de nature. Ils refusaient en réalité de se limiter à ces principes et évitaient consciemment la perspective et la description de l'ombre pour la même raison. Les conditions spécifiques de la Chine, tel que le climat, peuvent contribuer à cette décision. Malgré la différence dans l'expression picturale entre l'Occident et l'Asie, il est certain que les peintres chinois ne se sont jamais détournés de la beauté de la nature.

4.1 L'eau et la lumière

4.1-1 Nous pouvons trouver des raisons pour expliquer le manque de méthode de perspective dans la peinture chinoise.

Premièrement, la géographie de la Chine est compliquée. Elle possède de nombreux lacs et fleuves et ceux-ci entraînent un climat nuageux et brumeux. Cette condition a certainement eu un impact sur la qualité de la lumière et sur la représentation de la couleur.

D'autre part, sous l'influence de la pensée taoïste, dans laquelle le «Vide» et la spiritualité sont plus estimés que le

plein et la matérialité, un style réaliste lié à la description de la matière et de l'occupation du volume n'est pas possible. Par exemple, l'esthétique grecque, dont la sculpture s'attache à l'expression du volume de corps et de la texture de muscle, n'a jamais fait partie de l'esthétique de l'art chinois. Comme Hippolyte Taine (1828-1893) le constate dans son ouvrage *Philosophie de l'art* (1865-1882) : «Mais si les analogies de climat ont donné à l'œil du Vénitien et de l'homme des Pays-Bas une éducation analogue les différences de climat lui ont donnée une éducation différente».^[3]

Je pense que la représentation dans l'art occidental et dans l'art asiatique est essentiellement influencée par leurs climats et leurs coutumes particulières, de sorte qu'elles ont développé des esthétiques distinctes au niveau de l'art visuel. «Son territoire et son climat spécial développent un caractère particulier qui la prédispose à l'art et à un certain genre d'art. ...et le milieu physique qui l'entoure, comme le génie national qui la fonde, lui donnent et lui imposent ses sujets, ses types et son coloris».^[4]

4.1-2 L'origine de la culture chinoise se situe dans la plaine au centre de la Chine. C'est un climat de mousson : il y fait souvent humide, doux et régulièrement brumeux. Ce climat est idéal pour le développement de l'agriculture, la vie humaine se trouve alors très proche de la nature et soumise à la météo. L'air est plus humide qu'en Europe. Grâce à ces conditions météorologiques, la représentation de l'espace dans la peinture «Shanshui» est souvent exprimée par l'existence de brouillard et de nuages.

Néanmoins, il existe une différence entre la peinture «Shanshui» du Nord et celle du Sud. La première décrit les montagnes d'une manière claire et rude, à cause de son climat sec et d'une bonne visibilité dans l'air. Le style viril et brutal caractérise la peinture «Shanshui» du Nord, comme chez

le peintre Li Cheng (919-967) de la dynastie des Song. A contrario, la peinture du Sud-Est est caractérisée par un style doux et brumeux, à cause de son climat humide et nuageux, comme dans les peintures de Mi Fu (1051-1107). Ces différents styles témoignent combien notre expression visuelle peut être liée aux conditions météorologiques de la région.

4.1-3 La culture occidentale est issue de Grèce, sur la presqu'île du Péloponnèse. C'est un endroit où se trouvent la montagne ainsi que la mer. Le climat sec de la Méditerranée donne à l'air une bonne visibilité. Grâce à une géologie rocheuse qui contient peu de terre, l'air reste pur et cela favorise la diffusion de la lumière. Le paysage de loin paraît donc plus clair. En analysant ces conditions géographiques et météorologiques, nous ne pouvons pas nier leur contribution à la différence dans la représentation picturale de l'espace entre l'Occident et l'Asie.

4.2 La méthode des Trois Lointains

4.2-1 Contrairement à la perspective linéaire, la perspective chinoise est appelée la «perspective cavalière». C'est une combinaison de points de vue différents et multipliés. Cette représentation ne présente pas de point de fuite, la taille des objets ne diminue pas lorsqu'ils s'éloignent. Il s'agit, en effet, d'une double perspective. Le peintre, en général, est censé se tenir sur une hauteur, jouissant ainsi d'une vision globale du paysage, mais en même temps, il semble se mouvoir à travers le tableau, épousant le rythme d'un espace dynamique et contemplant les choses de loin, de près et de différents côtés (ainsi, les montagnes sont souvent vues à la fois d'une certaine hauteur et de face; celles du lointain peuvent paraître plus grandes que celles du premier plan. De même, le mur principal et le mur latéral ainsi que l'intérieur et l'extérieur de certaines habitations sont montrés en même temps). Le peintre vise à créer un espace médiumnique, celui où l'homme

rejoint le courant vital : plus qu'un objet à regarder, un tableau est à vivre.^[6]

4.2-2 De plus, il existe une autre méthode dans la perspective chinoise, appelée la «perspective parallèle». En effet, c'est la «méthode des parallèles», dans laquelle les lignes parallèles réelles sont représentées par de véritables lignes parallèles dans la peinture, et elles ne se rejoignent pas au loin, ce qui est le cas dans la perspective occidentale. Cette méthode est opposée à la connaissance scientifique. Elle est apparue assez tôt dans la peinture chinoise et a été vite reconnue et adoptée comme une représentation symbolique. Cette méthode et la vision en plongée sont des éléments essentiels de la peinture traditionnelle chinoise. Dans la perspective scientifique de la Renaissance, le terme «méthode des parallèles» signifie aussi la situation dans laquelle les lignes parallèles d'un objet se situant dans un plan parallèle à la toile du tableau restent parallèles et ne sont pas soumises à la ligne de fuite.

4.2-3 Dans la représentation traditionnelle de l'espace dans la peinture chinoise, la méthode des Trois Lointains est incontournable. Celle-ci est d'abord proposée par le peintre Guo Xi (vers 1000-1087) de Song du Nord, dans son ouvrage connu sur la peinture «Shanshui» *Haut Message des Forêts et des Sources (Ling-Quan Gao-Zhi)*. Désormais, cette méthode a établi un principe général à propos de l'expression de l'espace dans la peinture «Shanshui».

«Les montagnes ont Trois Lointains. Elever le regard du pied de la montagne jusqu'à son sommet, [c'est mesurer] la distance en hauteur (Gao Yuan) ; regarder la montagne du devant vers l'arrière, [c'est mesurer] la distance en profondeur (Shen Yuan) ; contempler les lointains montagneux des hauteurs les plus proches, [c'est mesurer] la distance plane (Ping Yuan)».^[6]

Le sinologue François Cheng a parlé de la méthode de Trois

Lointains dans son ouvrage *Vide et Plein*. Selon lui, c'est la «vision en profondeur» qui est la méthode la plus employée dans une manière générale. Le spectateur est censé être sur une hauteur d'où il a une vue plongeante et panoramique sur le paysage. L'exemple le plus typique en est une œuvre de Wang Meng (1308-1385), *Séjour dans les monts Qingbian*. (fig.20) Et puis, «distance en hauteur» : ordinairement utilisée dans un tableau vertical. Le spectateur, se trouvant à un niveau relativement bas, regarde vers le haut. L'horizon dominant du tableau est par conséquent les hauteurs représentées par différentes rangées de montagnes superposées, chaque rangée constituant un horizon en soi. *Voyageurs par monts et rivières* (fig.21) de Fan Kuan (vers 950-1032) en est un bon exemple de l'application de distance en hauteur. Dans la «distance plane» : d'une position proche, la vue du spectateur s'étend en toute liberté à l'infini, ce qui est employé dans la peinture *Villa au bord de l'eau* (fig.22) de Zhao Mengfu (1254-1322). Dans les tableaux de grand format, pour montrer un paysage panoramique, chacune des «distances» comporte, à son tour, trois sections internes, lesquelles contrastant entre elles, accentuent l'impression de distance.^[7]

4.2-4 Ce qui est souvent ignoré en Occident dans la méthode des Trois Lointains, c'est qu'elle contient, en fait, trois processus pour représenter le sujet, au lieu de présenter un seul point de vue. Ces trois processus sont appelés «vision ascendante», «vision horizontale» et «vision en profondeur» (“仰”、“窺”、“望”). En effet, ce sont trois étapes dans l'approche de la montagne. Premièrement, le visiteur se trouve au pied de la montagne, il est impressionné par sa grandeur et la regarde en levant sa tête. Ceci est donc une vision ascendante (“仰”). Ensuite, il commence à monter. A la moitié de la hauteur du sommet, il essaie de voir au loin, et pourtant, sa vue est limitée. Il ne peut que ressentir la montagne en découvrant et en furetant, donc c'est une étape où la vision s'affine avec la découverte de la montagne «vision

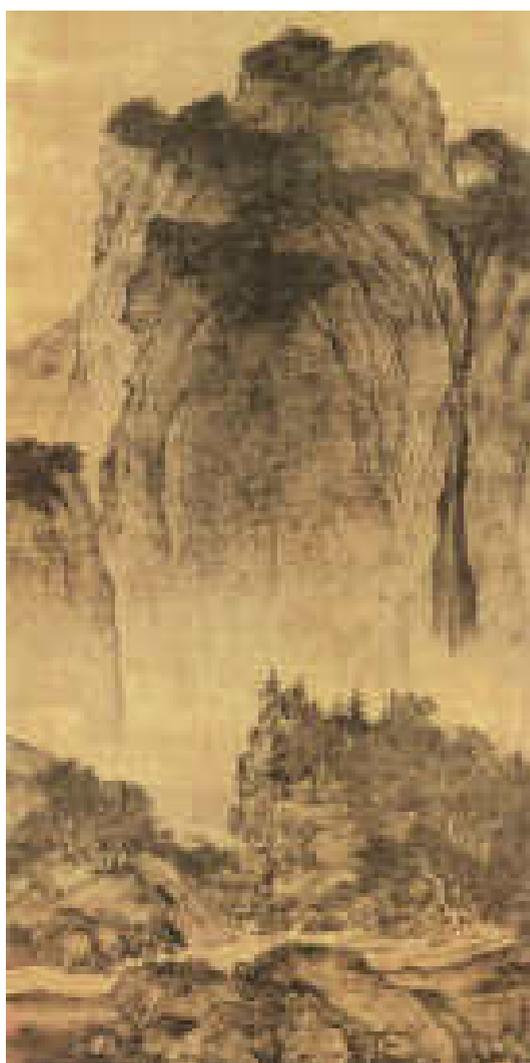
20. *Séjour dans les monts Qingbian, 1366.*

Wang Meng,
rouleau mural, encre sur papier,
141×42,2 cm
Musée de Shanghai, Shanghai.



21. *Voyageurs par monts et rivières, vers 1000.*

Fan Kuan,
rouleau mural, encre sur soie, 206,3×103,3 cm
Musée national du palais impérial, Taipei.



22. *Villa au bord de l'eau, 1302.*

Zhao Mengfu,
rouleau portatif, encre sur papier, 24,9×120,5 cm
Musée du palais impérial, Pékin.



en profondeur» (「窺」). Enfin, le visiteur arrive au sommet et se trouve plus en hauteur par rapport au paysage, et sa vue est étendue jusqu'au loin. C'est la «vision horizontale» de (「望」), la troisième étape. Cette «vision horizontale» qui offre un regard entier et immédiat, est souvent la première impression devant une peinture «Shanshui».

L'application de la méthode des Trois Lointains introduit le concept du temps dans la représentation de l'espace. Elle est basée sur la relation réciproque de l'homme et de la nature. Le monde de la peinture «Shanshui» forme ainsi un espace dynamique et aléatoire entre ces deux existences. Le spectateur trouve des positions différentes selon le point de vue proposé. De plus, par analogie, il percevra sa propre position dans le monde, à travers la représentation cosmologique décrite par le peintre.

Les Trois Lointains de Guo Xi représentent trois points de vue différents. Ils expriment surtout une ouverture face à la nature dans l'état d'esprit de l'homme accompli. L'expression des lointains est depuis longtemps enrichie par la pensée de Zhuang Zi (Tchouang-tseu), dans laquelle la position idéale de l'homme s'inscrit dans la coexistence avec le cosmos. Les lointains, exprimés dans ces trois dimensions importantes, incarnent justement une connexion infinie avec le cosmos. C'est ainsi que cette expression a un rôle prédominant dans la peinture chinoise. En effet, les peintres de la peinture «Shanshui» cherchent toujours à susciter des sensations inédites suggérées par l'expression des lointains.

4.2-5 *Début de printemps* (fig.23) de Guo Xi est une peinture typique de la composition des Trois Lointains. La montagne principale se situe au milieu de la peinture. Elle possède une dimension importante en hauteur, ancrée dans les vallées profondes, ce qu'exprime *Gao-Yuan* (le lointain dans la hauteur). A sa gauche, les plaines s'enchaînent progressivement et s'étendent vers l'infini. C'est donc *Ping-Yuan* (le lointain dans la largeur de l'espace). Des deux côtés de la montagne, des flux d'eau s'écoulent au dessus des vallées et représentent la complexité de la géographie en coulant vers le bas. Ils font ressortir le troisième lointain *Shen-Yuan* (la profondeur), celui qui s'impose dans la complexité de l'espace à l'intérieur de la montagne.

Par ailleurs, nous trouvons aussi des personnages dispersés dans cette peinture. Ce sont des pêcheurs en train d'approcher leurs bateaux de la rive du lac, des jeunes venant accueillir le retour des femmes du village et des voyageurs rentrant...

Guo Xi maîtrise l'expression du brouillard et en profite pour créer la sensation de l'espace. Le corps de la montagne principale se tourne comme en forme de «S» et disparaît dans le nuage, permettant une extension du regard vers le haut. Les arbres sont aussi représentés dans des teintes variées selon leurs positions en avant ou en arrière. Ce brouillard non seulement crée la nuance de l'espace, mais sa présence suggère un cycle d'énergie active et dynamique. Tel que Guo Xi l'explique dans *Haut Message des Forêts et des Sources*.

La méthode des Trois Lointains est une conceptualisation de l'espace dans la peinture chinoise. Elle est devenue une méthode représentative de la peinture «Shanshui», et est toujours respectée comme telle depuis plus de mille ans. Cette représentation idéalisée de la nature semble répondre au désir de vivre en harmonie avec celle-ci, un désir qui préoccupe les intellectuels chinois. Ainsi les quatre critères indispensables

pour qualifier une peinture «Shanshui» d'exceptionnelle sont : “可行”-pouvoir y marcher-, “可望”-pouvoir y porter un regard vers le loin-, “可游”-pouvoir y prendre du bon temps- et “可居”-pouvoir y habiter-. Guo Xi disait : Les peintures qui répondent à ces attentes appartiennent toutes à la «catégorie merveilleuse» (Miao pin- 妙品).^[8]

23. *Début de printemps, vers 1072.*

Guo Xi,

rouleau vertical,

encre et couleurs légères sur soie,

158,3×108,1 cm

Musée national du palais, Taipei.



4.3 «Peinture à la Règle»

4.3-1 Dans la peinture chinoise, la ligne droite n'est pas appréciée, à part pour décrire les constructions humaines (table, chaise, pavillon, architecture). En général, la ligne et la forme correspondent à celles de la nature, il est donc rare de trouver des formes géométriques et des compositions géométriques. Or, dans la peinture occidentale, la géométrie est souvent appliquée pour représenter l'ordonnement de la ville. En Chine, les peintures composées de lignes droites ou de formes géométriques sont même classées dans une catégorie à part.

Par exemple la «Peinture à la Règle» (界画) de la dynastie de Sui. A cette époque, certains peintres se servaient d'un système de règles en bambou ou en bois pour faire de la peinture. C'est la règle de 2 chi de long et 2 cun de large (1 chi=33,3 cm; 1 cun=3,3 cm). Ce système est constitué de deux règles liées parallèlement d'une manière mobile, ce qui permet au peintre de changer d'angle en fonction des règles. Néanmoins, le seul outil de la peinture chinoise -le pinceau- est tellement mou et trempé d'encre qu'il n'est pas aisé de l'utiliser avec les règles. La solution est de caler un bout de bois contre le pinceau, pour qu'il n'y ait qu'une petite partie de poils qui s'applique le long de la règle. Ces peintres faisaient d'abord un croquis, et ensuite le retraçaient sur une peinture finale pour s'assurer de la droiture des lignes. En effet, ces outils d'alors ressemblent à des outils d'architecture d'aujourd'hui.

La Peinture à la Règle n'est pas estimée par les intellectuels chinois de l'époque. Le critique d'art Zhang Yanyuan (815-907) de la dynastie de Tang considère ce genre de peintures comme des «peintures mortes». En fait, peindre avec les outils n'est pas apprécié en Chine. On reproche souvent à ces peintures leur aboutissement au niveau technique, mais leur

manque de spiritualité. Par contre, le peintre Wu Daozi (vers 680-759) est donné en exemple par Zhang Yanyuan, puisqu'il maîtrisait la représentation des formes sans utiliser les outils, et en donnait une expression artistique. Dans l'ouvrage de Zhang Yanyuan – *Li-Dai Ming-Hua Ji*, il critique vertement cette technique, surtout quand des peintres capables de tracer magnifiquement des lignes courbes et même des lignes droites à main levée, y ont recours.

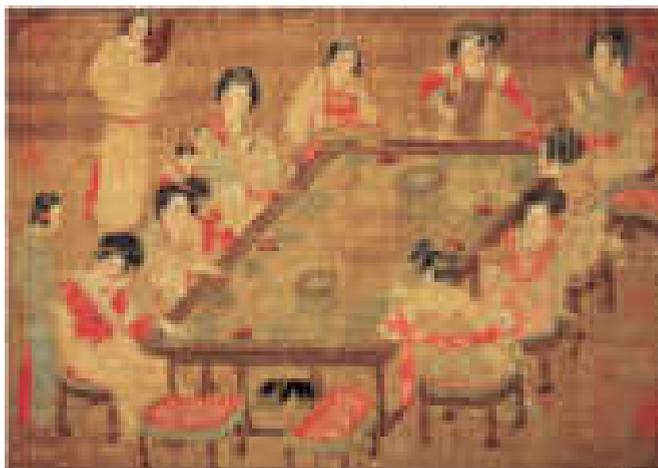
En somme, dans l'histoire de la peinture chinoise, la Peinture à la Règle n'a jamais été appréciée. Ainsi, la ligne droite et la composition géométrique ne sont pas évaluées de la même manière que dans la peinture occidentale. Pour la même raison, la perspective linéaire et les méthodes scientifiques, qui sont basées sur ces expressions, n'ont pas eu l'occasion de se développer. Malgré le fait que dans la peinture chinoise, les lignes droites soient utilisées pour représenter la construction humaine –la méthode des parallèles-, celle-ci ne peut pas être analysée dans la logique de perspective occidentale : son expression de l'espace est symbolique et figurative et non pas scientifique comme la perspective occidentale.

Voici un extrait d'un rapport sur une réunion tenue en 2010 rédigé par Christopher W. Tyler et Chien-Chung-Chen :

«La définition précise du bambou tressé est certainement en accord avec la technique décrite précédemment par Gu Kaizhi. Ce qui peut être difficile à croire est le parallélisme exact des côtés de la table. L'œil a une forte impression de divergence vers l'arrière. C'est une illusion d'optique induite par l'attente de la convergence. L'angle oblique de la table et du mobilier associé, ainsi que les indices familiers de l'agencement des figures, évoque l'idée qu'il s'agit d'une scène tridimensionnelle fuyant en arrière et vers le haut de la peinture. Cette interprétation de la disposition de la scène soulève l'attente que les objets s'éloignent et comme la table doivent apparaître convergents, comme quand on voit un objet avec des côtés

24. *Palais de la musique carte, dynastie de Tang.*

Anonyme,
encre et couleurs sur soie, 48,7×69,5 cm
Musée national du palais, Taipei.



parallèles à partir d'un point. Le fait que les côtés parallèles en fait trompent cette attente, et conduit à la perception qu'ils divergent, peut-être de 25%, de l'avant vers l'arrière de la table. L'adhésion à la construction parallèle, malgré le fait que la divergence de perception soit si forte parle de la domination des règles de la perspective cavalière dans le modus operandi graphique chinois.»

4.3-2 *Palais de la musique carte* (fig.24) est réalisé dans la dynastie de Tang.

Les cinq musiciens devant de la table, sont alignés et occupent presque tout le haut de l'espace de l'image. Ils sont en face de celui qui regarde, et il n'y a pas de changement de taille dans les personnages qui sont devant ou derrière la table. Avec une attention visuelle, les cinq musiciens qui sont derrière la table sont venus à l'avant de l'image. Cette variation spatiale n'imité pas l'espace réel avec l'expérience visuelle, ni l'application de lignes parallèles droites ou d'espace représentatif.

4.4 **Rouleau horizontal et vertical**

4.4-1 Avec de nombreux exemples de peinture «Shanshui», on peut classer les œuvres selon leurs formes physiques, généralement divisées en trois catégories : rouleau vertical, rouleau horizontal ou rond comme un éventail. Les rouleaux verticaux et les rouleaux horizontaux sont connus dans le monde entier. Nous touchons rarement directement les rouleaux des peintures «Shanshui», et les photographies des peintures chinoises ne sont pas incluses dans la forme de rouleaux, mais ne contiennent que le cœur des ouvrages. Donc il est difficile d'apprécier et comprendre l'importance de l'orientation et du mode de déroulement de la peinture chinoise.

Qu'elles soient en rouleaux horizontaux ou en rouleaux verticaux, les peintures chinoises sont très faciles à stocker et à transporter : rouler est bien pratique (rouleau portatif). Le matériau des peintures anciennes est en soie ou en papier chinois, il est très sensible à l'humidité et se déforme. Contrairement à la peinture à l'huile, la peinture chinoise ne peut pas être accrochée sur un mur pour être regardée pendant longtemps. C'est seulement par périodes, quand il fait beau, en plein soleil, que les peintures chinoises sont sorties pour les montrer à des amis. L'exposition de bobines déroulées est rare et limitée dans le temps.

Pour apprécier la peinture, le processus est basé sur l'ordre d'ouverture. En général celui qui regarde n'est pas loin de l'image, il accompagne le processus de déroulement, soit de haut en bas (axe vertical) ou de gauche à droite (axe horizontal), étape par étape jusqu'à la fin de l'image, pour regarder et expérimenter le paysage et l'espace de l'ouvrage complet.

4.4-2 La taille des peintures en rouleaux est aussi une différence pour l'expérience visuelle de l'homme moderne. Dans une image rectangulaire occidentale il se forme un point

de vue spécifique dans le centre de l'image, c'est l'habitude de vision qui sent premièrement la distance entre le centre de l'image et le cadre. C'est aussi le résultat inévitable des conditions objectives du centre visuel. La forme d'éventail chinois ressemble à un rectangle, mais c'est une exception qui ne forme pas le point de centre visuel.

Les rouleaux chinois sont particuliers, leur longueur est de deux à trois mètres, quelquefois environ cinq à six mètres, même jusqu'à onze mètres, la peinture *Mille lis de rivières et montagnes* de Wang Ximeng (1096-1114), est un rouleau portatif, elle mesure 51,5 cm en hauteur et 1191,5 cm en longueur. Cependant ils ne sont pas larges, la taille est limitée presque à moins d'un mètre, en général une largeur de environ 50 à 70 centimètres. (Il y a quelques exceptions, comme *Toile de neiges hivernales* de Fan Kuan, qui mesure 193,5 cm en hauteur, 160,3 cm en largeur, c'est une des rares œuvres qui a une grande taille, presque carrée).

Une telle longueur demande une autre habitude pour être vue. La peinture ressemble à un canal vertical ou un canal horizontal, qui guide la vision de ceux qui la regardent. C'est pourquoi la peinture «Shanshui» ne peut pas avoir un seul point visuel dans l'image. Que la peinture soit verticale ou horizontale, en raison de la largeur limitée, elle doit être vue à une distance optimale. C'est comme regarder une œuvre peinte à l'huile, en couleurs : le spectateur est obligé de se maintenir éloigné du tableau.

Nous ne pouvons pas regarder la peinture «Shanshui» de trop loin. Plusieurs points de vue sont répartis à distance réduite. L'espace créé pour afficher la scène est relativement raisonnable et constitue plusieurs lieux. Le rouleau dévoile donc successivement plusieurs scènes dont chacune possède son propre centre. Ces différents centres finissent par constituer une unité composite qui génère une harmonie bien

particulière.

4.4-3 Le processus de déroulement des rouleaux avec des paysages, fait passer de l'échelle locale à l'image globale, nous ne pouvons pas voir l'ensemble d'un seul regard. Le temps de déroulement des peintures est relativement lent. Le processus d'appréciation montre la «profondeur» d'espace en raison des changements dans l'affichage du contenu et détermine le temps d'interaction.

François Cheng a appelé le temps comme étant la «cinquième dimension» : «Quand les peintures étaient roulées, un devenir proche d'un univers à développer, en termes de visionneur se crée le développement du temps, du revivre, au rythme de la main. (Il convient de rappeler qu'en Chine, quelques heures pour regarder un chef-d'œuvre, constituent un rituel presque sacré) avec des peintures progressivement, ce temps écoulé est l'espace de cadre abstrait n'est pas formé, mais avec la formation d'une qualité il est difficile de mesurer l'espace».^[9] Apprécier, est devenu un tout un processus.

4.5 Peinture sur l'éventail

4.5-1 Regardez un éventail rond, également connu dans les temps anciens comme «Wan Shan»(纨扇, fig.25). Il a été utilisé par les lettrés et les dames de la dynastie de Tang. Ce format est différent de la peinture en rouleaux. Les paysages sur des éventails ronds sont des décorations qui reflètent principalement la beauté, l'individualité, les intérêts particuliers du peintre mais aussi ceux du commanditaires.

4.5-2 Les peintures sur des éventails, indépendamment des paysages, des fleurs, des oiseaux, des êtres humains sont tous appelés Pièces (au sens de petits cadres pour un plaisir simple) pour les distinguer des grandes œuvres. Nous avons déjà dit que la taille ronde est similaire à un rectangle, dépourvu d'un

25. *éventail rond, dynastie des Song.*

Anonyme,
encre et couleurs sur soie, 24×23,3 cm
Musée de Shanghai, Shanghai.



point focal visuel. Ci-dessus certains exemples, pour vous montrer la position du paysage dans l'éventail rond.

Une composition caractéristique de la peinture «Shanshui» sous la dynastie des Song, est «un coin de montagne et un peu d'eau». Les peintres les plus célèbres sont Ma Yuan (1160-1225) et Xia Gui (vers XIII^e siècle). Leurs paysages sont situés soit dans le coin de l'écran, soit délibérément ils n'en révèlent que la moitié, tandis que sur le reste de l'écran, on ne voit que quelques coups de pinceau et beaucoup de vide. Le thème de la peinture est le paysage, mais pas au sens de «montagne» ou «scène de l'eau», avec des images incomplètes, la partie centrale de la peinture est une illusion éthérée, on ne peut pas la voir. Comment peut se constituer le point central visuel?

Dans ces petites peintures de paysage, il n'y a pas de perspective, pas de «distance en hauteur», pas de «distance en profondeur» ou de «distance plane». Il existe seulement des distances en s'appuyant sur «virtuel» et «réel». L'expérience infiniment vaste est entre deux extrémités de «ceci» et de «celà». Il n'est pas une simple utilisation du «quasi réel loin du virtuel», mais un espace ouvert par la force centrifuge de l'image principale, qui d'habitude peut fait comprendre la vision.

Pratiquer la peinture

5. Mes trois séries de peintures

5.1 La série *Shanshui*

5.1-1 Commenant en 2012, j'ai réalisé, jusqu'à maintenant, 10 peintures pour la série *Shanshui*, dont 8 acryliques sur papier et 2 acryliques sur toile. Cette série s'est faite d'une manière spontanée. Sans croquis ni travail préparatif, je peignais directement sur la toile. La série *Shanshui* représente mes images idéales pour les montagnes lointaines et proches. L'inspiration vient de vraies expériences de la randonnée, mêlées avec le souvenir des peintures sur Huang Shan (Monts Huang), et celles de la peinture ancienne chinoise.

Cette série est autour de la notion de «vide». L'objet peint n'est pas très détaillé, ni très précis. J'ai posé des conditions de forme avant de commencer à peindre afin qu'un endroit précis dans l'image corresponde à une signification prévue. Par exemple, «en haut» correspond au ciel; «en bas» à la terre, «à gauche» à l'ouverture et «à droite» à la fermeture. Cette forme choisie réagit après avec le contenu de *Shanshui*. Les paysages sont peints à la manière de «l'écriture». En effet, ils sont représentés à travers les lignes de caractères et les techniques de la calligraphie chinoise. Cependant, je transforme les points de la peinture chinoise en «pixcot», en espérant donner de nouvelles expressions pour la peinture *Shanshui* traditionnelle.

Cette série était une première tentative pour moi. Je dirigeais

26. *Shanshui #1, 2012.*
acrylique sur papier, 120×80 cm

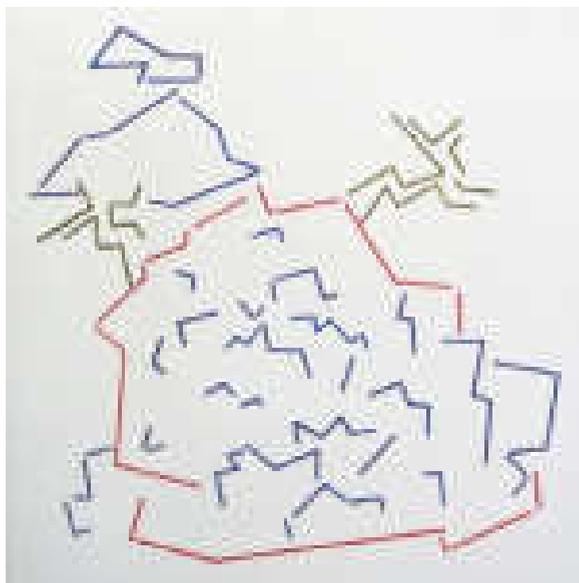


ma recherche dans trois directions :

1. Apprendre l'héritage de la peinture Shanshui.
2. Extraire le langage et les éléments de la peinture chinoise.
3. Retourner vers une expression bidimensionnelle.

27. *Shanshi #1, 2014.*

huile sur toile, 100×100 cm



5.2 La série *Shanshi* (montagne-roche)

La série est constituée de 6 peintures, faites en 2013 après la série *Shanshui*. Ces peintures sont toutes basées sur les croquis, et sont finies en toile. Différente de la série *Shanshui*, la série *Shanshi* ne représente qu'une seule montagne ou roche dans une toile. En général, le contenu est très simple. Je voulais mettre l'accent sur l'expression de forme. Cette série est toujours autour de la notion de «vide». Les expressions linéaires conduisent la représentation de montagnes et de roches dans un ton répétitif.

Dans le processus, j'utilise la ligne d'une manière plus prudente, de sorte qu'elle n'a pas l'aspect spontané de la série *Shanshui*. Dans la série *Shanshi*, l'expression de ligne devient plus restreinte afin d'avoir des lignes plus claires, pures et homogènes. De cette manière, ma peinture est moins influencée par la tradition chinoise. La série *Shanshi* est une réalisation concrète de mes idées sur l'espace bidimensionnel et sur l'image linéaire.

28. *le croqui de Shanshi #13.*

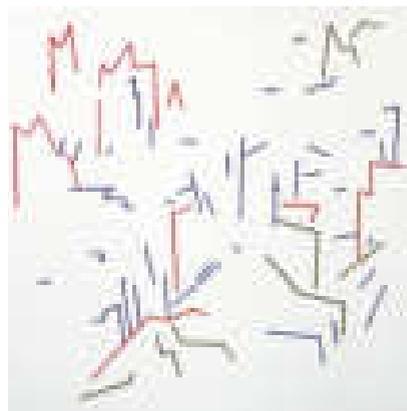
carnet, 100×100 cm

29. *Shanshi #3, 2014.*

huile sur toile, 100×100 cm

30. *Shanshi #2, 2014.*

huile sur toile, 100×100 cm



31. *Composition #5, 2012.*
acrylique sur papier, 80×60 cm

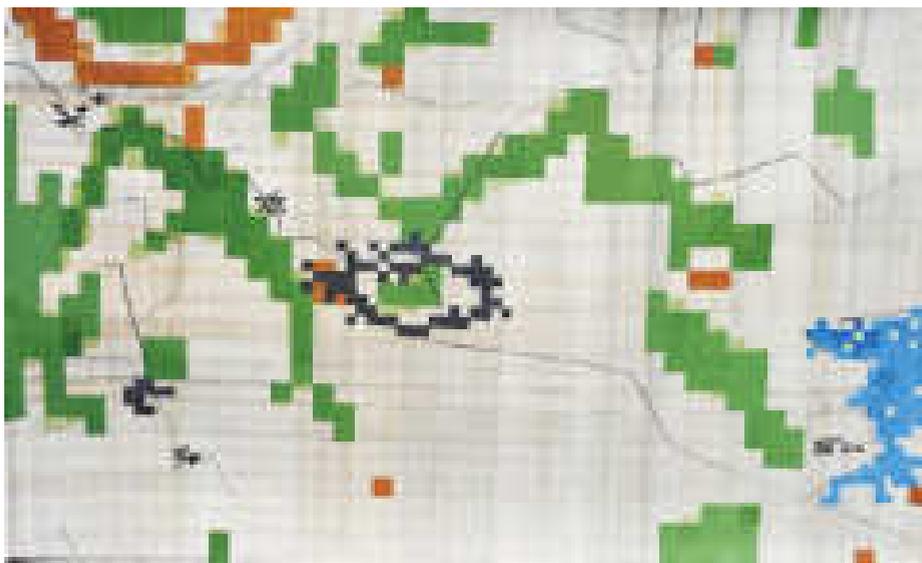
5.3 La série *Composition*

La série *Composition* consiste en une dizaine de peintures. Depuis 2011, je ne cesse pas de réfléchir et d'essayer sur ce sujet. J'ai réalisé des acryliques sur papier, acryliques sur toile, et des croquis de toutes les tailles. Cette série offre de nouvelles possibilités pour la série *Shanshui* et *Shanshi*. J'ai fait des nouvelles tentatives tant au niveau de la composition, qu'au niveau de l'expression picturale. Par ailleurs, la série *Composition* exprime pour moi, quelque chose de flou et incertain sur la structure, l'ordre et le langage.



32. *Composition #7, 2013.*

acrylique sur papier, 220×150 cm



33. *Composition #10, 2014.*
huile sur toile, 100×100 cm



Conclusion

Lorsque nous admirons une peinture de paysage ou une photo de paysage, ce qui nous touche, ce ne sont pas forcément les éléments du paysage, mais l'espace qu'ils constituent. L'espace représenté par la peinture occidentale tend à imiter un espace réel, à cause de la présence de la ligne d'horizon. Alors que celui de la peinture traditionnelle chinoise montre un nouveau modèle : il n'imité pas l'espace réel, mais crée une représentation multidimensionnelle, ouverte et dynamique. Les spectateurs sont invités à «s'y connecter» librement. Cet espace s'affranchit des limites de la vision ordinaire et de celle de l'horizon stable. C'est donc un espace aventureux, agissant, qui provoque «un champ», coexistant avec l'espace du réel.

En fait, dans le langage moderne du chinois, le terme «paysage» a un emploi plus courant que le terme «Shanshui», de sorte que le premier remplace le second. Aujourd'hui, «Shanshui» ne représente qu'un concept historique et culturel, celui de la peinture «Shanshui». Après avoir analysé la différence de la représentation de l'espace dans la peinture occidentale et dans la peinture chinoise, il est évident que la raison essentielle réside dans la différence culturelle. Erwin Panofsky (1892-1968) exprime cette idée dans son ouvrage *La Perspective comme forme symbolique* (1927), en disant que la perspective ne représente pas seulement une méthode de la représentation picturale. Elle signifie surtout un système symbolique particulier à une culture. En effet, la diversité dans l'expression de l'espace peut résulter du choix de sujet,

du support de la peinture et encore d'autres conditions culturelles.

Cependant, en Chine d'aujourd'hui l'expression traditionnelle de la peinture chinoise est en train de s'aligner sur celle de l'Occident, sous une influence forte de la culture occidentale et dans la dévalorisation de sa tradition.

Après avoir vu les caractéristiques de la peinture occidentale et chinoise, je voudrais traiter brièvement de l'évolution de la représentation de l'espace dans ma peinture, à la fin de cette conclusion.

Par rapport à mes peintures anciennes, les peintures récentes abandonnent le besoin de représenter l'espace dans sa tridimensionnalité. J'aplati l'espace, ou simplement, lui retire sa profondeur. Après avoir débarassé la représentation de la profondeur, mon expression devient plus libre qu'avant, si bien que mon intérêt s'est déplacé vers des expressions purement bidimensionnelles.

Avant, je ne faisais pas tant attention aux choix du format de toile ou de papier. Je ne me rendais pas compte comment ce dernier pouvait jouer sur la façon dont nous percevons une image. Le format et la largeur d'une image conditionnent notre expérience visuelle. Cela a même un rapport avec la taille du corps, dans la mesure où cette expérience visuelle de l'espace continue à manifester le contraste de notre corps avec le format de l'image.

Cette recherche a été difficile car la «représentation de l'espace dans la peinture» est un sujet bien vaste ! Après avoir terminé ce mémoire, je regrette de ne pas avoir suffisamment de connaissances et de méthodes de recherche pour le rédiger d'une manière plus complète, plus détaillée... De plus, il me semble que de nombreux concepts sont difficiles à rendre d'une

culture à l'autre. Dans un temps limité et avec mes simple
moyens, ce travail constitue seulement une première tentative
et expérience pour aborder ce sujet.

Notes et références bibliographiques

1.

- [1]. «Shanshui» est la prononciation de «Montagne-Eau» en chinois, il indique le paysage.
- [2]. *Livre des monts et des mers*, ancien livre chinois «山海经» .
- [3]. *Entretiens de confucius*, chap. VI, p21
- [4]. François Cheng, *Vide et plein*, p93
- [5]. *Tchouan-Tseu*, chap.XX - *l'Arbre de la Montagne*, p237
- [6]. *Tchouan-Tseu*, chap.II - *la Réduction Ontologique*, p99
- [7]. François Cheng, *L'écriture poétique chinoise*, p135
- [8]. François Cheng, *Vide et plein*, p72
- [9]. François Cheng, *Vide et plein*, p69
- [10]. Hippolyte Taine, *Philosophie de l'art*, p88

2.

- [1]. Richard Sennett, *Flesh and Stone*
- [2]. Ouellette, Jennifer, *Black Bodies and Quantum Cats*, p52
- [3]. Hippolyte Taine, *Philosophie de l'art*, p205-206
- [4]. Hippolyte Taine, *Philosophie de l'art*, p208
- [5]. François Cheng, *Vide et plein*, p101
- [6]. Nicole Vandier-Nicolas, *Esthétique et peinture de paysage en Chine*, p94
- [7]. François Cheng, *Vide et plein*, p103
- [8]. Il a été dit qu'il existait plusieurs types de paysages. Il en est qu'on pourrait traverser ou contempler de loin, d'autres où l'on aimerait habiter et vivre.
- [9]. François Cheng, *Vide et plein*, p108

Livres et documents

Erwin Panofsky : *La Perspective comme forme symbolique*, Éditions de Minuit, 1975
Lao-Tseu, Tchouang-Tseu, Lie-Tseu : *Philosophes taoïstes*, Gallimard, 1980
Hippolyte Taine : *Philosophie de l'art*, Fayard, 1985
E. H. Gombrich : *L'art et illusion*, Gallimard, 1987
Nicole Vandier-Nicolas : *Esthétique et peinture de paysage en Chine*, Éditions Klincksieck, 1987
François Cheng : *Vide et Plein*, Éditions de Minuit, 1991
Trois mille ans de peinture chinoise, Éditions Philippe Picquier, 1997
Yolande Escande : *Montagnes et eaux-La culture du shanshui*, Hermann, 2005
O.F.Bollnow : *Human space*, Hyphen press, 2011

陈传席 (Chen Chuanxi) : 《六朝画论研究》 (*Essais Notes des Peintures sur les Six Dynasties*), 天津人民出版社, 2006.

高居翰 (James Cahill) : 《气势撼人》 (*The Compelling Image-Nature and style in 17 Century Chinese Painting*), 李佩华译, 三联书店, 2009.

Remerciements

Je tiens à remercier tous les amis qui m'ont aidé pour réaliser ce mémoire pendant cette année.

Pan Jie

Frédéric Appy
Jean-Baptiste Sauvage
Lo Wen-Hsin
Franceline Dreyer
Bernard Dreyer
Sylvia Gourion

تذکرہ