Collège Doctoral Languedoc-Roussillon

THÈSE DE DOCTORAT

PEINDRE L'INACHEVÉ

L'univers de Corot et la poésie classique chinoise de la dynastie Tang

Présentée en vue de l'obtention du grade de docteur

en **littérature comparée** de **l'Université de Montpellier Paul-Valéry**

Ecole Doctorale n°58 – Langues, Littératures, Cultures, Civilisations (LLCC)

Présentée par **Lin WEN**

Dirigée par **Christian BELIN**

Soutenue publiquement **le 20 septembre 2025** devant le jury composé de

Agnès COUSSON Professeure, Université Grenoble Alpes	Présidente du jury
Florence ORWAT Professeure agrégée habilitée, Université de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines	Rapporteure
Jean-François VERGNAUD Professeur, Université de Montpellier Paul-Valéry	Examinateur
Christian BELIN Professeur, Université de Montpellier Paul-Valéry	Directeur de thèse

Université Paul Valéry Montpellier

École Doctorale ED58 Langues, Littératures, Cultures, Civilisations LLCC

Remerciements

À l'issue de ce long cheminement, marqué de lectures lentes, de silences féconds et d'instants de grâce partagés avec des œuvres séculaires, il me revient, avec émotion et gratitude, d'adresser mes remerciements à ceux et celles dont la bienveillance, la rigueur et la confiance m'ont accompagnée dans l'élaboration de cette thèse.

Je tiens tout d'abord à exprimer ma reconnaissance profonde à mon directeur de thèse, dont l'écoute patiente, la sensibilité intellectuelle et l'exigence toujours juste ont éclairé ma réflexion avec une délicatesse rare. J'ai toujours senti la proximité bienveillante de son regard, même dans les périodes de doute et de distance. Grâce à ses conseils attentifs et à ses suggestions fines, ce travail a pu trouver peu à peu sa justesse et sa voix.

Je remercie également notre unité de recherche – l'IRCL (Institut de recherches sur la Renaissance, l'âge Classique et les Lumières) – qui a accueilli et soutenu ma recherche : la générosité, l'efficacité de cette équipe dans la transmission d'informations essentielles et son accompagnement constant ont constitué un cadre solide et stimulant, propice au mûrissement progressif de mes intuitions. À chaque étape, j'y ai trouvé des interlocuteurs ouverts et engagés, soucieux d'encourager les croisements féconds entre les cultures.

Mes remerciements s'adressent aussi aux membres du comité de suivi de thèse, qui, chaque année, ont su m'offrir des conseils éclairants, critiques mais toujours constructifs. Leurs observations m'ont permis d'ajuster mon parcours, de nuancer certaines approches et de mieux ancrer mon propos dans une démarche rigoureuse et ouverte. Leur regard exigeant fut un appui discret mais décisif.

À mes parents, j'adresse une pensée pleine d'affection et de gratitude. Leur soutien moral, leur confiance silencieuse, leur présence discrète mais constante, m'ont portée dans les moments de fatigue comme dans les élans d'inspiration. Leur patience est le terreau sur lequel s'est édifiée cette quête.

Enfin, je voudrais dédier ces pages à la mémoire de mon grand-père, disparu en 2014. C'est lui qui, le premier, m'a initié à la poésie classique chinoise. Il me faisait réciter les vers de Li Bai et de Wang Wei avec la tendresse d'un passeur. Pour me permettre, enfant, de saisir le souffle et l'image de ces poèmes, il dessinait lui-même des livrets illustrés, donnant chair et paysage aux mots des anciens. C'est là, sans doute, que s'est noué pour la première fois dans mon esprit ce lien vivant entre le poème et l'image – entre ce que l'on voit et ce que l'on

ressent. À lui, dont l'encre invisible hante encore les marges de mon travail, va mon hommage le plus intime.

À toutes ces présences, visibles ou secrètes, cette thèse doit ce qu'elle a de plus juste. Qu'elle leur rende, à sa manière, un peu de ce qu'elles m'ont offert.

Hommage à Monsieur Belin

Monsieur Belin a accompagné mes années de recherche avec une bienveillance exigeante et une humanité lumineuse. Il n'était pas seulement un guide académique, mais une présence inspirante, attentive à la fois à la rigueur du savoir et à la fragilité du regard.

Sa disparition, survenue peu après ma soutenance, a bouleversé profondément celles et ceux qui ont eu la chance de le connaître.

Dans chaque étape de cette thèse, son regard patient et sa parole juste m'ont appris à chercher non pas la certitude, mais l'équilibre entre le clair et l'obscur, entre le visible et l'indicible. Par sa manière d'écouter et de penser, il m'a transmis une leçon rare : celle de la lenteur, de la simplicité et du silence fécond d'où naît toute véritable création.

Aujourd'hui encore, je crois sentir sa présence bienveillante dans ce travail – comme une lumière discrète qui veille entre les pages. Ce qu'il m'a offert dépasse la recherche : c'est une manière d'habiter le monde, de contempler sans posséder, d'accueillir l'inachevé.

À sa mémoire, je dédie cette thèse avec une reconnaissance infinie et une affection profonde. Puisse ce travail prolonger, à sa façon, le dialogue qu'il avait su ouvrir entre la pensée et la poésie, entre l'art de Corot et la sérénité des poètes Tang.

Résumé

Née d'une fascination pour les résonances entre l'art occidental et la poésie chinoise, cette étude interroge la manière dont deux traditions artistiques, issues de mondes éloignés dans le temps et l'espace, parviennent à faire vibrer une même expérience esthétique : celle d'un rapport au paysage fondé non sur la saisie ou la possession, mais sur l'imprégnation, la lente disparition du sujet dans l'espace naturel. À travers une lecture croisée de la peinture de Jean-Baptiste Camille Corot et des poèmes *shanshui* des Tang, cette recherche s'attache à dégager une esthétique commune de l'effacement, de la suggestion, du souffle, où l'art devient cheminement.

De la lumière fragile qui baigne les sous-bois de Corot aux montagnes silencieuses de Wang Wei, de l'enfant espiègle aux marges d'un sentier à l'ermite qui disparaît dans la brume, c'est un même monde mouvant, inassignable, qui se déploie – monde où formes, rythmes et silences construisent une pensée poétique du paysage. Cette thèse propose ainsi une traversée sensible, philosophique et formelle des œuvres, pour révéler une manière partagée d'habiter le monde : non plus face à lui, mais en lui. Par l'étude des figures discrètes, des structures elliptiques, de la respiration interne des images, elle invite à relire Corot à la lumière du taoïsme et à entendre dans la poésie Tang un écho pictural.

Inscrite dans une perspective comparatiste, cette recherche entend nouer un dialogue fécond entre peinture et poésie, entre Orient et Occident, pour mieux penser l'art comme expérience d'effacement, d'attention profonde, et d'hospitalité au réel.

Mots-clés : Cort, poésie Tang, *shanshui*, paysage, inchevé, peinture et poésie, dialogue intellectuel, esthétique

Abstract

Born from a fascination with the resonances between Western art and Chinese poetry, this study explores how two artistic traditions – distant in time and space – converge in a shared aesthetic experience: one rooted not in grasping or representing nature, but in a deep immersion, where the self dissolves into the rhythms and breath of the landscape. Through a comparative reading of Jean-Baptiste Camille Corot's landscapes and the Tang dynasty's *shanshui* poetry, this study traces an art of suggestion, ellipsis, and silence – where creation becomes a form of wandering rather than depiction.

From the trembling light of Corot's forests to the stillness of Wang Wei's mountains, from playful children on rural paths to reclusive sages lost in the mist, a similar vision emerges: fluid, elusive, and inhabited by the invisible. This thesis weaves together philosophical, formal, and poetic threads to reveal a common way of dwelling in the world—not in front of it, but within it. By attending to discreet figures, asymmetrical compositions, and the inner breath of images, it proposes to read Corot in resonance with Taoist thought, and to perceive in Tang poetry a pictorial vibration.

Situated within a comparative and interdisciplinary framework, this research opens a dialogue between painting and poetry, East and West, inviting us to reconsider art as an experience of erasure, attunement, and receptive presence.

Mots-clés : Corot, Tang poetry, *shanshui*, landscape, unfinished, painting and poetry, intercultural dialogue, aesthetics

Table des matières

Liste des tableaux viii

Introduction 1

Première partie L'éveil 8

Chapitre 1 La lumière de l'innocence 13

1.1.1 La maladresse et le *zhuo* 15

1.1.2 Aux sources du paysage 18

1.1.3 Corot méconnu, Corot révélé 27

Chapitre 2 *Shanshui* des poètes 34

1.2.1 *Shanshui* en sa pensée 35

1.2.2 L'émergence du *shanshui* 43

1.2.3 L'émotion et la raison 56

1.2.4 Un hasard palpitant 62

Chapitre 3 Le monde selon les paysagistes 64

1.3.1 Le paysage vécu 64

1.3.2 Le va-et-vient poétique 66

1.3.3 L'alter ego 87

Deuxième partie L'implicite 99

Chapitre 1 La force de l'insaisissable 100

2.1.1 L'eau 101

2.1.2 Le nuage 129

Chapitre 2 Le silence de la force 139

2.2.1 La montagne 140

2.2.2 L'herbe 174

2.2.3 L'arbre 185

Chapitre 3 Les petits pas dans les bois 217

2.3.1 L'espièglerie 229

2.3.2 Les bergers et la « Source des fleurs de pêcher » 233

Troisième partie La résonance 241

Chapitre 1 Le trame 241

3.1.1 La sensibilité d'un vaste espace panorama 242

3.1.2 Les plans successifs et le rythme 255

3.1.3 L'asymétrie dans le parallélisme 264

Chapitre 2 La palette-miroir 284

3.2.1 La retenue 284
3.2.2 La caresse de la lueur 294
Chapitre 3 L'esprit 304
3.3.1 Le détachement 307
3.3.2 Collines et ravins en son sein 323
3.3.3 L'imprégnation 329
Conclusion 335
Glossaire 352
Bibliographie 354
Index des poètes 361

Liste des tableaux

Figure 1 : Jean-Baptiste Camille Corot, *Souvenir de Mortefontaine*, 1864, Musée du Louvre . 9
Figure 2 : Léonard de Vinci, *La Vierge aux rochers,* 1483 – 1486, Musée du Louvre 19
Figure 3 : Jacob van Ruisdael, *Vue de Haarlem avec des champs de blanchiment*, 1665, Kunsthaus de Zurich..... 21
Figure 4 : Claude Lorrain, *Le Débarquement de Cléopâtre à Tarse*, 1642 – 1643, Musée du Louvre 22
Figure 5 : Nicolas Poussin, *Paysage avec Orphée et Eurydice*, 1650 – 1653, Musée du Louvre 23
Figure 6 : John Constable, *La Charrette de foin*, 1821, National Gallery de Londres..... 24
Figure 7 : J.M.W. Turner, *Pluie, Vapeur et Vitesse*, 1844, National Gallery de Londres 25
Figure 8 : Jean-Baptiste Camille Corot, *La danse des nymphes*, 1850, Musée d'Orsay..... 31
Figure 9 : Ni Zan, *Rongxi Zhai Tu*, 1345, Musée du Palais à Taipei..... 41
Figure 10 : Jean-Baptiste Camille Corot, *Vue d'Olevano*, 1827, Kimbell Art Museum 71
Figure 11 : Jean-Baptiste Camille Corot, *Site d'Italie, soleil levant*, 1835, Getty Center 73
Figure 12 : Jean-Baptiste Camille Corot, *Forêt de Fontainebleau*, 1846, Museum of Fine Arts Boston..... 76
Figure 13 : Jean-Baptiste Camille Corot, *Le chevrier italien. Effet de soleil couchant*, 1848, Musée du Louvre..... 79
Figure 14 : Jean-Baptiste Camille Corot, *Entrée du bois à Ville-d'Avray*, 1825, National Gallery of Scotland..... 83
Figure 15 : Jean-Baptiste Camille Corot, *Ville-d'Avray*, 1835 – 1840, Artizon Museum..... 84
Figure 16 : Jean-Baptiste Camille Corot, *L'Étang de Ville-d'Avray*, vers 1855, Musée de Tessé 86
Figure 17 : Jean-Baptiste Camille Corot, *L'étant aux trois vaches et au croissant de lune,* vers 1850, collection privée 107
Figure 18 : Jean-Baptiste Camille Corot, *Paysage au clair de lune*, 1874, collection privée 111
Figure 19 : Jean-Baptiste Camille Corot, *Le passage de la rivière*, 1860, Musée des Beaux-arts de Reims..... 115
Figure 20 : Jean-Baptiste Camille Corot, *Étang à Ville d'Avray*, entre 1865 et 1870, Cleveland Museum of Art 119
Figure 21 : Jean-Baptiste Camille Corot, *La cascade de Terni*, sans date, collection privée. 124
Figure 22 : Jean-Baptiste Camille Corot, *Le château Saint-Ange et le Tibre, Rome*, 1826 – 1828, Musée du Louvre..... 125

Figure 23 : Jean-Baptiste Camille Corot, *Souvenir du lac de Némi. Bateliers à la rive*, sans date, collection privée 128
Figure 24 : Jean-Baptiste Camille Corot, *Monte-Cavo*, 1825 – 1828, Musée de Reims 133
Figure 25 : Jean-Baptiste Camille Corot, *Papigno, rives escarpées et boisées*, 1826, Musée d'Art et d'Archéologie de Valence 137
Figure 26 : Domenico Zampieri, *Paysage fluvial avec batelier et pêcheurs*, vers 1605, collection privée 147
Figure 27 : Claude Gellée, *Paysage avec Apollo et les Muses*, 1652, Scottish National Gallery of Modern Art 148
Figure 28 : Simon de Vlieger, *Ship in distress off a rochy coast*, 1645, Indianapolis Museum of Art 149
Figure 29 : Caspar David Friedrich, *La brume s'élevant dans le Riesengebirge*, vers 1815 – 1820 151
Figure 30 : Jean-Baptiste Camille Corot, *Lormes, un torrent avec une chevrière debout, filant*, 1840 – 1845, collection privée 156
Figure 31 : Jean-Baptiste Camille Corot, *Le mont Soracte*, 1826 – 1827, collection privée . 158
Figure 32 : Jean-Baptiste Camille Corot, *Rosny, village au printemps*, 1839, Musée du Louvre 177
Figure 33 : Jean-Baptiste Camille Corot, *Un étang à Mortain,* 1860 – 1870, Yale University Art Gallery 181
Figure 34 : Jean-Baptiste Camille Corot, *Le lac de Nemi, vu à travers les arbres*, 1843, Österreichische Galerie 191
Figure 35 : Jean-Baptiste Camille Corot, *Homme endormi à l'entrée d'une grotte, aux environs du lac de Nemi*, 1843, Département des Arts graphiques, Cabinet des dessins, Fonds des dessins et miniatures, musée du Louvre 192
Figure 36 : Jean-Baptiste Camille Corot, *Le moulin de Saint-Nicolas-lez- Arras*, 1874, Musée d'Orsay 198
Figure 37 : Jean-Baptiste Camille Corot, *Ville-d'Avray*, 1870, collection privée 203
Figure 38 : Jean-Baptiste Camille Corot, *La ferme Toutain à Honfleur*, 1845, Bridgestone Museum of Art 206
Figure 39 : Jean-Baptiste Camille Corot, *Souvenir de Castelgandolfo*, 1865 – 1870, Musée du Louvre 211
Figure 40 : Jean-Baptiste Camille Corot, *Effet du soir*, 1870 – 1873, collection privée 215
Figure 41 : Jean-Baptiste Camille Corot, *Castel Gandolfo*, vers 1826, Musée des beaux-arts de Budapest 220

Figure 42 : Jean-Baptiste Camille Corot, *Mornex, Haute-Savoie*, vers 1842, collection privée 222
Figure 43 : Jean-Baptiste Camille Corot, *Tivoli, les jardins de la villa d'Este*, 1843, Musée du Louvre 223
Figure 44 : Jean-Baptiste Camille Corot, *Vue près d'Épernon*, 1850 – 1860, National Gallery of Art, Washington..... 228
Figure 45 : Jean-Baptiste Camille Corot, *Enfants au bord d'un ruisseau dans la campagne à Lormes*, vers 1840 – 1845, collection privée 231
Figure 46 : Jean-Baptiste Camille Corot, *Campagne romaine – vallée rocheuse avec un troupeau*, 1827 – 1828, Matthiesen Gallery..... 236
Figure 47 : Jean-Baptiste Camille Corot, *Paysage avec massifs d'arbres*, 1850, Musée Bonnat-Helleu 239
Figure 48 : Jean-Baptiste Camille Corot, *Paysage italien*, 1825 – 1828, The Metropolitan Museum of Art 244
Figure 49 : Jean-Baptiste Camille Corot, *Le pont de Narni*, 1826, Musée du Louvre..... 251
Figure 50 : Jean-Baptiste Camille Corot, *Le tournant de la Seine à Port-Marly*, 1872, Musée d'art de Cincinnati 261
Figure 51 : Jean-Baptiste Camille Corot, *L'Étoile du Berger*, 1864, The Walters Art Museum, Baltimore 266
Figure 52 : Jean-Baptiste Camille Corot, *L'étang à l'arbre penché*, vers 1865, Musée des Beaux-Arts 268
Figure 53 : Jean-Baptiste Camille Corot, *Le lac ; effet de nuit*, vers 1869, collection privée 280
Figure 54 : Camille Corot, *Souvenir d'Italie*, 1860, Musée des Beaux-Arts, Bordeaux..... 288
Figure 55 : Jean-Baptiste Camille Corot, *Le Velino à la sortie du lac de Papigno*, 1826, Nationalgalleriet (Oslo)..... 291
Figure 56 : Jean-Baptiste Camille Corot, *Paysage, soleil couchant*, 1865 – 1870, Musée de Grenoble 296
Figure 57 : Jean-Baptiste Camille Corot, *La promenade du Poussin*, 1825 – 1828, Musée du Louvre 316
Figure 58 : Jean-Baptiste Camille Corot, *Lac de Piediluco, ombrie*, 1826, Ashmolean Muszeum 321

Introduction

Depuis toujours, l'humanité s'efforce de traduire son rapport à la nature à travers l'art. Peinture et poésie, bien que relevant de médiums distincts, partagent cette même ambition : non seulement représenter le paysage, mais aussi en restituer l'essence mouvante, insaisissable. À travers les siècles, différentes civilisations ont développé des sensibilités propres face à la nature, oscillant entre contemplation et interprétation. Parmi elles, la peinture paysagère de Jean-Baptiste Camille Corot (1796 – 1875) et la poésie *shanshui* (山水, *shānshuǐ*, littéralement « montagnes et eaux ») de la dynastie Tang (618 – 907) offrent deux visions singulières et pourtant convergentes : toutes deux privilégient une approche immersive où l'élément naturel dépasse le simple statut d'objet représenté pour devenir un espace de résonance entre le monde extérieur et l'intériorité du sujet.

Si Corot est souvent perçu comme un précurseur de l'impressionnisme, sa démarche dépasse la seule question du rendu atmosphérique. Il ne cherche pas à figer un instantané du réel, mais plutôt à rendre visible une sensation diffuse, une présence fluide de la nature dans l'espace du tableau. De même, la poésie *shanshui* des Tang – notamment chez Wang Wei (701 – 761), Li Bai (701 – 762) et Meng Haoran (689 – 740) – ne se limite pas à la description d'un paysage ; elle en capte la respiration, les variations subtiles, dans une écriture qui épouse le rythme du monde naturel. Une question centrale se pose alors : comment ces deux traditions artistiques, issues de contextes culturels éloignés, parviennent-elles à exprimer une même expérience d'imprégnation sensorielle, où l'artiste ne se pose plus en simple observateur mais devient traversé, modelé par le paysage ?

Cette interrogation s'inscrit dans un débat théorique plus large sur la nature de la représentation et sur la relation entre l'art et la perception. Loin de se réduire à une simple transcription du visible, la peinture et la poésie peuvent être envisagées comme des espaces d'interaction où le sujet et l'objet se confondent. La brume vaporeuse qui enveloppe les toiles de Corot, tout comme les évocations éthérées de montagnes et d'eaux dans la poésie *shanshui*, traduisent un mode d'être au monde où la séparation entre l'humain et la nature s'efface au profit d'une interpénétration sensible.

Dans un contexte actuel où la crise écologique et l'accélération du temps industriel nous éloignent de l'expérience contemplative du paysage, il est essentiel de revisiter ces formes d'art qui offrent une alternative à une vision purement utilitaire de la nature. L'art de Corot et la poésie des Tang nous rappellent que le paysage n'est pas seulement un décor, mais un

espace vivant, une matière en perpétuelle transformation où l'œil et l'esprit viennent se fondre. Analyser ces deux traditions en dialogue permet non seulement de mieux comprendre leurs mécanismes esthétiques respectifs, mais aussi de redécouvrir une manière d'habiter le monde avec plus d'acuité et de réceptivité.

À travers cette étude, nous nous interrogerons donc sur ce que signifie représenter le paysage, non comme une scène figée, mais comme un espace mouvant où la subjectivité se dissout et se reconstruit au fil des formes et des rythmes. En quoi Corot et les poètes Tang partagent-ils une même aspiration à rendre visible l'invisible, à traduire l'indicible du monde naturel ? Comment leurs œuvres nous enseignent-elles une manière d'habiter le paysage, non pas en spectateurs extérieurs, mais en participants sensibles à son souffle ? C'est à partir de ces questionnements que nous préciserons notre problématique centrale : comment la peinture de Corot et la poésie *shanshui* des Tang élaborent-elles une esthétique de l'imprégnation et du détachement, où la contemplation du paysage se transforme en expérience ontologique – en manière d'être au monde ?

Dans le vaste champ des dialogues entre peinture et poésie, la comparaison entre l'art de Jean-Baptiste Camille Corot et la poésie *shanshui* de la dynastie Tang ouvre un espace inédit de réflexion, où la notion de ressemblance s'impose comme une clef de lecture essentielle. Loin de se réduire à une simple analogie formelle ou mimétique, la ressemblance plonge ses racines dans une pensée ancienne et fondatrice, selon laquelle l'humain fut créé à l'image d'un principe transcendant. Ainsi, dès l'origine, elle ne désigne pas un rapport naturel ni une parenté visible entre les choses, mais un lien surnaturel, métaphysique, presque sacré – un éclair d'affinité qui défie la logique des apparences et touche à l'ineffable. Comme l'écrit Annie Mavrakis, la ressemblance « met en question la référence, a le mérite de pointer un aspect essentiel pour l'esthétique. Elle permet ainsi d'identifier des choix qui engagent philosophiquement l'artiste (et pas seulement le peintre) dans sa relation au monde[1] ». En ce sens, elle devient moins un reflet qu'une intuition fondatrice, un geste d'interprétation et d'adhésion – où s'exprime une vision du monde à la fois sensible et spéculative. C'est ce mode d'approche, à la fois silencieux et orienté vers l'Essence, qui autorise un rapprochement fécond entre les paysages brumeux de Corot et les vers épurés des poètes Tang : non dans la surface des choses, mais dans leur manière commune d'en révéler le mystère.

Ces deux formes d'expression, bien que séparées par le temps, l'espace et les traditions culturelles, semblent partager une même quête : celle de capter l'éphémère, d'éveiller une

[1] Annie Mavrakis, *La figure du monde – Pour une histoire commune de la littérature et de la peinture*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 241.

sensibilité à l'impermanence et d'embrasser la nature non comme un simple motif, mais comme une présence vivante et résonnante. En observant les toiles de Corot, où la brume se fond aux frondaisons, et en lisant les vers de Wang Wei ou Meng Haoran, où l'eau et les nuages se dissipent à l'horizon, nous percevons un même dialogue implicite entre l'homme et le monde. Cette étude s'inscrit dans une problématique plus large qui interroge la façon dont la représentation du paysage peut transcender la simple imitation du réel pour devenir un médium de résonance spirituelle. La peinture occidentale, ancrée dans une tradition de perspective et de mimêsis, et la poésie *shanshui*, façonnée par une pensée où le vide et l'indicible jouent un rôle central, offrent des perspectives contrastées mais convergentes sur la nature et sa perception. Peut-on, dès lors, déceler dans l'œuvre de Corot une forme de correspondance avec la philosophie orientale sous-jacente aux paysages poétiques chinois ? et en retour, reconnaître dans la poésie des Tang une sensibilité plastique, un regard sur la nature qui ne serait pas sans affinité avec une certaine tradition contemplative de la pensée occidentale ? Comment la composition picturale et la structure du poème deviennent-elles des espaces d'éveil, où l'image et le verbe participent d'une même dynamique d'effacement du moi et d'immersion dans l'ordre cosmique ?

L'originalité de cette recherche tient à son approche transversale, qui associe esthétique, philosophie et histoire de l'art pour mettre en lumière les affinités profondes entre ces deux traditions. En mobilisant des concepts issus de la phénoménologie, du taoïsme et des théories modernes de l'image, nous chercherons à dégager une pensée du paysage qui dépasse les frontières culturelles et temporelles.

Ce travail s'inscrit dans un champ de recherche où de nombreuses études ont déjà été menées sur Corot et son rôle dans la transition entre néoclassicisme et impressionnisme, ainsi que sur la poésie *shanshui* comme expression d'une cosmologie taoïste et bouddhique. Des critiques d'art comme Théophile Silvestre (1823 – 1876), Marc Lafargue (1876 – 1927), Gustave Geffroy (1855 – 1926) ont mis en évidence la singularité du regard de Corot sur la nature, sa capacité à capter l'impalpable et à dépasser les codes de la représentation académique, tandis que des sinologues comme François Jullien, Jacques Pimpaneau (1934 – 2021) et Yolaine Escande ont interrogé en profondeur les fondements philosophiques de la pensée chinoise du paysage, mettant en lumière une esthétique du retrait, de la vacuité et de l'émergence silencieuse de la forme. Cependant, peu d'études ont confronté ces deux mondes artistiques sous l'angle de leur sensibilité partagée à l'impermanence et à la dissolution du sujet dans le paysage. En ce sens, cette thèse propose un regard inédit sur la manière dont peinture et poésie peuvent être envisagées comme des pratiques d'éveil, à la croisée de l'art et

de la philosophie.

Le titre de cette thèse, *Peindre l'inachevé*, traduit l'essence d'une quête esthétique et philosophique commune à Corot et aux poètes *shanshui* de la dynastie Tang. L'inachevé ne désigne pas ici un simple manque ou une imperfection, mais bien une ouverture, un espace de résonance où le visible et l'invisible s'entrelacent. En Chine, le concept de *yi jing* (意境, yì jìng), souvent traduit par paysage de l'esprit ou résonance suggestive, repose sur l'idée que toute œuvre doit ménager une part d'indicible, un vide habité qui invite l'imaginaire à s'y déployer. Dans l'univers de Corot, les contours flous, les nappes de brume et la lumière diffuse traduisent cette esthétique du suspens, où la nature semble à la fois s'offrir et se dérober. De même, la poésie *shanshui* s'appuie sur l'économie du langage et la puissance du non-dit pour suggérer un paysage en perpétuelle métamorphose.

L'inachevé, dans cette perspective, ne s'oppose ni à l'achèvement ni à la maîtrise, mais il incarne une dynamique du devenir, une respiration où l'œuvre se tient en suspens, offerte à l'interprétation. Cette tension entre présence et absence, entre plénitude et ouverture, trouve une résonance profonde tant dans la peinture de Corot que dans la poésie *shanshui* des Tang. C'est dans cette perspective que s'inscrit la célèbre réflexion de Baudelaire (1821 – 1867) sur la distinction entre une œuvre « faite » et une œuvre « finie » :

> Braves gens ! qui ignorent d'abord qu'une œuvre de génie – ou si l'on veut – une œuvre d'âme – où tout est bien vu, bien observé, bien compris, bien imaginé – est toujours très-bien exécutée, quand elle l'est suffisamment – Ensuite – qu'il y a une grande différence entre un morceau fait et un morceau fini – qu'en général ce qui est fait n'est pas fini, et qu'une chose très-finie peut n'être pas faite du tout – que la valeur d'une touche spirituelle, importante et bien placée est énorme[2]…

Dans ses écrits critiques, Baudelaire s'insurge contre une conception académique du beau qui confond la minutie technique avec l'essence même de l'art. « La plupart de nos jeunes coloristes manque de mélodie[3] », dit-il. Cette « mélodie », cet instinct qui donne un vrai sens, une saveur, est le cœur d'une œuvre. Il affirme que « ce qui est fait n'est pas fini », soulignant ainsi que l'achèvement ne réside pas dans l'excès de détail ou la clôture du sens, mais dans l'intensité de l'expression. Une œuvre véritablement habitée par une âme, une « œuvre d'âme », n'a pas besoin d'une finition rigoureuse au sens traditionnel ; elle vibre de l'intérieur, portée par une cohérence sensible et spirituelle. La valeur d'une « touche spirituelle, importante et bien placée » surpasse ainsi tout souci de complétude formelle.

Cette pensée résonne avec la conception chinoise du vide (空, kōng), élément essentiel

[2] Charles Baudelaire, *Écrits sur l'art*, Paris, Le Livre de Poche, 1992, p. 100.
[3] *Ibid*. p. 150.

de la poétique *shanshui*. Là où l'Occident a souvent vu dans le vide une absence à combler, la pensée taoïste en fait un espace de résonance, une invitation à la contemplation. Lao-tseu (env. 571 av. J.-C. – 470 av. J.-C.) décrit ainsi, dans *Tao-tö king*, l'essentiel du vide : « L'espace entre le ciel et la terre ne ressemble-t-il pas à un souffle de forge ? Bien que vide intérieurement, il ne s'épuise jamais. Plus on le meut, plus il exhale, plus on en parle, plus vite on aboutit à l'impasse. Mieux vaut s'insérer en son intérieur[4] ». La dynamique du vide, qui n'est pas une vacuité stérile, mais un potentiel en perpétuel renouvellement, réside dans le repli, le recul et le retenu. Loin d'être un manque, ce vide est une énergie latente, une réserve de possibles qui laissent place à la rencontre de l'œuvre et l'esprit du spectateur. Il s'agit d'un espace où la forme s'efface pour mieux révéler l'essence du monde, une disponibilité aux variations et aux métamorphoses.

L'inachevé, loin d'être un simple inachèvement, devient alors un mode d'être de l'œuvre, qui ménage en son sein une place pour le spectateur ou le lecteur. Corot, par la fluidité de ses formes et la dissolution de ses paysages dans une lumière diaphane, répond à cet appel du vide. Son usage du sfumato[5], qui abandonne la rigueur des contours au profit d'une fusion atmosphérique, invite le regard à une errance méditative, proche de celle qu'inspirent les poèmes de Wang Wei, Wei Yingwu (dates inconnues) ou Meng Haoran. Ces derniers, par leur économie de moyens et leur recours à l'implicite, suggèrent un paysage en suspens, en perpétuel devenir, où chaque élément naturel est à la fois signifiant et insaisissable. L'inachevé ne marque pas un défaut ou une limite, mais une puissance d'évocation. Il appelle un regard participatif, un imaginaire qui prolonge l'œuvre au-delà de ses limites matérielles. Cette porosité entre le dit et le non-dit, entre le visible et l'invisible, constitue le véritable lieu de rencontre entre Corot et la poésie *shanshui* des Tang : un art de la suggestion où l'œuvre ne se donne jamais totalement, mais se tient dans un perpétuel mouvement d'ouverture.

Afin d'explorer cette correspondance entre la peinture de Corot et la poésie *shanshui* des Tang, nous structurerons notre réflexion autour de trois axes majeurs. D'abord, on reviendra sur la trajectoire de Corot et sur l'esthétique de la poésie *shanshui*, en mettant en lumière leur ancrage dans une sensibilité commune à la nature. Si Corot s'inscrit dans la lignée des paysagistes européens, il s'en distingue par son rapport intuitif à la lumière et à l'atmosphère, une approche qui entre en résonance avec l'épure et l'économie de moyens des poètes Tang. Cette première partie pose les fondements de notre étude. Ensuite, la deuxième partie nous permettra de décrypter les significations sous-jacentes des éléments récurrents de ces deux

[4] Lao-tseu, « Tao-tö king », in *Philosophes taoïstes I*, Paris, Gallimard, 1967, p. 7.
[5] En peinture, modelé vaporeux destiné à suggérer par les gradations de la couleur et de la lumière l'échelonnement en profondeur des objets dans l'atmosphère.

formes d'art : montagne, eau, nuage, arbre, enfant… Autant de motifs qui ne se réduisent pas à leur seule valeur descriptive, mais qui incarnent des principes philosophiques et esthétiques. Enfin, on approfondira l'analyse de l'ambiance, des compositions et la saveur à la peinture et à la poésie, car au-delà des images, c'est leur agencement subtil – la superposition des plans dans un tableau de Corot, l'agencement des vers dans un poème *shanshui* – qui façonne l'expérience sensible du spectateur et du lecteur, et donne aux œuvres leur profondeur ineffable.

D'un point de vue méthodologique, cette recherche s'inscrit dans une approche pluridisciplinaire et transdisciplinaire, mobilisant l'analyse esthétique et picturale sur les œuvres de Corot et les images restituées par le texte des poètes Tang sous l'angle de la lumière, de la matière et de la composition, le comparatisme pour mettre en regard les poèmes *shanshui* et les paysages de Corot et dégager leurs affinités structurelles et conceptuelles, la phénoménologie de la perception pour explorer la manière dont le spectateur ou le lecteur est engagé dans l'œuvre, et l'approche philosophique pour interroger les liens entre les expressions artistiques de Corot et les conceptions du vide, du souffle et du non-agir dans le taoïsme. Loin d'une simple juxtaposition entre deux traditions artistiques, nous chercherons à identifier des points de convergence profonds, à explorer la manière dont un même rapport à la nature peut se cristalliser dans des médiums distincts. L'originalité de cette démarche réside dans le dialogue instauré entre la peinture occidentale et la poésie chinoise, une mise en regard qui ne s'est que rarement vue formulée sous l'angle de la composition, de l'implicite et de la résonance esthétique.

L'étude comparative que nous menons entre l'art pictural de Jean-Baptiste Camille Corot et la poésie *shanshui* de l'époque Tang repose sur un corpus diversifié, réunissant des sources primaires et secondaires essentielles à l'analyse des convergences esthétiques et philosophiques entre ces deux expressions artistiques. Pour la poésie Tang, nous nous appuyons principalement sur l'*Anthologie de la poésie chinoise* (Bibliothèque de la Pléiade), qui offre non seulement une sélection représentative des grandes figures de la poésie Tang, mais aussi des poèmes majeurs de toutes les époques de l'histoire de la Chine, ce qui permet d'inscrire les œuvres Tang dans une continuité historique et de mieux cerner les évolutions de la poésie *shanshui*. Cet ouvrage constitue un socle fondamental, complété par d'autres traductions en français de la poésie et des textes et des critiques originaux en chinois, qui apportent un éclairage philologique et herméneutique approfondi sur les poèmes étudiés, en précisant leur contexte historique, leur symbolique et leurs interprétations traditionnelles. Cette approche est enrichie par l'examen d'illustrations historiques qui accompagnent ces

textes et contribuent à une meilleure compréhension de leur imaginaire visuel. Concernant la peinture de Corot, nous mobilisons plusieurs sources de référence, dont *Corot* de Cécile Amen et *Corot sensible et poétique*, qui permettent d'appréhender les nuances de son œuvre à travers une analyse stylistique et thématique. L'exploration des collections numérisées de musées internationaux, tels que le Louvre, le Metropolitan Museum of Art ou encore la National Gallery, complète cette documentation en fournissant des reproductions haute définition et des études critiques sur ses paysages.

Afin d'élargir la perspective comparative, nous intégrons également des textes théoriques essentiels. Pour la tradition chinoise, les écrits de Zong Bing (375 – 443) sur la peinture de paysage et les pensées taoïstes, en particulier ceux exposés dans *Yi king* (易经,yì jīng) offrent une conceptualisation de l'esthétique paysagère qui éclaire la relation entre peinture et poésie. Du côté occidental, des analyses telles que *L'Œuvre de Corot* par Alfred Robaut, *Histoire de Corot et de ses œuvres* par Étienne Moreau-Nélaton, ou encore les études phénoménologiques sur la perception du paysage en peinture apportent une clé de lecture précieuse. Il convient également d'évoquer Charles Baudelaire, figure incontournable de la critique d'art au XIXe siècle, dont les écrits permettent d'éclairer la réception de Corot et d'ancrer notre analyse dans une réflexion plus large sur la poétique du paysage. À travers ses *Salons*, notamment ceux de 1845, 1846 et 1859, Baudelaire déploie une pensée esthétique où la peinture de paysage occupe une place singulière, oscillant entre tradition et modernité. Son regard critique sur les artistes de son temps, et en particulier sur Corot, témoigne d'une sensibilité qui fait écho à la quête d'harmonie et de suggestivité présente dans la poésie *shanshui*. En croisant ces sources, notre étude s'efforce d'établir un dialogue entre ces deux traditions artistiques, mettant en lumière non seulement leurs similitudes formelles et conceptuelles, mais aussi la profondeur philosophique qui les sous-tend, notamment à travers la pensée taoïste et son influence sur la représentation du paysage.

Première partie L'éveil

Le XIXe siècle en Europe et la dynastie Tang en Chine représentent deux périodes d'efflorescence culturelle marquante, chacune caractérisée par des courants artistiques et littéraires distincts mais profondément influents. En Europe, cette époque est marquée par la transition entre le romantisme et l'impressionnisme, où les artistes, tels que Jean-François Millet (1814 – 1875), Théodore Rousseau (1812 – 1867), Gustave Courbet (1819 – 1877), cherchèrent à redéfinir leur relation à la nature et à la représentation du paysage. Ils sont imprégnés de subjectivité et de révolte contre les conventions classiques, se traduit par une quête de l'expression personnelle et de l'émotion. Les artistes ne cherchent pas seulement à dépeindre la réalité, mais à transmettre une perception intérieure du monde naturel, ce qui établit une résonance avec les aspects contemplatifs et philosophiques de la peinture chinoise.

> L'ambition du peintre de plein air est tout autre, il cherche à capter d'emblée, au pinceau et en couleurs, la sensation visuelle que lui inspire le motif. Il affronte ainsi une réalité extraordinaire complexe et riche d'impressions aussi fugaces que les effets de la lumière. En regard de l'austérité du travail à l'atelier, peindre en plein air, c'est s'offrir un kaléidoscope de sensations, avoir le sentiment de faire corps avec les éléments. C'est aussi se livrer – généralement à la belle saison – à une expérience immersive en s'abandonnant aux grands espaces, au plaisir de la découverte et aux délices de l'observation[6].

Marina Ferretti Bocquillon met en lumière l'essence même de la peinture de plein air. Plusieurs aspects fondamentaux de la pratique des artistes de cette époque-là, notamment la quête de la sensation visuelle, la fugacité des impressions, et l'immersion du peintre dans son environnement, sont bien soulignés. L'atelier, où le travail se faisait de manière plus méthodique et réfléchie, est considéré comme austère. La peinture en plein air, en revanche, est une expérience sensorielle et immersive. Loin d'être un simple exercice technique, cette pratique devient une communion avec la nature, un dialogue avec les éléments. Parmi ces artistes, Corot occupe une place essentielle. « À la tête de l'école moderne du paysage, se place M. Corot[7] », affirme Baudelaire dans son *Salon de 1845*. Jean-Baptiste Camille Corot est souvent considéré comme un pont entre le néoclassicisme et l'impressionnisme. Ses œuvres se distinguent par une technique subtile et une capacité remarquable à capturer l'essence des paysages. Contrairement à ses prédécesseurs qui recherchaient des compositions grandioses et idéalisées, Corot privilégie la simplicité et l'authenticité. Son approche repose sur l'observation directe de la nature. Bien plus encore : « Corot chercha au départ à rendre la réalité aussi fidèlement que possible, mais la vérité qu'il souhait saisir était quelque peu

[6] Marina Ferretti Bocquillon, *Plein air de Corot à Monet*, Paris, Gallimard, 2020, p. 24.
[7] Charles Baudelaire, *Écrits sur l'art, op. cit.,* p. 99.

différente[8] ». Ses études en plein air, réalisées lors de ses nombreux voyages en France et en Italie, sont empreintes d'une ambiance poétique qui préfigurent les recherches impressionnistes. Corot adopte une palette restreinte, et utilise des tons argentés et des nuances de vert pour rendre la sérénité et la tranquillité des scènes rurales. Il est souvent considéré comme un précurseur de l'impressionnisme, bien que son style reste distinct. Corot accorde moins d'importance aux détails qu'à la structure d'ensemble et à l'harmonie des tonalités afin de suggérer l'atmosphère, la profondeur et l'émotion du paysage, et traduit ainsi une vision plus poétique que descriptive de la nature, ce qui lui permet de conserver un équilibre entre réalisme et idéalisme.

L'une des œuvres emblématiques de cette dualité est *Souvenir de Mortefontaine* (1864). Ce tableau illustre parfaitement l'habileté de Corot à intégrer des figures humaines dans un paysage naturel sans sacrifier l'harmonie de la composition. Les reflets dans l'eau, la douceur des contours et l'usage délicat de la couleur témoignent de son souci du détail et de son sens aigu de l'atmosphère.



Figure 1 : Jean-Baptiste Camille Corot, *Souvenir de Mortefontaine*, 1864, Musée du Louvre

Alors que l'envoûtante tranquillité des paysages de Corot enrichit l'histoire artistique de toute l'Europe, en Orient, une autre forme de représentation des paysages enflamme la foi des

[8] E.H. Gombrich, *Histoire de l'art*, Londres, Plaison, 2001, p. 384.

poètes, transportant l'âme vers des horizons imprégnés de spiritualité et d'émotions. La sublime évanescence des vers de la dynastie Tang, où se mêlent les silences éloquents de la nature et la mélodie raffinée des mots, transforment les paysages en échos lyriques. Les poètes, véritables architectes des émotions, tissent un lien indéfectible entre la contemplation picturale et l'expérience poétique.

La dynastie des Tang est souvent décrite comme l'âge d'or de la poésie chinoise. Les poètes de cette époque ont cultivé une forme d'expression qui allie rigueur formelle et richesse émotionnelle. Les poèmes Tang sont caractérisés par une structure stricte, souvent en vers de cinq ou sept caractères, et une utilisation sophistiquée des métaphores et des allusions. L'une des spécificités de la poésie Tang est l'importance accordée à la nature et au paysage. Comme Corot, les poètes Tang trouvent dans la nature une source inépuisable d'inspiration et un moyen d'exprimer des émotions complexes. Leurs œuvres reflètent une profonde harmonie entre l'homme et son environnement, illustrée par des descriptions minutieuses et évocatrices.

François Cheng évoque, dans *Entre source et nuage*, l'interaction entre pensée philosophique et création artistique sous la dynastie Tang :

> À l'époque des Tang où le pays, après l'effondrement des premiers empires Ts'in et Han et la longue période de désordre et de division dus aux invasions barbares, retrouve son unité, les trois courants de pensée, reconnus à présent comme base idéologique de la société, imprègnent les créations artistiques. Dans le domaine poétique, trois figures représentatives se détachent : Li Po, de tendance taoïste, épris de liberté, chante la communion totale avec la nature et les êtres ; Du Fu, essentielle confucéen, soucieux de l'engagement, exprime avant tout le destin douloureux de l'homme, mais également sa grandeur ; Wang Wei, l'adepte, vers la fin de sa vie, du bouddhisme Ch'an, fixe ses expériences méditatives dans des vers d'une parfaite simplicité[9].

Après les bouleversements politiques précédents, la dynastie Tang marque un retour à l'unité et à la stabilité. Cette consolidation permet un épanouissement artistique et intellectuel, où les trois traditions philosophiques, longtemps en concurrence, coexistent et se nourrissent mutuellement. Cette fusion marque profondément les arts, et en particulier la poésie, qui devient un espace d'expression de ces pensées. François Cheng met en parallèle les trajectoires et sensibilités de Li Bai, Du Fu (712 – 770) et Wang Wei, chacun incarnant un rapport particulier à l'existence et à la nature.

Li Bai, surnommé le *poète immortel* (诗仙, shī xiān), est célèbre pour ses poèmes lyriques qui célèbrent la beauté de la nature, l'ivresse et l'amitié. Le taoïsme de Li Bai donne à sa poésie un souffle spontané et une liberté qui contrastent avec la rigidité des formes

[9] François Cheng, *Entre source et nuage – La poésie chinoise réinventée*, Paris, Albin Michel, 1990, p. 12.

poétiques traditionnelles. Quand il boit en compagnie de la lune et de son ombre, il écrit : « Une cruche de vin parmi les fleurs, sans aucun de mes proches, seul je bois. Je lève ma coupe pour inviter la lune, avec mon ombre nous sommes trois. Évidemment, la lune ne sait pas boire, mon ombre ne fait que suivre mes pas[10] ». Refusant la solitude, il lève la coupe pour inviter la lune. Ce à quoi il s'abandonne, c'est une communion spontanée avec la nature. Du Fu, quant à lui, est souvent appelé le *poète sage* (诗圣, shī shèng). Ses œuvres, empreintes d'un réalisme poignant, reflètent les turbulences de son époque. Du Fu recourt à la poésie comme un moyen de commenter les injustices sociales et les souffrances humaines, tout en conservant une profonde sensibilité à la beauté du monde naturel. Dans le poème *En contemplant le printemps*, il transforme le paysage en une métaphore du destin humain : « Pays ravagé, seul monts et fleuves demeurent ; Printemps en ville, herbes et arbres ont proliféré. Temps difficile, les fleurs me font pleurer ; Haine du départ, les oiseaux me font sursauter[11] ». Son écriture mêle lyrisme et réalisme, exprime à la fois la beauté de la nature et la rudesse du destin humain. Wang Wei, poète et peintre, est connu pour ses poèmes qui fusionnent le bouddhisme et l'esthétique du paysage. Sa vision du paysage est intimement liée à sa pratique bouddhiste, où la nature est perçue comme un lieu de retraite spirituelle et de contemplation. Il illustre ainsi l'esthétique minimaliste et méditative dans *Le parc aux cerfs* : « Dans la montagne vide, personne n'est en vue, résonnent seulement quelques bribes de voix. Les rayons du couchant percent le bois profond, éclairant la mousse verte une nouvelle fois[12] ». Le vide, le silence et la lumière deviennent des symboles de l'éveil bouddhique. Au-delà d'une simple représentation du réel, le paysage devient un espace de méditation, et révèle une vérité intime et profonde.

Outre les poètes Li Bai et Du Fu, la dynastie Tang vit émerger de nombreux poètes qui contribuèrent de manière significative à la représentation du paysage dans la poésie chinoise. Parmi ceux-ci, Meng Haoran, Li He (790 – 816) et Bai Juyi (772 – 846) se distinguent par leurs approches uniques et leur capacité à transformer les éléments naturels en puissants vecteurs d'expression littéraire et émotionnelle. Li He, souvent surnommé le *démon talentueux* (诗鬼, shī guǐ), est connu pour ses poèmes imprégnés d'une atmosphère étrange et fantastique. Ses descriptions de la nature sont souvent marquées par une intensité dramatique et un sens aigu du mystère. Meng Haoran est connu pour ses poèmes pastoraux qui célèbrent la simplicité et la tranquillité de la vie rurale. Contrairement à la grandeur épique ou aux mystères surréalistes d'autres poètes, Meng Haoran se concentre sur les scènes quotidiennes

[10] Li Bai, « Libation solitaire sous la lune. Quatre poèmes », recueilli dans *Anthologie de la poésie chinoise*, Paris, Gallimard, 2015, p. 380.
[11] Du Fu, « En contemplant le printemps », recueilli dans *Anthologie de la poésie chinoise, op. cit.*, p. 393.
[12] Wang Wei, « Le parc aux cerfs », recueilli dans *Anthologie de la poésie chinoise, op. cit.*, p. 350.

et ordinaires, imbu d'un profond sens de sérénité et de contentement. Bai Juyi est célèbre pour ses poèmes qui allient une profonde sensibilité à la nature à une critique sociale incisive. Ses descriptions de paysages ne sont pas simplement esthétiques ; elles servent souvent de toile de fond pour ses réflexions sur les injustices et les souffrances de son époque.

Dans une perspective interculturelle, l'art de Jean-Baptiste Camille Corot et la poésie *shanshui* de la dynastie Tang dessinent deux coordonnées singulières à travers lesquelles s'élabore une vision singulière de la nature. Ce chapitre se proposera d'explorer leur résonance en trois temps : d'abord, en déconstruisant la place marginale du paysage dans le système académique du XIXe siècle ; ensuite, en interrogeant le paradigme cognitif du *shanshui* – montagnes et eaux, au cœur de la pensée chinoise ; enfin, en mettant en lumière l'écho esthétique qui unit ces deux conceptions du monde naturel dans leur dialogue entre peinture et poésie.

Dans la hiérarchie des genres de la peinture occidentale, la peinture d'histoire régna en maître, tandis que le paysage demeura longtemps relégué à un statut inférieur, n'acquérant son autonomie qu'avec l'essor des artistes qui sortirent de leur atelier pour s'installer en plein air. Corot, dans son *Souvenir de Mortefontaine* (fig. 1), déploie ce que l'on pourrait appeler un regard innocent, un regard qui, à l'image de la vision épurée chère aux poètes Tang, refuse d'être contraint par les dogmes. Il saisit, dans la brume du matin, le frémissement de la lumière, les frondaisons dont les contours se dissolvent dans l'humidité de l'air. Par cette fidélité à l'expérience sensible immédiate, la toile dépasse la simple transcription géographique pour s'ancrer dans une perception plus profonde du monde. Si l'on porte maintenant le regard vers Chang'an du VIIIe siècle, l'atmosphère esquissée par Wang Wei dans son *Soirée d'automne dans la montagne* – « Montagne épurée après une récente pluie, la fraîcheur du soir annonce l'automne[13] » – semble faire écho à la quête de vérité et de sensations qui guide le pinceau de Corot. À travers son vers – « Marcher jusqu'au lieu où la source disparaît, s'asseoir et attendre que s'élèvent les nuées[14] », le poète compose un espace mouvant, déroulant sous nos yeux un paysage en perpétuelle métamorphose, à la manière d'un rouleau peint chinois. Cet idéal esthétique dialogue avec la composition immersive de Corot, qui invite à une promenade silencieuse dans ses montagnes ou sous ses bois.

Cette étude mettra en lumière un lien profond entre la brume lyrique des toiles de Corot et l'esthétique du *shi zhong you hua* (诗中有画, *shī zhōng yǒu huà,* « peinture dans la poésie ») propre aux poètes *shanshui* : tous deux s'efforcent de capter l'expérience

[13] Wang Wei, « Soirée d'automne dans la montagne », recueilli dans *Anthologie de la poésie chinoise, op. cit.*, p. 358.
[14] Wang Wei, « Mon domaine du Zhongnan », recueilli dans *Anthologie de la poésie chinoise, op. cit.*, p. 356.

primordiale du sensible. Lorsque Wei Yingwu s'attarde sur « les herbes cachées au bord du torrent[15] », son regard se fait aussi attentif que celui de Corot, dont le pinceau trace la vibration d'une branche de chêne sous la caresse du vent. Dans cette tentative d'appréhender l'éphémère où affleure l'aura, cette lumière intérieure du réel, par-delà les siècles et les cultures, la peinture et la poésie se rejoignent dans un même geste contemplatif, offrant à l'esthétique écologique contemporaine un précieux ancrage historique : à la veille de l'ère de la reproduction mécanique, artistes d'Orient et d'Occident œuvraient, chacun à sa manière, à préserver la nature en tant que demeure de l'esprit.

Chapitre 1 La lumière de l'innocence

Le XIXe siècle constitue un moment charnière dans l'histoire de la création artistique en France, marqué par une profonde redéfinition du statut de l'artiste et de la valeur de l'œuvre. Alors que l'Académie et les Salons officiels dominent encore la scène artistique, s'affirme peu à peu une génération d'esprits indépendants qui refusent les conventions esthétiques et institutionnelles. « C'est seulement au XIXe siècle qu'un gouffre se creusera entre les artistes à succès – ceux qui alimentait l'art officiel – et les non-conformistes, qui furent surtout apprécié après leur mort. Il en résultat un étrange paradoxe[16] ». La remarque de E.H. Gombrich met en lumière la fracture croissante entre la reconnaissance institutionnelle et la postérité véritable, entre le conformisme et la quête d'authenticité. De là, on voit naître une transformation profonde du regard porté sur la nature. Entre l'héritage du classicisme et l'émergence du sentiment romantique, le paysage devient le lieu d'une tension entre observation et intériorité.

C'est précisément dans cet espace de tension qu'émerge l'École de Barbizon, non comme un mouvement organisé, mais comme une communauté d'artistes unis par un même désir : celui de renouer avec la nature, loin du dogme académique et de l'artifice des compositions historiques.

Avant de devenir célèbre auprès du public, Barbizon n'était qu'une modeste commune française du département de Seine-et-Marne, aux contours intimement liés à la forêt de Fontainebleau. Le village, d'une simplicité presque rustique, ne compte qu'une unique rue, bordée d'un côté par la forêt et de l'autre par une plaine étendue. Ce qui confère à cet endroit son caractère singulier, c'est son statut d'un lieu mythique de la période pré-impressionniste :

[15] Wei Yingwu, « Le torrent encaissé à l'ouest du Chuzhou », recueilli dans *Anthologie de la poésie chinoise, op. cit.*, p. 428.
[16] E.H. Gombrich, *Histoire de l'art*, op. cit. p. 380 – 381.

dès les années 1830, il attire de nombreux peintres, dont Jean-François Millet, Théodore Rousseau, Gustave Courbet, venus y chercher l'inspiration dans une nature encore préservée et intacte. L'accès à la forêt, peu fréquenté et retiré de toute agitation humaine, donne l'impression d'une entrée dans un sanctuaire, où tout bruit dérange les grands rêveurs qui s'y aventurent. C'est dans ce cadre d'isolement et de quiétude que se développe un nouveau courant artistique, marqué par l'attention portée à la perception directe de la nature et à l'expérience sensible du paysage, inaugurant ainsi une étape décisive dans l'histoire de la peinture française.

L'École de Barbizon ne se définit donc pas par un manifeste, mais par une attitude : une manière d'être au monde. Dans le calme de la forêt, les peintres découvrent une temporalité nouvelle, celle de la contemplation, de la lenteur et de la réceptivité. Ce rapport intime à la nature transforme radicalement la pratique picturale : peindre devient un acte d'immersion, une méditation visuelle où le regard se confond avec le souffle du paysage. En ce sens, Barbizon annonce à la fois la naissance du réalisme pictural et les prémices de la modernité, tout en préparant le terrain pour des figures comme Corot, dont la quête poétique s'accorde étroitement à cet idéal d'harmonie silencieuse avec la nature.

Si Corot partage avec les peintres de Barbizon ce retour à la nature vécue, il s'en distingue toutefois par la dimension intérieure et poétique qu'il confère à son regard. Alors que Rousseau ou Millet cherchent à restituer la matérialité du monde rural, Corot tend vers une vision méditative, où la nature devient espace d'âme autant que réalité visible. Contrairement à la peinture de plein air purement naturaliste, Corot pratique une peinture de la réminiscence, où chaque motif semble traversé par la trace d'un souvenir. Il prolonge l'esprit de Barbizon tout en le dépassant : là où ses contemporains veulent observer, Corot cherche à méditer ; là où d'autres peignent le réel, il en saisit la résonance.

Le qualificatif de naïf revient souvent lorsque l'on évoque Corot. Baudelaire, affirmant que « ce sont la naïveté et l'originalité qui constituent le mérite de M. Corot[17] », met en lumière un paradoxe fondamental de son art. La naïveté, ici, n'a rien d'une maladresse : elle est cette forme d'innocence qui lui permet de saisir la nature avec une immédiateté presque enfantine, une fraîcheur intacte. L'originalité, quant à elle, réside dans cette capacité à extraire l'essence du réel sans jamais l'enfermer dans une reproduction servile, mais en le transfigurant à travers un regard personnel, poétique, vibrant d'émotion.

Dans son *Salon de 1845*, Baudelaire souligne que « M. Corot, du fond de sa modestie, a

[17] Charles Baudelaire, *Écrits sur l'art, op. cit.,* p. 99.

agi sur une foule d'esprits. – Les uns se sont appliqués à choisir dans la nature les motifs, les sites, les couleurs qu'il affectionne, à choyer les mêmes sujets ; d'autres ont essayé même de pasticher sa gaucherie[18]. » Loin d'être une imperfection, cette spontanéité devient une référence, un langage propre qui irrigue le monde artistique bien au-delà de son époque. L'héritage d'un peintre ne se mesure pas à une virtuosité démonstrative, mais à la sensibilité qu'il insuffle à son œuvre, une sensibilité qui transcende les limites de la seule technique.

Théophile Gautier (1811 – 1872), dans son *Salon de 1847*, va plus loin encore :

> À peine sait-il tenir le pinceau et appliquer la couleur sur la toile ; eh bien ! tout cela n'empêche pas M. Corot d'être un grand paysagiste : l'amour de la nature, suppléent à tout cela ; ce maladroit arrive à des résultats étonnants, où n'atteint jamais la dextérité la plus consommée. Cette touche lourde, épaisse, incertaine en apparence, rend ces effets impossibles aux pinceaux habiles qui vont plus vite que la tête[19].

Corot atteint une puissance d'évocation que la maîtrise académique la plus parfaite ne saurait égaler. Son secret réside dans cette touche hésitante en apparence, mais qui, portée par l'émotion, transcende toute dextérité convenue. Loin de chercher la perfection formelle, il saisit l'éphémère, l'impalpable, cette atmosphère qui échappe aux peintres trop soucieux de pureté stylistique. Son pinceau, plus lent que le regard, plus instinctif que le savoir-faire, fait surgir un monde baigné de lumière diffuse et de silences suspendus. Là réside son véritable génie : dans cette fragilité assumée qui touche à l'essentiel.

1.1.1 La maladresse et le *zhuo*

Issu du latin « nativus[20] », le terme naïf revoie à ce qui est inné, à une simplicité qui émane directement de la nature. Dans son sens premier, la naïveté porte en elle une forme d'innocence originelle, une fraîcheur intacte, semblable à l'éveil du monde. Chez Corot, ce terme polysémique incarne une fascination intrinsèque de sa puissance primitive. Sa prétendue gaucherie et monotonie ne sont en réalité que l'expression la plus authentique de sa singularité envoûtante. Sous le masque rugueux d'une apparence gauche et répétitive palpite l'énigme irréductible qui fonde sa fascination. Chez Corot, ce que l'on taxait à l'époque de rudimentaire s'accorde mystérieusement au *zhuo* (拙, zhuō) des lettrés chinois – cet idéal où, selon Lao-tseu, « l'habileté suprême paraît maladroite[21] » :

---

[18] *Ibid*. p. 99.
[19] Théophile Gautier, *Salon de 1847*, Paris, J. Hetzel, Warnod et Cie, p. 176.
[20] Henri Goelzer, *Nouveau dictionnaire français-latin*, Paris, Garnier frères, 1907, p. 1273.
[21] Lao-tseu, « Tao-tö king », in *Philosophes taoïstes I, op. cit*., p. 48.

> Le terme *zhuo*, *maladresse*, *insuccès*, *malhabile*, *sans réussite*, au sens dépréciatoire, est communément employé sous les Ming par politesse pour parler de soi, mais il représente aussi une référence morale : *zhuo* signifie alors *sans sophistication*, *sans tricherie*. *Préserver sa maladresse* (shoushuo) est une expression associée, pour les lettrés, à Tao Qian, l'archétype de l'homme à l'esprit noble qui abandonne toute charge pour vivre une existence érémitique, sans dépendre de personne, et qui utilise cette expression dans son célèbre poème *Retour à la vie champêtre*[22].

Le terme *zhuo* (拙, zhuō), que l'on pourrait traduire par maladresse, gaucherie ou insuccès, revêt dans la culture chinoise une fascinante dualité sémantique. Yolaine Escande en dévoile la richesse : d'abord péjoratif – marquant l'absence de talent, l'échec ou l'inaptitude –, il se charge peu à peu, dans l'usage lettré des Ming (1368 – 1644), d'une valeur morale et existentielle. Ce qui semblait défaut devient vertu : *zhuo*, c'est aussi le refus de la sophistication, la fidélité à une forme de sincérité brute, non affadie par la ruse ou le calcul. Ainsi, ce terme glisse de la rhétorique sociale – où l'on feint l'humilité pour préserver l'harmonie – à une éthique du dépouillement, où l'apparente maladresse devient le sceau d'une intégrité profonde.

Dans cette perspective, l'expression *shoushuo* (守拙, shǒu zhuō), « préserver sa maladresse », prend une portée quasi initiatique. Elle est indissociablement liée à la figure de Tao Yuanming (Tao Qian 365 – 427), poète lettré qui incarne l'idéal du repli : abandonner les charges officielles, renoncer aux honneurs, et se retirer dans la nature pour mener une vie simple, libre de toute dépendance. Dans son poème célèbre *Le retour aux champs*, il écrit : « J'ai défriché un champ dans les landes du sud : le rustre que je suis s'en revient à la glèbe[23] ». Le mot « rustre » – humblement revendiqué – devient chez lui le socle d'une sagesse.

Or cette valorisation de la maladresse entre en résonance, à des siècles et des continents de distance, avec la peinture de Jean-Baptiste Camille Corot. Ce que ses contemporains jugeaient parfois inabouti – ses touches floues, ses compositions dépouillées – relève en réalité d'un refus délibéré de l'artifice académique. Corot ne cherche pas à éblouir, mais à saisir l'éphémère dans sa nudité la plus vraie : la lumière qui vacille, la brume qui glisse, le silence entre deux arbres. Comme les lettrés chinois qui élèvent le *zhuo* au rang de rempart contre l'aliénation technique, Corot fait de sa prétendue gaucherie une forme de résistance esthétique. Il peint sans chercher à dominer son sujet, mais en s'y abandonnant avec une innocence grave, presque taoïste. On pourrait dire que, chez lui aussi, la « maladresse » est le visage discret d'une fidélité à la nature – non pas la nature idéalisée, mais la nature vécue, traversée, humble et souveraine.

---

[22] Yolaine Escande, *Montagnes et eaux – la Culture du shanshui*, Paris, Hermann, 2005, p. 193.
[23] Tao Yuanming, « Le retour aux champs », recueilli dans *Anthologie de la poésie chinoise, op. cit.*, p. 226.

Sous les Ming, le *zhuo* devient ainsi un symbole éthique – être « sans tricherie », comme on dirait d'un cœur resté intact. De la même manière, les paysages de Corot, débarrassés des ornements du goût bourgeois, réactualisent une sagesse ancienne : celle du retour au naturel que prône Lao-tseu : « Connais le masculin, adhère au féminin, sois le ravin du monde. Celui qui est le ravin du monde, la vertu constante ne l'abandonne jamais ; il retourne à l'état d'enfance[24]. » Tao Yuanming s'enfonce dans la nature réelle pour y retrouver la paix intérieure. Corot, lui, construit un refuge spirituel dans ses toiles. Ses chênes mélancoliques, ses lisières embrumées, semblent dialoguer en silence avec les ermites des peintures *shanshui* : mêmes figures du retrait, mêmes paysages offerts comme abris contre l'agitation moderne. La simplicité de Corot n'a rien d'un renoncement : elle est une forme de sagesse, une manière d'aller à l'essentiel sans artifice, de capter l'âme des choses plutôt que leur seule apparence.

Dans cette quête de l'épure, Corot rejoint les poètes Tang, eux aussi habités par ce désir de révéler l'invisible, d'exprimer l'infini dans le peu, de saisir, dans les modulations subtiles du réel, une poésie aussi silencieuse que vibrante. Maîtres d'une langue où l'économie des mots magnifie le sens, les poètes de la dynastie Tang ont su entrelacer l'observation minutieuse de la nature et une profondeur philosophique qui dépasse l'instant. Leur art réside dans cette capacité à dire sans tout dire, à suggérer plutôt qu'à imposer, ouvrant un espace où lecteur et paysage se confondent dans une même contemplation. C'est cette même retenue que l'on retrouve dans les toiles de Corot. À travers des paysages où l'air et la lumière semblent en suspens, il parvient à insuffler une émotion profonde sans jamais alourdir son trait. Sa maîtrise de l'économie de moyens rejoint la subtilité de l'ellipse en poésie : ce qui est tu en dit parfois plus que ce qui est exprimé. L'ellipse, en resserrant le langage sur l'essentiel, invite à une lecture active, où chaque mot, chaque silence devient une résonance intérieure. De même, les paysages de Corot, dépouillés d'artifice, laissent entrevoir une réalité transfigurée par la simplicité. Les eaux paisibles, les ciels diaphanes, les silhouettes d'arbres à peine esquissées sont autant de murmures visuels, où la retenue magnifie la présence. Rien n'est surchargé, rien n'est crié : tout est suggéré, dans cette délicate alchimie où l'essence des choses se révèle avec une intensité accrue.

La puissance du non-dit et la richesse des choses simples confèrent au terme « naïf » une profondeur spirituelle exceptionnelle. Ici, la naïveté n'a rien de la candeur simpliste que l'on pourrait lui prêter ; elle est une ouverture, une disponibilité de l'esprit, un retour à cette innocence première qui permet d'appréhender le monde avec un regard neuf. Dans ses paysages, Corot cherche à retrouver cette vision libérée des contraintes académiques,

[24] Lao-tseu, « Tao-tö king », in *Philosophes taoïstes I, op. cit.*, p. 31.

affranchie des attentes de son temps. De même, les poètes Tang aspirent à une pureté d'expression où chaque mot, pesé et allégé de toute fioriture, révèle les vérités essentielles de la nature et de l'existence humaine. Leur poésie, d'une simplicité cristalline, n'a rien d'un dépouillement aride : elle invite à la contemplation, à une immersion méditative dans la beauté brute et impalpable du monde. Peintre et poètes partagent ainsi un même art du suggéré, préférant aux ornements trop visibles les chemins discrets de la campagne, ceux où la lumière, sans cesse changeante, révèle toujours de nouvelles nuances. Ils ouvrent des espaces à l'imagination, invitent celui qui regarde, celui qui lit, à dépasser la surface des choses pour en saisir la résonance intime. Le paysage, chez eux, n'est jamais une simple transcription du réel : il est un tremplin vers l'invisible, une porte entrouverte où chacun, à travers sa propre sensibilité, complète la scène de ses propres perceptions et souvenirs.

1.1.2 Aux sources du paysage

Dans *Dictionnaire du livre de la nature*, le Maître Omraam Mikhaël Aïvanhov (1900 – 1986), philosophe et pédagogue français, explique ainsi la prédilection instinctive de l'homme pour la nature :

> Tout ce qui existe dans l'univers depuis le ciel jusqu'aux entrailles de la terre, tout ce qui existe dans les différents règnes de la nature, existe aussi en nous, les êtres humains. C'est ce qui explique que, depuis l'origine, nous éprouvons le besoin d'étudier et de comprendre le monde qui nous entoure. Consciemment ou inconsciemment, c'est nous-mêmes que nous cherchons à étudier et à comprendre[25].

Chaque élément de la nature trouve son reflet en nous. Notre quête de compréhension du monde extérieur est, en réalité, une recherche introspective, une tentative de saisir notre propre essence à travers le miroir de la nature. Ce besoin inné de connaître et d'explorer le monde découle de notre désir de nous comprendre, de dévoiler les mystères de notre existence en scrutant ceux de l'univers. Dans ses œuvres, Corot capte l'essence des paysages avec une honnêteté désarmante, et évite les exagérations dramatiques pour privilégier l'harmonie subtile des formes et des couleurs. Ses scènes champêtres, baignées de lumière douce et enveloppées d'une atmosphère paisible, évoquent une sérénité enfantine, une joie tranquille devant la beauté simple du monde. Ses toiles nous renvoient à une perception immédiate et instinctive, une communion intime avec la nature où chaque élément, chaque détail, reflète une réalité innocente et pure. La naïveté chez Corot se manifeste ainsi dans sa capacité à transfigurer les paysages ordinaires en visions poétiques, où le temps semble suspendu. En

[25] Omraam Mikhaël AÏvanhov, *Dictionnaire du livre de la nature – Analogies, images, symboles*, Fréjus, Prosveta, 2012, Page 9.

cela, ses œuvres deviennent des méditations silencieuses sur la beauté intrinsèque du monde, des hymnes à une nature immaculée et éternelle. Par cette naïveté artistique, Corot nous invite à redécouvrir notre propre regard, à nous émerveiller à nouveau devant la simplicité du quotidien, et à retrouver une part de cette innocence perdue.

À travers l'histoire de l'art européen, le paysage a longtemps été relégué au second plan, considéré comme un simple décor plutôt qu'un sujet digne d'intérêt en lui-même. Dans la tradition picturale occidentale, il fut d'abord un ornement, un écrin destiné à sublimer des scènes religieuses ou historiques, avant de s'émanciper progressivement et de supplanter, par endroits, la peinture sacrée. Au début de la Renaissance, le paysage n'existait souvent que comme arrière-plan, une toile de fond dont la fonction première était de renforcer la profondeur et le réalisme des compositions. Léonard de Vinci (1452 – 1519), dans *La Vierge aux rochers* (1483 – 1486), en offre une illustration magistrale : les formations rocheuses et le clair-obscur savamment dosé ne sont pas là pour être contemplés en eux-mêmes, mais pour conférer à la scène une atmosphère mystique et intemporelle :



Figure 2 : Léonard de Vinci, *La Vierge aux rochers,* 1483 – 1486, Musée du Louvre

Léonard de Vinci parvient à lui insuffler une présence vibrante et organique. Le jeu subtil des ombres et des lumières, ainsi que la fluidité des contours, confère aux rochers une profondeur quasi onirique, où le minéral semble respirer. Pourtant, cette nature est construite selon un idéal pictural et non observée dans sa réalité brute. On observe qu'une certaine théâtralité dans cette mise en scène, où la disposition des figures et le décor relèvent moins

d'une observation fidèle du monde naturel que d'un agencement symbolique et savamment orchestré. Norbert Wolf affirme, dans *Peinture de paysage*, que « les genres tels que le paysage qui semblaient exiger moins d'entendement se retrouvèrent en seconde ou troisième position[26] » : « L'Homme est la mesure de toute chose et que le paysage ne joue qu'un rôle secondaire face à l'Histoire – raison pour laquelle on le qualifie d'ornement suivant ainsi la théorie artistique antique[27] ». Cette évolution s'accompagne d'un changement fondamental dans la conception même du paysage :

> En effet, alors qu'au Moyen Âge le mot « paysage » décrit des régions politiquement et juridiquement définies et en fin de compte des espaces naturels restreints et dont on a une bonne vue d'ensemble, il fait son entrée au début du 16e siècle, avec sa signification technique et esthétique, dans le vocabulaire artistique[28].

Ce glissement sémantique témoigne de la mutation du regard porté sur la nature : d'un territoire administré et circonscrit, le paysage devient un sujet de contemplation et d'interprétation. Ce n'est que plus tard, notamment avec les paysages idéalisés du XVIIe siècle – chez Claude Lorrain (1600 – 1682) ou Nicolas Poussin (1594 – 1665) – que la nature commencera à devenir un langage en soi, porteur d'émotions et de symboles, prélude à l'autonomie du paysage en tant que genre à part entière.

Cette évolution est particulièrement marquée dans les œuvres des peintres néerlandais du Siècle d'or, comme Jacob van Ruisdael (1628 – 1682) et Jan van Goyen (1596 – 1656). Ces artistes commencèrent à peindre des paysages pour eux-mêmes, capturant la beauté et la diversité des scènes naturelles sans les subordonner à un récit religieux ou mythologique. Dans le tableau *Vue de Haarlem avec des champs de blanchiment* (1665), Jacob van Ruisdael se concentre exclusivement sur le paysage hollandais. La scène représente une vaste étendue de ciel dominée par des nuages massifs au-dessus des champs de blanchiment. Ici, le paysage n'est plus un simple décor ; il devient le sujet principal, célébrant la beauté naturelle et l'ingéniosité humaine dans une composition équilibrée et harmonieuse.

---

[26] Norbert Wolf, *Peinture de paysage*, Paris, Taschen, 2008, p. 8.
[27] *Ibid.*
[28] *Ibid.,* p. 7.



Figure 3 : Jacob van Ruisdael, *Vue de Haarlem avec des champs de blanchiment*, 1665, Kunsthaus de Zurich

Dans l'œuvre *Le Débarquement de Cléopâtre à Tarse* (1642 – 1643), bien que le tableau soit encore ancré dans un récit historique, l'accent est clairement mis sur le paysage méditerranéen par Claude Lorrain. La lumière dorée, les arbres majestueux et la mer calme dominent la composition, transformant la scène en une célébration de la nature et de la lumière. Claude Lorrain est célèbre pour ses paysages idéalisés, où la nature est représentée avec une beauté harmonieuse et sereine, souvent surpassant l'importance des figures humaines dans ses compositions.



Figure 4 : Claude Lorrain, *Le Débarquement de Cléopâtre à Tarse*, 1642 – 1643, Musée du Louvre

C'est également à cette époque-là qu'une foule de peintres de marines qui trouvèrent un nouveau souffle en représentant avec une étonnante sensibilité l'immensité des mers, les ports animés et les ciels en perpétuelle transformation. Ces artistes, parmi lesquels Simon de Vlieger (1661 – 1653), Jan van Goyen ou Claude Lorrain, mirent en lumière une vision fidèle et sobre du monde naturel. Leur regard, tourné vers les ciels changeants, les étendues d'eau et les lueurs atmosphériques, traduisait une attention aiguë aux variations subtiles de la lumière et de l'air. Comme le souligne justement E.H. Gombrich, dans *Histoire de l'art*, c'est par cette esthétique de la simplicité que ces maîtres ont non seulement affirmer l'autonomie du paysage dans la peinture, mais ont également jeté les bases d'une sensibilité moderne, où la contemplation du réel devient source d'émotion et d'harmonie silencieuse :

> Ces artistes savaient exprimer l'atmosphère de la mer par des moyens extraordinaires simples et discrets. C'est par eux que la beauté des ciels est entrée dans l'histoire de l'art. Ils ne recherchaient aucun effet dramatique ou spectaculaire. Ils se contentaient de peindre un aspect de la nature tel qu'ils le voyaient et ils comprirent qu'une telle œuvre pouvait être aussi attachante qu'une peinture à

sujet[29].

L'ascension du paysage en tant que genre majeur est visible dans l'œuvre de Nicolas Poussin, qui, bien que souvent associé à des sujets historiques et mythologiques, accorde une importance croissante au paysage dans ses compositions tardives. Dans des œuvres comme *Paysage avec Orphée et Eurydice* (1650 – 1653), Poussin intègre des paysages élaborés qui rivalisent en importance avec les figures humaines. Le paysage devient non seulement un cadre, mais aussi une partie intégrante de la narration émotionnelle et symbolique de l'œuvre.



Figure 5 : Nicolas Poussin, *Paysage avec Orphée et Eurydice*, 1650 – 1653, Musée du Louvre

Cette évolution culmine avec des artistes tels que John Constable (1776 – 1837) et J.M.W. Turner (1775 – 1851) au début du XIXe siècle, marquant un tournant décisif où le paysage s'émancipe définitivement de son rôle traditionnel d'arrière-plan pour devenir un sujet à part entière, porteur de significations esthétiques, philosophiques et émotionnelles. Dans *La Charrette de foin* (1821), John Constable magnifie la campagne anglaise en capturant, avec une précision quasi scientifique et une sensibilité lyrique, les variations atmosphériques et la lumière changeante qui donnent à la scène son intensité vibrante. Il ne se contente pas de représenter la nature ; il en traduit le souffle vivant, oscillant entre l'attachement nostalgique à un monde rural en mutation et une exaltation romantique du paysage comme reflet d'une harmonie immuable entre l'homme et son environnement.

[29] E.H. Gombrich, *Histoire de l'art, op. cit.*, p. 317.



Figure 6 : John Constable, *La Charrette de foin*, 1821, National Gallery de Londres

Turner, quant à lui, pousse cette exploration à son paroxysme avec *Pluie, Vapeur et Vitesse* (1844), où le paysage constitue un théâtre de forces dynamiques et impalpables. Par son usage audacieux de la couleur et du mouvement, il confère à la nature une puissance quasi métaphysique qui se déploie entre sublime et dissolution, chaos et lumière. Cette œuvre illustre non seulement la mutation du paysage sous l'impact de la révolution industrielle, mais elle traduit aussi une vision presque mystique du monde, où les éléments se fondent dans une effusion de lumière et d'énergie.



Figure 7 : J.M.W. Turner, *Pluie, Vapeur et Vitesse*, 1844, National Gallery de Londres

Norbert Wolf explique, dans *Peinture de paysage*, la hiérarchie des genres de la peinture au 17e siècle ainsi :

> Dans la hiérarchie des genres, seule la nature morte de fruits, de fleurs, de gibier et de poisson est inférieure à la peinture de paysage, celle-ci étant moins noble que la représentation d'êtres humains et d'animaux, la peinture d'histoire et tout en haut, la peinture allégorique. Bien qu'au 18e siècle et au début du 19e siècle, les voix soient de plus en plus nombreuses à s'élever contre cette hiérarchie des genres, l'Académie n'en continue pas moins de fixer les critères de référence[30].

C'est dans une Europe post-révolutionnaire, marquée par les bouleversements politiques, sociaux et artistiques, qu'évolue Corot. Au début du XIXe siècle, l'art paysager français est marqué par la coexistence de deux sensibilités distinctes. D'une part, la tradition classique connaît un véritable renouveau. Cette doctrine prône la recréation idéalisée de la nature, réalisée à partir de l'imagination du peintre et de son expérience personnelle du motif. Valenciennes (1750 – 1819), théoricien du paysage néoclassique, insiste sur la primauté du paysage historique, qui sert de cadre à des scènes religieuses ou mythologiques, illustrant une stricte adhésion aux principes académiques. Parallèlement, émerge une tendance plus réaliste,

[30] Norbert Wolf, *Peinture de paysage, op. cit.,* p. 10

scrupuleusement fidèle aux caractéristiques topographiques des sites existants. Cette approche, nourrie des modèles hollandais des XVIIe et XVIIIe siècles, préfigure les efforts de l'école de Barbizon et le développement du paysage romantique. Il n'en reste pas moins que, comme le souligne E.H. Gombrich, « la doctrine académique selon laquelle la grande peinture devait se limiter à la représentation de nobles héros, travailleurs ou paysans étant tout juste bons à figurer dans des scènes de genre à la manière des maîtres hollandais n'était pas encore morte[31] ». Cette conception rigide du hiérarchisme des genres continue de dominer les cercles académiques, reléguant le paysage à un rôle subalterne. C'est juste à partir des années 1830 qu'une remise en question s'amorce sous l'impulsion d'artistes soucieux de s'affranchir des conventions et de réhabiliter la nature comme sujet à part entière. Dans ce contexte, l'école de Barbizon s'impose comme un foyer de renouveau. Vers 1848, un groupe de peintres se rassemble dans la forêt de Fontainebleau, animés par une volonté commune d'observer et d'interpréter le paysage avec un regard neuf, à l'instar de Constable qui, quelques décennies plus tôt, avait révolutionné la peinture anglaise en célébrant la simplicité et l'authenticité du monde rural. Cette approche se distingue par un rejet des artifices académiques et une attention scrupuleuse aux variations atmosphériques et aux subtilités de la lumière.

Le mouvement romantique, qui précède immédiatement l'époque de Corot, valorise le retour à la nature et la célébration des émotions individuelles. Corot s'inscrit sans aucun doute dans cette lignée, mais occupe une place singulière. S'il partage avec les peintres de Barbizon un attachement à l'étude sur le motif, sa démarche ne s'y réduit pas. Son œuvre oscille entre la rigueur de la tradition néoclassique et l'émergence d'une sensibilité plus libre, où la transcription du réel se teinte d'une intériorité poétique. Ses paysages, souvent baignés d'une lumière diffuse et d'une douceur mélancolique, traduisent moins une volonté documentaire qu'une quête d'harmonie entre nature et émotion. Ainsi, l'œuvre de Corot se distingue par une transition vers le réalisme et l'impressionnisme naissant :

> Lors des débuts de Corot, on était en plein règne du paysage historique, ce genre que Valenciennes, paysagiste célèbre, très pénétré de Poussin et de Claude Lorrain, avait défendu, le pinceau et la plume à la main […]. D'après lui, « le paysagiste se borne à reproduire fidèlement la nature », ou bien « son génie le porte à retracer une peinture idéale, et à orner ses compositions de traits empruntés de l'histoire et de la fable, ou créés par son imagination » […]. L'étude de la nature ainsi comprise n'est pas le moins du monde l'étude que se proposera plus tard Camille Corot[32] […].

Entre la nature fonctionnelle et la vraie nature, les grands paysagistes dont Corot fait partie prirent l'initiative de représenter la nature telle qu'elle est, libérés du poids des récits

[31] E.H. Gombrich , *Histoire de l'art, op. cit.*, p. 385.
[32] L. Roger-Milès, *Corot*, Paris, Librairie de l'Art, 1891, p. 10.

bibliques et des héros antiques. Avec Corot, la peinture s'émancipe des artifices académiques : il délaisse les touches épaisses et refuse toute séduction facile par une palette trop éclatante. Son paysage respire la sérénité, la simplicité, un mystère dépourvu d'affectation – à l'image même de l'homme qu'il était. Inlassable voyageur au regard pourtant profondément enraciné dans la contemplation, Corot parcourut sans cesse les campagnes, peignant au fil de ses errances. Il a « un esprit sédentaire dans un corps toujours en mouvement[33] ». Dès ses premières études rustiques, où il apprit à communier avec les rivières et les arbres, jusqu'à ses innombrables pérégrinations à travers la France et l'Europe, son art évolua, porté par une lumière toujours plus diffuse, une douceur où la gaieté cède peu à peu à une brume délicate. De cette quête patiente et sensible naît une peinture qui semble suspendue entre le réel et le songe. Plus qu'un paysage, c'est une émotion qu'il capture, une respiration du monde transfigurée en poésie.

1.1.3 Corot méconnu, Corot révélé

Néanmoins, Corot subit pendant toute sa vie les fluctuations de la critique. L'époque à laquelle vécut Corot était une période où l'on assista à une transformation profonde du monde artistique :

> Nous sommes si habitués aujourd'hui à voir les artistes travailler en vue d'une exposition qu'il peut nous être difficile de saisir toute l'importance d'une telle innovation. Ces expositions annuelles devinrent bien vite des événements importants dans la vie de la société cultivée ; la réputation des artistes s'y faisait et s'y défaisait. Au lieu de travailler pour quelques amateurs dont ils connaissaient bien les goûts ou pour un public plus étendu dont ils pouvaient discerner les préférences, les artistes durent chercher le succès dans des expositions collectives où le clinquant et le prétentieux risquaient d'éclipser la sincérité et la simplicité[34].

Plutôt que de créer pour quelques connaisseurs dont ils maîtrisaient les attentes, ou pour un public plus vaste dont ils savaient percevoir les inclinations, les artistes furent contraints de poursuivre la reconnaissance au sein d'expositions collectives, où l'éclat tapageur et la prétention menaçaient de reléguer au second plan la sincérité et la simplicité de leur art. Dans cet ordre artistique, où le jugement se faisait souvent à travers le prisme de l'immédiateté et de l'effet, Corot se distingua par une voie singulière, presque à contre-courant. Refusant les facilités de l'esbroufe, il choisit de s'en tenir à une vision intérieure, fidèle à la nature et à l'émotion subtile qu'elle suscite. Autant il émerveilla le monde plus tard avec ses traits remarquables de restituer un univers simple, pur, réel et mystérieux, autant il fut accusé du

[33] Jean Selz, *La vie et l'œuvre de Camille Corot*, Courbevoie, ACR Édition, 1988, p. 7.
[34] E.H. Gombrich, *Histoire de l'art, op. cit.*, p. 364.

prosaïsme et de la répétition des thèmes :

> En 1827, dès qu'il fut de retour en France, Corot envoya au Salon annuel deux tableaux, une *Vue prise à Narni et la Campagne de Rome*. Nous remarquerons tout de suite que, tant qu'il vécut, le grand artiste parut à tous les Salons, sans interruption aucune. Pour lui, c'était un devoir d'affronter chaque année la lutte, une lutte où l'école classique qui infligea plus d'une fois des horions, puisqu'il se vit souvent refuser des tableaux. À ces époques-là, le nombre des envois n'était pas limité à deux, et c'est pourtant ce nombre deux qu'on lui imposa jusqu'en 1848, où, le jury n'ayant pas fonctionné, il eut la joie de trouver ses neufs envois accrochés au mur. Mais revenons à la date de 1827. Sa première exposition passa inaperçue. Seules, les personnes qui avaient visité l'Italie pouvaient en comprendre le charme […]. En 1831, où Corot avait quatre envois, dont une *Vue de Furia* et un *Couvent sur les bords de l'Adrialique*, il se trouva avec des débutants comme lui, mais ayant une autre manière, plus facile à comprendre, que le public accepta plus rapidement[35] […]

Dès ses débuts dans le monde artistique, Corot se heurta à l'incompréhension d'un public encore ancré dans les canons académiques. Son approche, trop subtile pour séduire immédiatement, contrastait avec l'éclat plus évident d'autres peintres de son temps, dont la manière, plus directe et accessible, trouvait un accueil plus favorable. Chez Corot, l'interprétation de la couleur, de la lumière et de la composition fut perçue comme une rupture avec les conventions esthétiques de son époque. Influencé par Pierre-Henri de Valenciennes, puis Achille-Etba Michallon (1796 – 1822), l'élève de Valenciennes, Corot choisit de représenter le monde avec une sérénité presque naïve, loin des effets spectaculaires prisés par l'académie. Bien que son œuvre fût estimée par ses proches, cette reconnaissance s'accompagnait souvent d'une forme d'incompréhension : on lui reprochait une certaine monotonie. Jean Selz (1904 – 1997) a ainsi formulé la manière dont Corot fut accueilli par ses contemporains :

> C'est au sujet du *Gué* que Corot doit encourir le reproche inexpliqué du directeur des Beaux-Arts, M. de Cailleux, de faire de trop grandes toiles. Cela n'empêche pas le critique du journal *Le Temps*, Charles Lenormand, de voir dans ce tableau « le paysage le plus complet de l'exposition ». Mais les éloges de la critique sont encore assez rares. À propos des quatre toiles de Corot à l'exposition du Louvre en 1831, on écrit que sa peinture est « plate et sans ressort », sa couleur « trop uniforme »[36].

Il est vrai que l'on pourrait tenter d'opposer, dans son cas, fidélité et imagination, reproduction et inspiration, pour mieux saisir ce courant marginal du XIXe siècle. Certains critiques, encore nourris d'une vision idéalisée de la nature, peinaient à percevoir la profondeur de ses paysages, où la palette douce et les atmosphères silencieuses étaient jugées fades, voire dépourvues d'intensité expressive, par ceux qui recherchaient le sublime ou le

[35] L. Roger-Milès, *Corot, op. cit.*, p. 25.
[36] Jean Selz, *La vie et l'œuvre de Camille Corot, po. cit.*, p. 76.

dramatique. Cette réception critique ambivalente témoigne des tensions esthétiques qui traversaient alors le champ artistique : entre académisme et ouverture à une sensibilité nouvelle, entre attente de virtuosité formelle et émergence d'une poésie du réel. Corot, par sa discrétion lumineuse et son art de la suggestion, déconcertait autant qu'il fascinait ; il imposait, en creux, une autre façon de voir, plus intériorisée, presque méditative – trop en avance, sans doute, pour les canons de son temps.

Jean-Baptiste Deperthes (1761 – 183) distingue deux grandes catégories de peinture de paysage : le style champêtre et le style historique. Corot s'inscrit sans équivoque dans la première, celle qui consiste à « fixer sur la toile, traits pour traits, une étendue de pays avec la portion du ciel qui la domine, et éclairée par la lumière qu'elle reçoit à l'instant même où le peintre s'occupe à saisir sa ressemblance[37] ». Jean-Baptiste Deperthes, dans sa réflexion sur la théorie de la peinture, s'est longuement penché sur les objections soulevées à l'encontre du style champêtre – notamment celle, récurrente, des répétitions monotones, reproche auquel Corot lui-même n'a pas échappé :

> Mais, dira-t-on, ce genre est nécessairement borné : car, s'il consiste à retracer la nature absolument telle qu'elle se présente aux yeux, sauf à savoir la choisir et à corriger quelques-unes de ses imperfections, les sites qui ont des traits de ressemblance caractéristiques, tels que seraient, par exemple, des intérieurs de forêts, doivent, pour peu qu'ils offrent un aspect pittoresque, frapper les regards d'un grand nombre d'artistes ; et, en supposant que leurs copies soient parfaitement semblables aux modèles, elles n'en paraîtront qu'autant de répétitions monotones[38].

Cette remarque critique, adressée au style champêtre, cible précisément ce que certains reprochaient à Corot : une forme de répétition mélancolique, une constance presque hypnotique dans le choix des sujets – forêts, étangs, arbres solitaires sous un ciel nacré. Pourtant, ce que d'aucuns taxent de monotonie, chez lui, relève d'une quête inlassable : celle d'un accord secret entre la lumière et le silence, entre la forme et le souffle. Corot ne se contente pas de copier la nature ; il l'interroge, la médite, et dans chaque « répétition », il cherche l'unique. Là où d'autres voient l'identique, lui révèle l'invisible – cette nuance de brume, ce tremblement dans les feuillages, cette clarté tremblante qui n'appartient qu'à l'instant.

Jean-Baptiste Deperthes propose une opinion profondément renouvelée, ancrée dans une réflexion théorique sur l'art pictural :

> D'abord, ces œuvres sont si variées en elles-mêmes, elles se présentent sous des aspects tellement modifiés par l'influence des climats et de mille causes

[37] Jean-Baptiste Deperthes, *Théorie du paysage*, La Rochelle, Rumeurs des Âges, 2002, p. 66.
[38] *Ibid.*, p. 71.

> accidentelles, qu'elles offrent la latitude la plus grande au choix des artistes de tous les siècles et de tous les pays ; en second lieu, les hommes eux-mêmes sont organisés de tant de manières diverses, et leurs sensations dépendent d'un si grand nombre de causes physiques et morales, qu'il est aisé de concevoir à quel point leurs déterminations peuvent différer dans la préférence qu'ils donneront à un aspect de la nature sur une autre ; troisièmement, enfin, en supposant que plusieurs artistes se rencontrent dans le choix d'un point de vue pour l'imiter, et qu'ils aient tous, à peu près, le même degré de talent, la diversité de leurs organes et de leurs sensations influera sur leurs ouvrages d'une manière si sensible, que, tout en reconnaissant la vérité de l'imitation dans chacune de ces copies, on n'en trouvera point deux qui aient reproduit le site revêtu des mêmes teintes, et empreint du même caractère dans la physionomie[39].

À ses yeux, la prétendue monotonie n'est pas un défaut, mais la manifestation d'une fidélité à l'essence du visible – une attention portée non pas à la variété spectaculaire, mais à la subtilité des modulations naturelles. Ce que certains appellent répétition, il y voit une forme d'approfondissement : revenir au même motif, c'est s'y enraciner davantage, c'est apprendre à voir autrement – à capter l'infime vibration de la lumière, l'inconstance du vent dans les feuillages, le silence mouvant d'un ciel gris perle. Ainsi, loin d'une simple copie du réel, ce style devient exercice spirituel : il exige patience, humilité, et surtout cette capacité rare à accueillir ce que le monde donne – non dans l'éclat, mais dans l'intime. Par cette fidélité au rythme discret de la nature, Corot touche à une forme de vérité poétique, lente et profonde, où l'uniformité apparente révèle, pour qui sait regarder, une infinité de nuances.

Pourtant, il serait réducteur de ne voir en Corot qu'un précurseur de la modernité en rupture avec les normes établies. Sa formation classique, Sa formation classique, auprès d'Achille-Etna Michallon puis de Jean-Victor Bertin (1775 – 1842), et son admiration pour les maîtres du XVIIe siècle transparaissent dans la structure rigoureuse de ses compositions, dans son attachement à la clarté de la forme et à une certaine harmonie des masses. Ces éléments témoignent d'un héritage académique dont il ne s'est pas complètement affranchi. Même dans ses œuvres les plus lyriques, où le réel semble se dissoudre dans une brume poétique, subsiste une armature solide, presque architecturale, qui rappelle les exigences de la grande manière. Dans ses sous-bois baignés de brume, comme *La danse des nymphes* (1850), s'attardent des nymphes éthérées et des créatures mythologiques – présences que la critique contemporaine n'hésita pas à qualifier d'irréalistes.

[39] *Ibid.*, p. 71-72.



Figure 8 : Jean-Baptiste Camille Corot, *La danse des nymphes*, 1850, Musée d'Orsay

Le paysage, baigné d'une lumière laiteuse, semble vibrer d'un souffle intérieur. Les troncs d'arbres élancés, comme des colonnes d'un temple primitif, dessinent un espace rituel. Corot n'imite pas la nature : il la réinvente comme théâtre d'une présence invisible. Les figures féminines – ces nymphes aux drapés fluides et aux gestes retenus – ne sont pas des personnages narratifs. Elles ne racontent rien. Elles sont, dans une pureté formelle qui tient à la fois de l'icône classique et de la vision romantique. Le choix du thème mythologique – en apparence académique – se renverse subtilement chez Corot. Il ne convoque pas l'Antiquité pour sa grandeur héroïque, mais pour son pouvoir d'évocation lyrique. Il ne peint pas une scène, mais une présence. Les nymphes deviennent alors des figures liminaires : échos d'une nature animée, incarnation d'un monde antérieur à la scission entre matière et esprit. Elles sont peut-être moins des déesses que des symboles du regard intérieur, celui qui voit dans la forêt non pas des arbres, mais un sanctuaire. La brume omniprésente joue un rôle central. Loin de masquer, elle révèle. Elle est la matière même du mystère : un voile entre la conscience et l'inconscient, entre l'œil et l'âme. Elle fond les corps dans le paysage, efface les contours sans les dissoudre, créant cette célèbre vibration corotienne que les impressionnistes admireront tant. Ici, la lumière n'éclaire pas ; elle enveloppe. Elle ne découpe pas ; elle

caresse.

Émile Zola (1840 – 1902) prompt à dénoncer ce qu'il appelait les rêves vaporeux de Corot portait un regard plus nuancé : s'il reprochait à ces visions oniriques leur éloignement du réel, il saluait avec admiration la vigueur de ses esquisses champêtres, ancrées dans la rudesse du paysage vécu :

- Je regrette une chose : c'est de ne pouvoir accorder une large place à trois paysagistes que j'aime : MM. Corot, Daubigny et Pissarro. Mais il m'est permis de leur donner une bonne poignée de main, – la poignée de main de l'adieu.
- Si M. Corot consentait à tuer une fois pour toutes les nymphes dont il peuple ses bois, et à les remplacer par des paysannes, je l'aimerais outre mesure.
- Je sais qu'à ces feuillages légers, à cette aurore humide et souriante, il faut des créatures diaphanes, des rêves habillés de vapeurs. Aussi suis-je tenté parfois de demander au maître une nature plus humaine, plus vigoureuse[40].

Cette apparente contradiction dévoile, en réalité, le cheminement intime d'une mue artistique : les nymphes ne furent point un obstacle, mais une épreuve poétique nécessaire, prélude à l'émancipation des formes classiques. Ces figures diaphanes, glissant entre les troncs silencieux, témoignent d'une fidélité résiduelle aux canons académiques, tout en annonçant les frémissements d'un romantisme naissant. À l'instar de Li Bai, qui métamorphosait le monde en féérie avec ses vers – « Les nuages me rappellent ses vêtements, les fleurs évoquent son visage[41] », Corot, lui, tissait de sa brume argentée un rêve où la nature se faisait temple. Dans cette fusion du visible et de l'invisible, il conférait au paysage une dimension quasi sacrée. Tandis que le poète ivre enlace la lune, et que le peintre voile les champs d'un souffle irréel, tous deux scrutent les plis du réel pour y saisir l'éclat furtif d'un éternel romantisme. Ainsi se murmure peut-être le secret de l'art, par-delà les siècles et les cultures : que les songes les plus légers prennent racine dans la terre la plus profonde.

Au fil des années, Corot acquit une renommée croissante, tant en France qu'à l'étranger. Ses expositions personnelles à Paris, notamment celle de 1875, peu de temps avant sa mort, contribuèrent à consolider sa position en tant que maître du paysage. Au cours du XXe siècle, l'œuvre de Corot connut une redécouverte et une réévaluation par les critiques d'art et les historiens. Son influence sur les générations suivantes de peintres, notamment les impressionnistes, est reconnue et étudiée de manière approfondie. Les qualités qui avaient été

[40] Émile Zola, *Mon salon ; Augmenté d'une dédicace à Paul Cézanne et d'un appendice*, Paris, Librairie centrale, p. 67.
[41] Li Bai, « Chant de pure joue », recueilli dans *L'Anthologie de trois cents poèmes de la dynastie des Tang*, Beijing, Société des Éditions Culturelles Internationales, 1987, p. 62.

autrefois critiquées, telles que sa palette subtile et sa technique délicate, sont désormais célébrées comme des marqueurs de son génie artistique. Sa capacité à capturer l'atmosphère changeante de la nature, sa sensibilité à la lumière et son engagement envers l'observation directe du paysage sont salués comme des traits visionnaires qui ont ouvert la voie à de nouvelles formes d'expression artistique :

- Le Salon de 1848 fut décisif pour Corot ; ses neuf envois affirmaient avec une admirable ténacité la forme d'inspiration qu'affecterait désormais son pinceau ; il s'y trouvait deux effets de soir et trois effets de matin ; et si quelques critiques reconnaissaient loyalement l'indépendance de celui qu'on pouvait déjà considérer comme maître, s'ils étaient séduits par cette décoration incomplète qui, à distance, vibrait d'une incomparable harnomie, il en était d'autres qui se bornaient à remarquer, – peut-être avec un regret pour l'anncienne école, – que Corot ne se servait de la nature que comme d'un motif à certaines variations poétiques, d'un style ou sévère ou gracieux, mais toujours élevé.

- Nous voici arrivés à l'instant où Corot a complètement dépouillé la tradition classique ; il s'est affranchi, après quinze années d'efforts, d'un souvenir qui le retenait encore aux formules du paysage historique. Il est désormais en pleine maturité de génie et d'originalité, et, dans les vingt-cinq années qu'il vivra encore, le succès, bientôt monté à l'enthousiasme, exigera de son pinceau fécond une production incessante, dont certains morceaux atteignent à une splendeur d'inspiration que l'art n'a connue en tous les siècles[42].

Ainsi s'esquisse le portrait d'un Corot souvent mal compris de son vivant, éclipsé par les clameurs d'un siècle avide de ruptures spectaculaires, alors que lui avançait à pas feutrés, fidèle à la lumière douce des matins silencieux. Ni provocateur, ni théoricien, il ne chercha jamais à plaire aux salons ni à satisfaire les dogmes critiques. Ce n'est pas la reconnaissance qui le guidait, mais la nécessité intérieure de retrouver, par le paysage, une forme d'harmonie essentielle – un monde à la fois vu et rêvé, réel et transfiguré. Les contemporains ne surent que rarement entendre cette voix basse, cette peinture qui parlait sans éclat, mais avec une justesse bouleversante. Et Corot, dans un demi-sourire presque désolé, disait un jour : « J'ai enfin vendu un tableau, et je le regrette, car il manquera à la collection complète[43] ». En une phrase, tout est dit. Le peintre n'ambitionnait ni gloire ni fortune ; il peignait comme on écrit un journal secret, pour la fidélité d'un regard, pour la cohérence intime d'une œuvre conçue comme un tout. Chaque tableau vendu était une absence, non une victoire. Ce n'était pas le marché qu'il cherchait à séduire, mais la lumière elle-même – celle qui glisse entre les arbres, celle qui baigne les ruines, celle qu'il poursuivait inlassablement, du motif jusqu'à l'atelier. Il aura fallu du temps pour que Corot soit « révélé » – non pas redécouvert, mais enfin compris.

[42] L. Roger-Milès, *Corot, op. cit.*, p. 42.
[43] Jean-Baptiste Camille Corot, à un ami, vers 1847, cité dans Gustave Geffroy, *Corot*, Paris, Nilsson, 1924, p. 73-74.

Et peut-être fallait-il justement cette patience, cette lenteur, pour percevoir la discrète éternité que recèlent ses paysages. Car Corot n'a jamais cherché à être vu : il a simplement appris à regarder.

De nos jours, toute accusation est oubliée ou rejetée. C'est de son « naïveté » dont s'émerveillent les gens. Bien qu'il ait été incompris ou sous-estimé de son vivant, son œuvre a survécu aux fluctuations de la critique pour être finalement reconnue comme l'une des réalisations les plus remarquables de la peinture paysagiste du XIXe siècle. La réception critique de Corot au fil du temps témoigne de la complexité de son héritage artistique. Le reversement de l'opinion, à l'image de son œuvre, est surprenant et mérite d'être savouré. Comme le constate E.H. Gombrich : « On pense généralement que tout art est toujours un moyen d'expression, et c'est, dans une certaine mesure, vrai. Mais la question n'est pas aussi simple qu'on pourrait le croire[44] ». Certes, les carcans de l'éthique sociale et le canon esthétique généralisé ne doivent pas être les seuls facteurs qui conditionnent la valorisation de l'art de Corot. Peut-être pourrions-nous tenter de remettre en cause toutes les contraintes idéologiques, et se défaire de l'emprise visuelle pour appréhender poétiquement la toile du peintre ; Peut-être encore pourrions-nous établir un lien à travers le temps entre la peinture de Corot et la poésie *shanshui*, afin d'explorer leurs émotions communes et leurs manières d'interpréter les paysages. La naïveté de Corot, c'est non seulement l'esthétique simple et sereine, ainsi que le traitement délicat de la lumière, de la couler, de tout ce qu'il a sous les yeux, mais aussi son exploration, sa perception, et sa pratique subjective du monde. Sa capacité à capturer la beauté intemporelle et la poésie de la nature continue d'inspirer les artistes et les amateurs d'art aujourd'hui, et témoigne de sa place indéniable dans le panthéon de l'histoire de l'art français.

Chapitre 2 *Shanshui* des poètes

Quand une telle fidélité à la nature et un tel profond sentiment de construction ne se retrouvent chez nul autre peintre que Corot, autant d'attachement pour la nature et pour les activités rustiques se révèle, à l'autre bout du monde, chez les poètes de la Chine ancienne. Avant même que le mot *paysage* ne soit investi d'une valeur esthétique en Occident, la Chine ancienne en avait déjà fait une forme de langage poétique et philosophique. Selon Augustin Berque, « la notion de paysage n'a pas toujours existé. En Europe, elle ne remonte qu'à la Renaissance, En Chine, au IVe siècle de notre ère. Le premier mot que les Chinois ont

[44] E.H. Gombrich, *Histoire de l'art, op. cit.*, p. 379

employé pour dire ‘‘le paysage’’ est *shanshui* 山水, littéralement ‘‘les monts et les eaux’’[45]. » En chinois, le terme picto-idéographique *shanshui*, composé de deux caractères désignant la « montagne » et l’ « eau », trouve sa source dans la longue tradition agricole de la Chine ancienne. Le territoire chinois est structuré de manière fondamentale par la présence imposante des chaînes montagneuses et des réseaux fluviaux. À l’ouest et au sud-ouest, les hauts plateaux du Tibet et les monts Hengduan (横断山脉, héng duàn shānmài) forment une barrière majestueuse, tandis qu’au centre et à l’est, les reliefs s’abaissent progressivement vers les grandes plaines alluviales, façonnées par des cours d’eau comme le Fleuve Jaune (黄河 , Huáng Hé) et le Yangzi Jiang (长江 , Cháng Jiāng). Ces deux grands fleuves, considérés comme le berceau de la civilisation chinoise, ont nourri pendant des millénaires les terres agricoles qui ont permis l’essor des premières dynasties. Dans les sociétés agraires, la montagne et l’eau étaient aussi les garants de la subsistance : la montagne pour ses ressources forestières et minérales, l’eau pour l’irrigation et la fertilité des terres. Cette relation utilitaire a rapidement pris une dimension spirituelle : on vénérait les montagnes comme des lieux sacrés, résidence des immortels, tandis que les cours d’eau étaient considérés comme vivants, dotés de volontés et de pouvoirs surnaturels. Ainsi, dans le mot *shanshui* se cristallise l’essence même du territoire chinois : un espace vivant, modelé par la contemplation entre l’élévation des montagnes et la fluidité des eaux, à la fois concret et symbolique, où l’homme s’insère en quête d’harmonie et d’unité avec le cosmos.

1.2.1 *Shanshui* en sa pensée

C’est lorsque la conception chinoise du *shanshui* fait passer l’espace géographique d’un simple phénomène naturel à une catégorie philosophique d’ordre symbolique qu’elle opère une transformation fondamentale. La verticalité immobile de la montagne et la fluidité perpétuelle de l’eau constituent un couple dialectique fondé sur l’opposition et la complémentarité : le statique et le dynamique, le rigide et le souple, le manifeste et le latent. Dans *Yi King*, *Gen* (艮) symbolise la montagne et *Kan* (坎) l’eau :

- 艮, l’invulnérable
- Le dos est immobilisé, il est arrêté par ce que l’on ne voit pas, derrière soi, et nul désir ne vient troubler cette immobilisation, car l’arrêt devient repos. Ne pas posséder son corps, ne pas s’en occuper, c’est faire sa cour sans voir personne, c’est ne pas regarder ses semblables, ne pas avoir de relations avec les autres et

[45] Augustin Berque, « La naissance du paysage en Chine », in *La Géographie*, 2012, n° 1546, p.24-31.

refuser d'avancer. En se tenant immobile, stable, on en circulant près de chez soi, on s'arrête ou on agit quand le moment est venu. Ce qui est sans erreur[46].

- 坎 les successions d'abîmes

- Débordement des Eaux : successions d'abîmes. Ainsi le Sage agit avec une sagesse constante et réitère son enseignement[47].

L'hexagramme *Gen*, associé à la montagne, incarne le principe du repos absolu, de l'arrêt total. Ce n'est pas un simple arrêt physique, mais une suspension intérieure du désir et de l'agitation. Le dos – symbole du non-visible, de ce qui nous échappe car situé derrière nous – devient le lieu d'un arrêt si complet qu'il rend le sujet imperméable à toute sollicitation du monde extérieur. Ne plus posséder son corps, ne plus s'en préoccuper, c'est renoncer à l'agitation des rapports humains, à la quête, à la conquête. C'est « faire sa cour sans voir personne » : un retrait volontaire du champ des interactions. Cette immobilité n'est pas inertie, mais position juste : savoir demeurer stable, agir ou s'arrêter avec opportunité, dans un parfait accord avec le rythme du temps. Là réside l'absence de faute, *wuwei* (无为,wú wéi) en acte.

À l'opposé apparent, l'hexagramme *Kan*, lié à l'eau, évoque les périls répétés, les passages sombres, les épreuves en cascade – mais aussi la sagesse née de leur traversée. L'image est celle de l'eau s'accumulant sur elle-même, se redoublant, se propageant sans fin : l'eau sur l'eau, symbole d'un flux ininterrompu. Le Sage, à l'image de cette fluidité, ne cesse d'agir avec discernement, de réitérer son enseignement à travers l'exemple, la constance, la répétition. Comme l'eau qui creuse les pierres par sa douceur persévérante, il diffuse sa vertu silencieusement, en suivant les lignes de moindre résistance. La sagesse ici réside non dans l'immobilité, mais dans la capacité à répéter sans lassitude, à persévérer sans forcer.

Ces deux figures, l'une dans le repos, l'autre dans le mouvement, révèlent ensemble la dynamique fondamentale du *yin* (阴) et du *yang* (阳) dans la cosmologie chinoise. C'est précisément cette imbrication du *yin* et du *yang* – cette capacité à « porte sur son dos l'obscurité et serre dans ses bras la lumière[48] » selon Tao-tö king (chapitre 42) – qui confère au paysage de montagne et d'eau sa valeur paradigmatique dans la pensée chinoise : celle d'un symbole totalisant, où la nature devient le miroir du cosmos et l'expression visible d'une harmonie universelle.

La pratique artistique du *shanshui* littéraire – c'est-à-dire la peinture et la poésie de paysage élaborées par les lettrés – constitue en son essence une mise en forme esthétique de la

[46] Daniel Giraud, *Yi King*, Paris, Bartillat, 2003, p. 261.
[47] *Ibid.*, p. 160-161.
[48] Lao-tseu, « Tao-tö king », in *Philosophes taoïstes I, op. cit.*, p. 45.

pensée de l'union du *yin* et du *yang*. À travers l'articulation subtile du plein et du vide, du visible et de l'invisible, ces œuvres matérialisent une cosmologie en équilibre, transposée dans le langage poétique et pictural. Dans le poème *Le mont Zhongnan* de Wang Wei, le vers – « En arrière se referment les nuages blancs, en entrant se dissipe le brouillard vert[49] » – illustre, par le jeu du contraste entre le tangible (la montagne) et l'impalpable (les nuages et la brume), une harmonie entre l'être et le non-être, entre le *you* (有, « il y a ») et le *wu* (无, « il n'y a pas ») – une forme d'équilibre *yin-yang* rendue perceptible par la technique du vide suggestif. De même, dans *Neige sur la rivière* de Liu Zongyuan (773 – 819), le tableau extrême du silence et l'absence – « Pas un oiseau en vol par-dessus mille monts, nulle trace d'humains sur dix mille sentiers[50] » – met en relief, par la radicalité de l'immobilité hivernale, le geste solitaire du pêcheur, figure centrale et paradoxalement dynamique. Ce contraste crée une tension philosophique : du statique naît le mouvement, du silence émane une présence. Il s'agit là d'une esthétisation de la dialectique, où le *yin* nourrit le *yang* et réciproquement.

Cette tension féconde entre contraires n'est pas simple juxtaposition, mais bien respiration profonde du monde, une pulsation intime où chaque silence porte en germe une parole possible, et chaque immobilité contient l'élan d'un futur déploiement. Ainsi, l'œuvre d'art véritable ne se contente pas de représenter la vie : elle incarne son principe vital caché, cette alternance subtile entre retenue et jaillissement, entre effacement et surgissement. C'est dans cette dynamique imperceptible que s'ouvre la voie au paysage affectif – ce lieu où l'intériorité du spectateur ou du lecteur entre en résonance profonde avec le monde représenté. François Jullien explore avec une finesse remarquable comment la perception, loin de se réduire à une saisie objective du monde, s'épanouit en une expérience affective, où le sensible devient immédiatement porteur d'émotion et de résonance intérieure :

> Que le paysage ne se réduise pas au perceptif, mais qu'il s'instaure en lieu d'échanges, ne se vérifie pas seulement, au sein du paysage, par corrélation entre les montagnes et les eaux s'érigeant en polarité maîtresse. Cela vaut tout autant par corrélation du « moi » et du « monde », entre « physicalité » et « intériorité » (partons de ce terme le moins psychologique) : quand se lève la frontière entre le dedans et le dehors, que ceux-ci se constituent également en pôles et qu'il y a perméabilité de l'un à l'autre, un nouvel « entre » s'instaure. Quand l'extérieur que j'ai sous les yeux sort de son indifférence et de sa neutralité : c'est d'un tel couplage que naît du « paysage ». Il y a paysage quand je ressens en même temps que je perçois ; ou disons que je perçois alors du dedans comme du dehors de moi-même – l'étanchéité qui me fait tenir en sujet indépendant s'estompe. Ou, pour le dire en termes plus catégoriels, et ce sera ma nouvelle définition du paysage : il y a paysage quand le perceptif se révèle en même temps affectif[51].

---

[49] Wang Wei, « Le mont Zhongnan », recueilli dans *Anthologie de la poésie chinoise, op. cit.*, p. 355.
[50] Liu Zongyuan, « Neige sur la rivière », recueilli dans *Anthologie de la poésie chinoise, op. cit.*, p. 465.
[51] François Jullien, *Vivre de paysage – Entre les montagnes et les eaux*, Paris, Gallimard, 2014, p. 90-91.

Dans ce système, l'espace du paysage ne se contente pas d'être décor ou arrière-plan : il devient une projection métaphorique du positionnement du sujet dans le monde. Autant d'images en apparence figées, mais qui, par la magie de l'imagination matérielle, s'animent et deviennent matrices d'affects, invitations à la contemplation et au dialogue silencieux avec soi-même. Dans cette perspective, les poètes *shanshui* ne créent pas un paysage à regarder, mais un espace à habiter émotionnellement. *Shanshui* se configure alors comme le miroir du rapport entre l'homme et l'ordre cosmique, et reflète la polarité mouvante entre le pouvoir (庙堂，miào táng, « le palais impérial ») et la retraite (江湖，jiāng hú, « les fleuves et lacs ») – autrement dit, entre engagement et retrait, politique et nature. Pour Tao Yuanming, le mont représente un refuge solaire, un abri d'essence *yang* où s'épanouit la quête de paix intérieure : « Cueillant les chrysanthèmes près de la haie de l'est, contemplant longuement les montagnes du sud[52] ». En revanche, chez Xie Lingyun (385 – 433), dans *Parti du torrent de Jinzhu, je franchis pics et rivières* – « Les îlots dans le flot se croisent en tous sens, et je prends grand plaisir à voir sinuer les eaux[53] » – le mouvement fluide des eaux entre les îles, saisi dans la contemplation joyeuse, esquisse un espace d'essence *yin*. Ce paysage liquide, ondoyant, dessine un chemin de dérive et de disponibilité, où le regard du lettré épouse le rythme souple du monde. Cette fluidité des attributs *yin* et *yang* attribués à la nature fait de *shanshui* un lieu symbolique à double usage : tantôt rempart éthique confucéen, permettant au sage de préserver son intégrité dans l'adversité (« Quand les gens de l'Antiquité réalisaient leurs ambitions, ils en faisaient bénéficier le peuple ; s'ils ne réalisaient pas leurs ambitions, ils faisaient connaître au monde leur méthode de perfectionnement de soi[54] », Meng Zi (env. 372 – 289 av. J.-C)), tantôt espace d'évasion taoïste, où l'esprit peut s'épanouir dans la liberté absolue (« Je me mets au travail avant le lever du soleil et me repose à son coucher. Je vis ainsi libre et à l'air entre ciel et terre[55] », Tchouang-tseu (env. 369 – 286 av. J.-C)).

De ce fait, *shanshui* ne se limite pas à la transcription d'un réel extérieur ; c'est un espace mental, un monde codé par des valeurs, une géographie symbolique façonnée par le regard lettré. La montagne et la rivière sont investies d'une charge spirituelle et morale. Le paysage, tel qu'il est conçu dans la tradition lettrée chinoise, ne préexiste pas à l'expérience humaine ; il émerge dans l'acte même de le contempler, de le peindre, de le chanter. Le regard du lettré ne se pose pas sur un objet distant : il s'y absorbe, il y circule, il s'y dissout parfois, comme la brume entre les pins ou le courant entre les rochers. Yolaine Escande l'explique

[52] Tao Yuanming, « En buvant V », recueilli dans *Anthologie de la poésie chinoise, op. cit.*, p. 231.
[53] Xie Lingyun, « Parti du torrent de Jinzhu, je franchis pics et rivières », recueilli dans *Anthologie de la poésie chinoise, op. cit.*, p. 242.
[54] Meng Zi, « Aller au bout de son cœur », in *Philosophes confucianistes*, Paris, Gallimard, 2009, p. 511.
[55] Tchouang-tseu, « Les rois qui abdiquent », in *Philosophes taoïstes I, op. cit.*, p. 307.

ainsi dans *La culture du shanshui* :

> Au lieu d'opposer la nature comme monde physique à la culture comme construction ou convention humaine, la pensée chinoise situe l'être humain au centre de sa conception de la nature. Toute manifestation accomplie de la culture doit être *naturelle*, c'est-à-dire conforme à ce que les Chinois entendent par *nature*, qui ne conçoit pas de rupture entre l'homme et le monde. Si ce naturel est le comble de l'artificiel ou du culturel, en correspondant par exemple à l'idéal esthétique chinois et à une création artistique dans le prolongement du dynamisme inhérent au mouvement de l'univers en perpétuelle mutation, il n'induit pas une prééminence de l'homme sur la nature[56].

Les lettrés chinois ne cherchent pas à dominer ou à reproduire la nature, mais à l'habiter depuis l'intérieur, selon une posture d'écoute, de résonance, presque de méditation active. La montagne n'est pas un monument ; elle est un souffle, une présence. La rivière n'est pas un simple flux d'eau ; elle est un principe de transformation. Dans cette vision, le paysage n'est pas tant une scène qu'un milieu vivant, où l'homme peut retrouver son orientation cosmique, son lien originel avec la nature. Peindre ou écrire le paysage revient alors à renouer avec une co-appartenance fondamentale, où l'homme n'est plus un être séparé, mais une modulation du vivant, une vibration parmi d'autres dans la grande respiration du monde. Le lettré devient ainsi une conscience éveillée au cœur du paysage, une subjectivité en phase avec le rythme naturel – non pas pour se perdre, mais pour s'unifier avec ce qui le dépasse sans l'écraser. C'est cette osmose subtile entre le cœur humain et les formes du monde qui fonde l'expérience esthétique du *shanshui*. Et c'est elle qui ouvre la voie à une réflexion plus profonde encore : celle de l'union entre la nature et l'homme, non pas comme fusion naïve, mais comme accord patiemment recherché, tissé par le silence, la contemplation, et l'exercice du regard intérieur.

Dans la culture traditionnelle chinoise, la perception du *shanshui* se déploie selon deux grilles d'interprétation structurantes : celle du confucianisme et celle du taoïsme. Le confucianisme, fondé sur une visée éthique, tend à conférer au paysage une valeur humaniste, l'inscrivant dans un ordre moral où la nature devient le miroir et le soutien du perfectionnement intérieur. Le *shanshui* y est investi d'une fonction normative : il participe à l'édification du sage, lui offre un refuge de rectitude face à la corruption du monde, et devient ainsi le prolongement symbolique d'un idéal de vertu. À l'inverse, le taoïsme opère un dépouillement du paysage de toute finalité anthropocentrée, en ramenant la montagne et la rivière à leur pure présence ontologique. Ici, la nature n'est ni support d'un discours moral ni décor d'une quête d'élévation, mais expression spontanée du Tao (道), de l'ordre cosmique qui échappe à toute volonté. Le *shanshui* devient un lieu d'indifférence féconde, où l'homme

[56] Yolaine Escande, *Montagnes et eux – la culture du shanshui, op. cit.*, p. 25-26

est invité à s'abandonner au flux, à se dissoudre dans l'alternance du *yin* et du *yang*. De cette tension féconde entre la mise en ordre éthique du confucianisme et le lâcher-prise ontologique du taoïsme est né le mode d'être singulier du lettré chinois, souvent résumé par la formule « confucianisme à l'extérieur, taoïsme à l'intérieur » (外儒内道, nèi rú wài dào). Cette synthèse intime façonne un rapport au paysage à la fois engagé dans le monde et ouvert à la transcendance, où la nature est pensée comme un double miroir : reflet de l'ordre moral, mais aussi seuil vers l'invisible.

Le célèbre énoncé des *Entretiens de Confucius* illustre avec éloquence le processus par lequel les qualités morales sont projetées sur les éléments naturels : « Celui qui connaît trouve sa joie dans les cours d'eau ; celui qui est pénétré du sens de l'humain trouve sa joie dans les montagnes[57] ». Par analogie, la fluidité vive et changeante de l'eau incarne l'intelligence adaptative du sage (智, zhì), tandis que la stabilité silencieuse et la hauteur des montagnes traduisent la constance vertueuse de l'homme de bien (仁, rén). La nature devient ainsi une allégorie éthique, support d'une symbolisation où le monde physique est intégré à une cosmologie morale. Dans cette lignée, Fan Zhongyan (989 – 1052), dans sa célèbre prose *Pavillon de Yueyang*, inscrit cette pensée dans une dialectique spatiale :

居庙堂之高则忧其民，

Lorsqu'il est en poste au cœur du pouvoir, il se soucie du peuple ;

处江湖之远则忧其君。

lorsqu'il vit retiré au loin, dans les confins des rivières et des lacs, il se soucie du souverain[58].

Par l'opposition des deux pôles que sont la cour impériale (庙堂, miào táng) et le paysage des fleuves et des lacs (江湖, jiāng hú), Fan ne construit pas une dichotomie, mais bien une continuité morale entre action publique et retrait privé. Le paysage, dans cette perspective, devient l'espace réflexif d'un double engagement propre au lettré confucéen : qu'il soit aux affaires ou en retrait, il reste habité par le sens du devoir. La montagne et l'eau cessent alors d'être de simples lieux d'ermitage ou de contemplation : elles incarnent l'extension morale du souci de l'autre, affirmant que le ren (仁, rén, « la bienveillance ») ne connaît ni frontière ni répit, qu'il s'exerce dans la gouvernance comme dans la solitude.

L'énoncé de Tchouang-tseu dans *Intelligence voyage dans le Nord* – « Le ciel et la terre

[57] « Les Entretiens » de Confucius, in *Philosophes confucianistes, op. cit.*, p. 84.
[58] Fan Zhongyan, « Pavillon de Yueyang » (Yue Yang Lou Ji), in *Œuvres complètes de Fan Zhongyan* (Fan Wen Zheng Gong Wen Ji), vol. I, Beijing, Zhonghua Shuju , 1985, p. 19, traduction originale.

sont d'une beauté majestueuse, mais ils n'en parlent pas[59] » – révèle la fonction médiatrice de la nature dans la quête du Tao. La montagne et l'eau, dans les textes taoïstes, sont des supports de révélation spirituelle, des miroirs du principe cosmique ineffable. Dans cette perspective, le célèbre poème de Tao Yuanming, *Je suis de retour*, où il écrit : « Sifflant gaiement je monte à la butte de l'est, ou chantonne un poème auprès d'un clair ruisseau[60] », illustre une forme d'ascèse poétique par l'immersion dans le paysage. Le poète, en se retirant dans la nature, dissout progressivement les contraintes normatives du confucianisme, substituant à la morale sociale une éthique du retrait et de l'harmonie spontanée. Ce mode de vie s'inscrit pleinement dans une cosmologie taoïste où « l'homme imite la terre, la terre imite le ciel, le ciel imite le Tao, le Tao n'a d'autre modèle que soi-même[61] ». L'être humain, loin de vouloir dominer le monde, s'efface pour se conformer aux rythmes de l'univers, dans un mouvement de dépouillement actif.



Figure 9 : Ni Zan, *Rongxi Zhai Tu*, 1345, Musée du Palais à Taipei

[59] Tchouang-tseu, « Intelligence voyage dans le Nord », recueilli dans *Philosophes taoïstes I, op. cit.*, p. 250.
[60] Tao Yuanming, « Je suis de retour », recueilli dans *Anthologie de la poésie chinoise, op. cit.*, p. 224.
[61] Lao-tseu, « Tao-tö king », in *Philosophes taoïstes I, op. cit.*, p. 28.

Cette pensée trouve un écho pictural dans l'œuvre du peintre Ni Zan (1301 – 1374), notamment dans son *Rongxi Zhai Tu*. En usant d'une composition minimaliste – une rivière encadrée par deux rives, quelques arbres épars – Ni Zan met en œuvre le principe taoïste de « diminue et diminue encore[62] ».

L'immense blancheur du papier (le vide) dialogue avec les touches légères d'encre (le plein), dans une dynamique dialectique où le vide devient source du plein, selon le schème fondamental du 无中生有 (wú zhōng shēng yǒu, « faire naître l'être à partir du non-être »). Ainsi, la peinture, tout comme la poésie ou le retrait dans la montagne, devient un acte à la fois de connaissance et de libération – un chemin de conformation à la Voie. Comme l'explique François Cheng :

> […] pour juger de la valeur d'une œuvre, la tradition distingue trois degrés d'excellence : le neng-p'in « œuvre de talent accompli », le miao-p'in « œuvre d'essence merveilleuse », et comme degré suprême, le shen-p'in « œuvre d'esprit divin ». Si, pour définir les deux premiers degrés, le neng-p'in et le miao-p'in, on fait appel à de nombreux qualificatifs qui relèvent parfois de la notion de beauté, en revanche, on n'applique le terme de shen-p'in qu'à une œuvre dont la qualité ineffable semble la relier à l'univers d'origine. L'idéal qui anime un artiste chinois, c'est de réaliser le microcosme vital en qui le macrocosme sera à même de fonctionner[63].

Cette quête du shen-p'in – ce degré suprême où l'œuvre devient le reflet vivant du cosmos – est indissociable du principe taoïste fondamental de 无中生有 – engendrer l'être à partir du non-être. Dans la peinture lettrée, notamment chez un maître comme Ni Zan, ce principe s'incarne formellement par la pratique du vide – de vastes espaces laissés blancs, non pas comme simple absence, mais comme champ de potentialité. Le non-peint devient espace d'émergence du sens. Ce n'est pas l'image figurative qui donne à voir, mais bien le jeu dialectique entre le visible et l'invisible, entre l'encre et la réserve, entre le silence du blanc et le souffle de la ligne. Ainsi, le shen-p'in ne se manifeste pas dans la virtuosité technique (neng-p'in), ni même dans la subtilité stylistique (miao-p'in), mais dans cette capacité à capter, à travers le vide, la résonance du souffle originel. C'est dans l'économie du geste, dans le dépouillement du trait, que l'œuvre devient Tao, car elle fait sentir ce qui est en deçà du visible – l'être surgissant du non-être. Ce principe de création à partir du vide résonne aussi avec ce que Lao-tseu énonce dans Tao-tö king : « Trente rayons convergent au moyeu mais c'est le vide médian qui confère à la voiture sa fonction[64] ». L'ultime excellence artistique, le

---

[62] *Ibid.*, p. 51.
[63] François Cheng, *Vide et plein – Le langage pictural chinois*, Paris, Points, 1991, p. 12.
[64] Lao-tseu, « Tao-tö king », in *Philosophes taoïstes I, op. cit.*, p. 13.

shen-p'in, consiste ainsi à ménager le vide comme espace de souffle, d'émergence, de coïncidence entre l'œuvre et la Voie.

Ce rapport dynamique entre le vide et le plein, entre le visible et l'indicible, ne relève pas d'un simple choix formel : il constitue l'ossature même de la cosmologie picturale chinoise. Dans ce système de pensée, hérité du taoïsme et affiné par les lettrés au fil des siècles, peindre, ce n'est pas représenter un objet devant soi, mais manifester un monde en soi – une présence vibratoire où l'homme, la nature et le souffle originel (气, qì) se rejoignent dans un même champ d'énergie. Le vide, loin d'être un néant inerte, est ici une matrice active, un réservoir de souffle où toute forme puise sa légitimité. Ce paradigme esthétique trouve un terrain privilégié dans le développement du *shanshui*, qui, en Chine, n'est jamais une simple transcription de la nature observable, mais un espace mental et spirituel – une construction intérieure. En Europe, l'apparition du paysage en tant que genre autonome marque un moment crucial dans l'histoire de la modernité occidentale. Loin de constituer une simple évolution stylistique, cette émergence témoigne d'une mutation profonde du rapport au monde, étroitement liée à la naissance du sujet moderne, du regard individualisé, et à une nouvelle conception de la nature comme objet de connaissance. Cette invention du paysage ne renvoie pas seulement à la représentation de la nature, mais à sa construction comme scène visible, cadrée et contemplée. Il ne s'agit plus d'un simple arrière-plan pour les scènes religieuses ou mythologiques, mais d'un espace en soi, digne d'être regardé pour lui-même. Le monde devient mesurable, ordonnable, observable depuis un point de vue subjectif. C'est la naissance du paysage comme mise en image d'un regard.

1.2.2 L'émergence du *shanshui*

À l'opposé de cette construction occidentale du paysage comme objet de vision et de maîtrise, la tradition chinoise s'enracine dans une tout autre logique :

> En Chine, en revanche, l'apparition du *shanshui* ne s'accompagne pas de la modernité ni de l'émergence de l'individu, mais d'une perception révolutionnaire, celle de l'homme en tant que personne, œuvrant pour son salut individuel et n'étant plus au seul service de l'idéologie de l'État – la notion de *personne* étant distincte et de celle d'*individu*, cette dernière impliquant la conception d'une conscience totalement autonome alors que la première, si elle induit la quête de soi, la conçoit comme perpétuellement reliée aux autres personnes et aux existants qui l'entourent[65].

Selon Yolaine Escande, en Chine, l'apparition du *shanshui* – la peinture de paysage – ne

[65] Yolaine Escande, *Montagnes et Eaux – la culture du shanshui, op. cit.*, p. 68.

signe pas l'avènement d'un regard dominateur ou d'une subjectivité isolée, comme cela peut être le cas en Europe à l'époque moderne. Elle ne procède pas non plus d'un désir de saisir le réel comme objet, mais naît d'une mutation silencieuse et décisive dans la manière de concevoir l'humain. Le paysage apparaît au moment où l'homme ne se réduit plus à une fonction sociale, à un rouage dans l'appareil rituel ou politique de l'État, mais commence à être reconnu comme personne, c'est-à-dire comme un être en chemin vers son propre accomplissement, dans une relation vivante et dynamique avec le monde. Cette personne – concept distinct de celui de l'individu occidental – ne se pense pas comme entité close, définie par l'autonomie de sa conscience. Elle est plutôt un nœud de relations, en perpétuelle résonance avec les autres, les choses, les souffles et les forces du monde naturel. Le *shanshui*, dans ce contexte, devient alors le lieu d'une double exploration : la quête intérieure du peintre-poète et la manifestation visible de son inscription dans le cosmos. La pratique du paysage devient ainsi un exercice spirituel, un moyen de former son être par la contemplation, la résonance, et la réécriture du visible. Elle ne vise pas à fixer une identité, mais à harmoniser les souffles internes et externes, à entrer en syntonie avec la structure rythmique du réel. Cette structure, ce rythme, c'est ce que Tchouang-tseu appelle la « voie du ciel[66] » (天理, tiān lǐ), que l'on ne peut atteindre que par le retrait des volontés propres et l'ouverture au devenir. Dans cette perspective, la montagne n'est pas simplement un sujet pictural, mais un partenaire existentiel : elle devient ce miroir où la personne se contemple, se transforme, s'efface et renaît. L'eau n'est pas une simple surface à représenter, mais une image du Tao en mouvement – fluide, insaisissable, nourricier.

La maturation de l'art du paysage en Chine ne relève en rien du hasard : elle est le fruit d'une interaction prolongée entre pensée philosophique et recherche technique. À partir de la période des Wei et Jin (220 – 421), les lettrés ont progressivement développé une élaboration théorique cohérente, conjuguée à une pratique artistique raffinée, qui a permis d'élever le paysage au rang de forme majeure de l'expression esthétique. Ce processus témoigne d'une évolution profonde, où la représentation du monde extérieur devient indissociable d'une quête intérieure, articulée autour des grands principes du taoïsme, du confucianisme, et plus largement d'une vision cosmologique propre à la culture chinoise.

Dès le IVe siècle, le paysage, sous l'appellation de *shanshui*, s'impose comme un sujet majeur des traités de peinture, aux côtés du portrait. Gu Kaizhi (vers 345 – 406) évoque la complexité de représenter ces « montagnes et eaux » dans son traité *Lun Hua* (论画, *Sur la peinture*) : « 凡画，人最难，次山水，次狗马。 (En peinture, l'homme est le plus difficile à

[66] Tchouang-tseu, « La voie du ciel », in *Philosophes taoïstes I, op. cit.*, p. 177-185.

représenter, viennent ensuite les montagnes et eaux (*shanshui*), puis les chiens et chevaux) [67] ». Gu Kaizhi, figure fondatrice de la peinture lettrée chinoise, témoigne à la fois d'une hiérarchisation des genres et d'une prise de conscience précoce de la complexité inhérente à la représentation du paysage. Si la figure humaine occupe la première place – ce qui reflète l'héritage confucéen d'un art centré sur l'humain et les modèles éthiques – le paysage, placé juste après, engage une autre forme de profondeur : non plus une imitation du réel, mais une saisie du souffle vital (*qì*) qui anime l'univers. Le fait que Gu Kaizhi place les animaux domestiques à la dernière position révèle qu'il ne s'agit pas ici d'un classement selon le degré de ressemblance mimétique, mais selon la densité spirituelle que chaque sujet exige de l'artiste. Ainsi, dans ce classement, le paysage est valorisé pour sa capacité à condenser une vision du monde, à rendre visible l'invisible – le vide, le mouvement, le souffle. C'est dans cette perspective que le *shanshui* devient, dès les premiers siècles de notre ère, un lieu d'exercice spirituel autant qu'artistique.

Dans ses deux autres traités, *Éloge des peintres éminents des Wei et des Jin*[68] (魏晋胜流画赞, *Wei Jin Sheng Liu Hua Zan*) et *Récit de la peinture du mont Yuntai*[69] (画云台山记, *Hua Yun Tai Shan Ji*), Gu Kaizhi consacre une large part à décrire en détail les techniques de peinture des montagnes et des arbres, ainsi que la représentation de la lumière et de l'atmosphère. Toutefois, la véritable théorisation de la peinture de paysage *shanshui* est attribué à deux peintres lettrés et ermites, Zong Bing et Wang Wei (王微, 415 – 443). Zong Bing, dans son texte *Introduction à la peinture de montagne et d'eau* (画山水序, *Hua shanshui xu*), rédigé vers 440, signe le premier traité connu spécifiquement consacré à la peinture de paysage. Il y introduit le concept novateur de *woyou* (卧游, wò yóu, voyage allongé), définissant la peinture des montagnes et eaux comme une substitution au paysage perçu, offrant un support à la méditation et un cheminement intérieur :

> « 善琴书好山水。西陟荆、巫，南登衡岳。因结宇衡山，怀尚平之志。以疾还江陵，叹曰：‘噫！老病俱至，名山孔难游遍，唯当澄怀观道，卧以游之。’凡所游历，皆图于壁，坐卧向之，其清高如此。 ((Zong Bing) excellait dans l'art de la cithare et de la calligraphie, et avait une passion pour les paysages. Il gravit les monts Jing et Wu à l'ouest et escalada le mont Heng au sud. Il finit par s'installer dans une demeure au mont Heng, nourrissant l'ambition de suivre l'idéal d'une vie en harmonie avec la nature. Cependant, en raison de la maladie, il retourna à Jiangling, soupirant : " Hélas ! Vieillesse et maladie m'accablent, et il est bien difficile de parcourir toutes les montagnes célèbres. Je ne peux que me vouer

[67] Zhang Yanyuan, *Traduction intégrale des Chroniques des peintures célèbres* (Li Dai Ming Hua Ji Quan Yi), Guiyang, Guizhou Renmin chubanshe, 2009, p. 294, traduction originale sous la direction de M. Christian Belin.
[68] *Ibid.*, p. 306-309.
[69] *Ibid.*, p. 309-316.

> pleinement à l'exploration des origines fondamentales de la nature et voyager en pensée tout en restant allongé. " Partout où il avait voyagé, il peignait ce qu'il avait vu sur les murs. Ainsi, il pouvait s'asseoir ou s'allonger face à ces paysages. Telle était la noblesse et la pureté de son esprit.)[70] »

Ce traité confère au terme *shanshui* une profondeur philosophique et éthique : la peinture de paysage n'est plus seulement une expérience esthétique, mais devient une œuvre morale destinée au perfectionnement personnel. Le parcours physique du monde reflète une quête existentielle, une manière d'entrer en contact avec les forces vives de la nature. Cette démarche n'est pas une simple errance géographique, mais une ascèse : il s'agit de se purifier par le contact avec les lieux sacrés, de se mettre à l'écoute du rythme cosmique. Mais très tôt, cette exploration prend un tournant intérieur : lorsque le corps est frappé par la maladie et la vieillesse, le voyage extérieur devient impossible. Zong Bing propose alors un renversement radical : le voyage véritable est celui de l'âme. Le *woyou* fonde l'esthétique du paysage intérieur, ce que François Jullien expliquera plus tard dans *La grande image n'a pas de forme* :

> […] à propos de l'image, c'est bien toujours de pouvoir, en fin de compte, qu'il s'agit : une image vaut par son pouvoir. Parce qu'elle ressemble sans ressembler, donc qu'elle n'exclut rien de sa semblance, la grande image du Laozi est portée à accueillir et imager le plus amplement en elle, ce qui rend d'autant plus grand, par conséquent, son pouvoir imageant[71].

Zong Bing théorise le *woyou* comme une immersion méditative dans le paysage peint, où l'œuvre, par son incomplétude calculée (nuances d'encre pâle, brumes évanescentes), active l'imaginaire du spectateur. Cette ressemblance sans ressemblance – proche du *shén* (神, shén, esprit) plutôt que du *xíng* (形, xíng, forme) – rejoint la « grande image » de Lao-tseu : ni copie ni abstraction, elle opère comme un intervalle ontologique, un vide structurant qui, en refusant la clôture figurative, libère une pluralité de lectures. Le *woyou* suppose une dissolution des frontières entre sujet et objet : le spectateur ne « regarde » pas le paysage, il habite son dynamisme interne. Cette expérience rejoint la « puissance imageante » évoquée par François Jullien : l'image, en maintenant un équilibre précaire entre émergence formelle et retrait dans le foncier, devient un champ de forces plutôt qu'un artefact fini. Elle n'est plus un spectacle, mais un opérateur de transformation invitant à une participation active – une marche dans le vide où l'esprit circule librement entre présence et absence. Nicole Valendier-Nicolas (1906 – 1987) décrit ainsi dans son œuvre la peinture de paysage chinoise : « Quant aux montagnes et aux eaux, tout en possédant une forme matérielle, elles tendent vers

[70] *Ibid.*, p. 342, traduction originale.
[71] François Jullien, *La grande image n'a pas de forme*, Paris, Seuil, 2003, p. 89.

le spirituel[72]. » Les montagnes et les eaux, bien que saisissables par leurs contours et leurs flux, ne trouvent leur pleine actualisation que dans leur capacité à transparaître – à laisser filtrer, sous l'apparence du tangible, une dynamique ontologique qui les dépasse. Le *woyou* devient ainsi une pratique de désidentification – non pour nier le réel, mais pour en révéler la labilité essentielle.

En Chine, c'est au cœur de la poésie *shanshui* que la réflexion sur le paysage se métamorphosa en une véritable pensée philosophique. Cette tradition, née sous les dynasties Wei et Jin, atteint son apogée pendant les Tang et les Song (960 – 1279), où elle se perfectionna et se diversifia. Durant la période des Wei et Jin, l'essor de la pensée néo-taoïste (ou métaphysique) ainsi que l'émergence d'une culture de retrait du monde ont favorisé la maturation de la poésie de paysage. Xie Lingyun, considéré comme le premier grand poète à composer abondamment des poèmes de montagne et d'eau, a su représenter avec vivacité la valeur esthétique autonome des éléments naturels. Tao Yuanming, quant à lui, a élargi les frontières du genre en y intégrant la poésie champêtre ; dans son célèbre poème *Le retour aux champs*, il unit harmonieusement nature et vie rurale, conférant ainsi une profondeur humaine au paysage – comme en témoigne ce vers : « L'arrière est ombragé d'ormes et de grands saules, le devant est planté de pêchers et poiriers. Dans un lointain diffus s'aperçoit un village d'où montent alanguies des fumées paresseuses[73] ». Le développement significatif de la poésie de paysage durant cette époque ne saurait être compris sans en considérer les causes sociales et spirituelles profondes. Yolaine Escande a exploré en profondeur les grands facteurs permettant de révéler l'émergence du paysage sous les Wei et Jin :

> En premier lieu, le salut n'est plus assumé par le groupe social et par la politique, et la société se tourne vers l'intériorité. Ensuite, l'érémitisme se développe de façon remarquable et devient un modèle de vie. Enfin, la géographie du Jiangnan, "le sud du fleuve [Bleu], découverte par les lettrés venus du Nord, provoque chez eux une prise de conscience. Le quatrième grand facteur, essentiel, est dû à la philosophie des études du Mystère qui se donne comme thème l'esthétique du *shanshui*[74].

Yolaine Escande met en lumière les fondements culturels, géographiques et spirituels qui ont présidé à l'essor de la poésie de paysage en Chine, notamment à partir de la période Wei-Jin. La rupture avec l'idéal confucéen du salut collectif – porté traditionnellement par l'engagement politique et la responsabilité sociale – marque un tournant décisif : le regard se déplace vers l'intériorité, vers une quête existentielle plus individuelle. Cette réorientation intérieure, souvent nourrie par les désillusions politiques et les troubles dynastiques, prépare

---

[72] Nicole Valendier-Nicolas, *Esthétique et peinture de paysage en Chine*, Paris, Klincksieck, 1982, p. 64.
[73] Tao Yuanming, « Le retour aux champs », recueilli dans *Anthologie de la poésie chinoise, op. cit.*, p. 226.
[74] Yolaine Escande, *Montagnes et eaux – La culture du shanshui,* op. cit., p. 70.

le terrain à une redéfinition du rapport au monde : l'homme ne cherche plus à transformer la société, mais à se transformer lui-même. C'est dans cette perspective que l'érémitisme prend tout son sens. Loin d'être un simple retrait du monde, il devient un choix de vie chargé de valeurs symboliques : l'ermite incarne la sagesse, l'autonomie spirituelle, et une forme d'accord profonde avec les rythmes du vivant. Cette figure devient un modèle non seulement moral, mais aussi esthétique, inspirant à la fois les textes poétiques. Tao Yuanming renonce à sa carrière d'officiel pour se retirer dans la campagne du Jiangnan :

归园田居

Le retour aux champs

种豆南山下，

J'ai semé quelques pois sur l'adret du midi ;

草盛豆苗稀。

La mauvaise herbe est drue, et mes pois sont chétifs.

晨兴理荒秽，

Dès que l'aube s'en vient je m'en vais désherber

带月荷锄归。

Et je rentre à la nuit, ma bêche sur l'épaule.

道狭草木长，

La broussaille a poussé très haut le long des sentes

夕露沾我衣。

Et la rosée du soir vient tremper mes habits.

衣沾不足惜，

Mais il m'importe peu d'en être tout mouillé,

但使愿无违。

Pourvu que mon attente soit récompensée[75].

Dès le premier vers, le poète nous place dans une scène rurale, humble et concrète. Ce geste agricole n'est pas anodin : il représente un retour aux gestes élémentaires de la vie, loin du tumulte des fonctions officielles qu'il a volontairement quittées. Cette image s'inscrit dans une tradition taoïste qui valorise la simplicité primitive, concept cher à Lao-tseu, pour qui « la

[75] Tao Yuanming, « Le retour aux champs », anthologie, p. 227.

bonté supérieure est comme l'eau[76] », c'est-à-dire souple, humble, mais essentiel. Le poème décrit une journée de travail agricole rythmée par les cycles naturels, ce dernier est certes pénible, mais il est aussi source de paix intérieure, une forme d'ascèse. Le poète embrasse ce rythme, se fond dans le souffle de la nature, et accepte ses lois avec humilité. Contrairement à la ville, où règnent ambition et faux-semblants, la nature permet l'accord entre le cœur humain. Tao Yuanming exprime une forme de liberté intérieure qui transcende les inconforts physiques. L'eau de la rosée n'est rien, comparée à la réalisation de son vœu intime : vivre selon ses convictions profondes, sans trahir son vouloir-vivre authentique. Ce qui rappelle le propos dans *La réduction ontologique* de Tchouang-tseu :

> L'homme parfait, il est surnaturel ! répondit Wang Yi. L'embrasement de la plaine ne peut pas faire qu'il éprouve la chaleur ; la congélation des fleuves ne peut pas faire qu'il sente le froid ; la foudre qui fend la montagne, l'ouragan qui soulève la mer ne peuvent pas l'épouvanter. C'est ainsi qu'il domine les nuages, chevauche le soleil et la lune, et voyage en dehors des quatre mers. La mort et la vie lui sont indifférentes. Comment la distinction entre l'utile et le nuisible pourrait-elle le troubler en quelque façon[77] ?

L'homme parfait demeure tout le temps libre, car il se place hors des conditionnements. Ainsi, Tao Yuanming choisit de vivre en retrait mais en éveil, dans un monde où l'homme ne domine pas la nature, mais l'accompagne avec douceur. Ce n'est pas un isolement austère, mais une vie en résonance avec la simplicité. Ce poème condense les valeurs essentielles de l'érémitisme chinois : retour au naturel, détachement du monde officiel et quête d'harmonie intérieure. Il incarne une réponse poétique et existentielle à l'agitation du monde : non pas par le renoncement, mais par un choix radical d'authenticité.

> Sous les Wei-Jin, au fur et à mesure que les lettrés se font assassiner à la faveur de luttes claniques, l'érémitisme, c'est-à-dire le retrait de la vie de fonctionnaire, devient en effet de plus en plus commun et accepté par le pouvoir. Il est un moyen de se protéger, mais aussi de proclamer sa valeur morale, sa *vertu*, qui s'exprime en termes de *pureté* (*qing*, caractère comportant la clef de l'eau), d'*élévation* (*gao*, qui se réfère à la montagne) et de *liberté élégante* (*fengya*, composé de *vent* et *élégance*)[78].

Selon Yolaine Escande, ce repli du monde, loin d'être perçu comme une désertion ou une abdication, se voit progressivement valorisé comme une manifestation de grandeur morale, articulée autour de trois notions essentielles : *qīng* (清), *gāo* (高) et *fēngyǎ* (风雅). Le caractère 清, composé de la clef de l'eau 氵 et du caractère 青 (bleu-vert), renvoie à une pureté à la fois morale et sensorielle, une clarté qui évoque l'eau limpide d'un ruisseau de montagne. Dans le contexte du retrait lettré, *qīng* est l'expression d'une intégrité intérieure

[76] Lao-tseu, « Tao-tö king », in *Philosophes taoïstes I, op. cit.*, p. 10.
[77] Tchouang-tseu, « La réduction ontologique », in *Philosophes taoïstes I, op. cit.*, p. 101-102.
[78] Yolaine Escande, *Montagnes et eaux - La culture du shanshui, op. cit.*, p. 72-73.

que rien ne peut souiller. Se retirer du monde, c'est refuser la compromission, préserver en soi la transparence de l'âme, à l'image de l'eau claire qui coule sans se mêler à la boue. Le caractère 高, désignant la hauteur, est polysémique : il évoque aussi bien l'élévation physique – les montagnes, les hauteurs retirées – que la noblesse de l'âme. L'érémitisme, en s'installant dans les hauteurs, dans les grottes ou les vallées reculées, inscrit dans le paysage cette volonté de prise de distance avec le tumulte du monde, mais surtout de prise de hauteur éthique. Le lettré ne se retire pas par lâcheté : il s'élève, il se soustrait au commun pour mieux approcher les cimes de l'idéal. 风雅, composé de vent (风) et élégance (雅), désigne un idéal esthétique et comportemental d'une grande subtilité. C'est une notion difficilement traduisible, qui mêle la grâce naturelle et le raffinement cultivé, la spontanéité du souffle du vent et l'élégance retenue du sage. Être *fēngyǎ*, c'est vivre en retrait tout en restant intensément présent au monde, c'est marier liberté et style, désengagement et art de vivre. Sous les Wei-Jin, le lettré retiré est un aristocrate de l'esprit, un homme dont l'existence elle-même devient une œuvre d'art. Il incarne cette légèreté profonde qui consiste à jouer de la cithare sous les pins, à converser avec les nuages, à transformer l'isolement en monde habité.

Le rôle de la géographie du *jiāngnán* (江南) est particulièrement révélateur dans la création du paysage. Pour les lettrés du Nord, contraints de s'installer au sud du fleuve Bleu à la suite des invasions, la découverte de cette région verdoyante, humide, et d'une nature plus luxuriante a provoqué un choc sensible. La région du Jiangnan, avec ses collines ondoyantes, ses eaux sinueuses, ses brumes moites et ses végétations épaisses, suscite une réorientation du regard poétique : ce n'est plus la grandeur austère du Nord sec et venté qui domine, mais une nature intime, enveloppante, propice à l'introspection et à la contemplation. Cette transformation du paysage mental se retrouve avec éclat dans la poésie de Xie Lingyun. Son œuvre *En passant par mon domaine de Shining* élabore une scène typiquement douce : « La nuée blanche étreignait les rochers ténébreux, de verts bambous charmaient les ondes verdoyantes[79] ». Les termes « étreindre » et « charmer » confèrent aux paysages du Zhejiang une qualité anthropomorphique, inaugurant ainsi une tradition esthétique dans laquelle la nature devient sensible, empreinte d'affect – une montagne et des eaux porteuses d'émotion. Nuages vaporeux, bambous verdoyants et ondes limpides composent un tableau d'une délicatesse exquise, qui révèle la spécificité du Jiangnan en tant que région fluviale au couvert végétal luxuriant. Dans *En gravissant le pic vert à Yongjia*[80], Xie Lingyun donne une expression saisissante à la profondeur mystérieuse et à la rudesse escarpée des paysages de Yongjia (actuelle Wenzhou, dans le Zhejiang), tout en incarnant avec finesse les spécificités

[79] Xie Lingyun, « En passant par mon domaine de Shining », recueilli dans *Anthologie de la poésie chinoise, op. cit.*, p. 238.
[80] Xie Lingyun, « En gravissant le pic vert à Yongjia », recueilli dans *Anthologie de la poésie chinoise, op. cit.*, p. 239.

géographiques et sensibles propres au Jiangnan.

Le consensus savant place sans conteste la dynastie Tang au sommet de l'art poétique chinois, époque où la poésie *shanshui* atteint une nouvelle forme de raffinement grâce à des figures comme Wang Wei et Li Bai, qui fusionnent la méditation intérieure et l'observation minutieuse du monde naturel. L'âge d'or de la poésie de paysage sous les Tang s'enracine dans un double héritage : celui des traditions esthétiques antérieures et celui d'un écosystème culturel foisonnant propre à l'apogée florissante de Kaiyuan[81]. Cette ère d'ouverture, de confiance impériale et de circulation des idées a permis aux lettrés de se livrer pleinement à l'exploration de la nature, tant extérieure qu'intérieure. Le vers célèbre de Zhang Jiuling (678 – 740) – « La lune brillante naît au-dessus de la mer ; Moment partagé sous tous les horizons[82] » – illustre bien cette expansion du champ spirituel de l'intellectuel, désormais capable d'embrasser l'univers tout entier dans un même élan poétique. À partir du milieu des Tang, l'évolution spirituelle de la poésie de paysage s'accélère, portée par l'interpénétration du bouddhisme *Chan* (禅) et de la pensée confucéenne. Cette tension donne naissance à une esthétique du silence et de la solitude, comme en témoigne Liu Zongyuan dans « un seul esquif : un vieux à la cape de jonc, esseulé, pêche la neige sur la rivière gelée[83] ». C'est une poétique du dépouillement, du retrait dans le froid – image à la fois existentielle et métaphysique.

La poésie de paysage des Tang se structure ainsi autour d'un dualisme esthétique : d'un côté, une veine *limpide* et *vide* (清空, qīng kōng) ; de l'autre, un courant *puissant* et *vaste* (雄浑, xióng hún) – deux pôles qui, loin de s'exclure, se fécondent mutuellement. Dans la veine *Chan*, l'espace poétique se construit comme un paysage multidimensionnel, en convoquant plusieurs sens simultanément. Le vers « couple de loriots jaunes, chanteurs du saule verdoyant ; file de cygnes blancs, voiliers du ciel céruléen[84] » de Du Fu constitue un exemple frappant de la fusion entre lumière, couleur et son, qui crée un espace vivant et tactile. Certains poètes transforment l'instant éphémère en éternité intérieure, suivant le principe *Chan* de l'éveil soudain : « Marcher jusqu'au lieu où la source disparaît, s'asseoir et attendre que s'élèvent les nuées[85] ». Cette vision suspend le temps et dépasse le modèle hérité de Xie Lingyun, fondé sur la séquence récit-paysage-Mystère. La symbolique des couleurs participe

[81] 开元盛世 (kāi yuán shèng shì) est une expression chinoise qui désigne une période de prospérité exceptionnelle durant la dynastie Tang, plus précisément sous le règne de l'empereur Tang Xuanzong (唐玄宗), pendant l'ère Kaiyuan(开元, 713–741).

[82] Zhang Jiuling, « Pensées lointaines en regardant la lune », recueilli dans *Anthologie de la poésie chinoise, op. cit.*, p. 338.

[83] Liu Zongyuan, « Neige sur la rivière », recueilli dans *Anthologie de la poésie chinoise, op. cit.*, p. 465.

[84] Du Fu, « Vers brisés », recueilli dans *Jeux de montagnes et d'eaux – quatrains et huitains de Chine*, La Versanne, Encre Marine, 2011, p. 231.

[85] Wang Wei, « Mon domaine du Zhongnan », recueilli dans *Anthologie de la poésie chinoise, op. cit.*, p. 356.

également de cette esthétique de l'épure. « Au coucher du soleil, les rivières et lacs pâlissent de clarté ; Quand la marée monte, le monde bleuit sous son souffle[86] » : ici, le blanc et le bleu céleste créent une harmonie chromatique proche de celle des lavis d'encre, et confèrent au poème une respiration picturale pleine de souffle et de vie.

Face à cette épure, la tendance 雄浑 exalte une esthétique du sublime. Le poème de Li Bai – « Elle tombe en volant tout droit de trois mille pieds ; Des Neuf Cieux, la Voie lactée serait-elle tombée[87] ? » – mobilise une imagination cosmique qui outrepasse les limites du monde sensible. Cette amplification vertigineuse du réel produit une forme de choc esthétique, une secousse de l'âme face à l'immensité. Par ailleurs, la pensée taoïste imprègne profondément cette veine du paysage magnifié. Chez Li Bai toujours – « Je laisse mon cerf blanc sur le précipice vert. En partant, je le monterai pour visiter les monts consacrés » – la nature y est transfigurée en un espace sacré, un refuge immortel, où la montagne devient temple, et le voyage, quête de transcendance. Cette spiritualisation du paysage témoigne de la montée en puissance du taoïsme dans l'imaginaire poétique, qui redéfinit la montagne non plus comme simple décor, mais comme porte d'accès au divin.

Compte tenu de la situation géographique, la poésie *shanshui* des périodes Wei et Jin se concentrait principalement sur le coin sud-est du pays. À cette époque, les poètes n'avaient pas mis les pieds sur le mont Huang[88] ni gravi le mont Tai[89], et n'avaient pas eu l'occasion d'apprécier les vastes paysages des plaines centrales. Leur vision et leur champ de création poétique étaient donc considérablement limités. Sous la dynastie Tang, avec l'unification du pays et la prospérité économique, les conditions étaient idéales pour les poètes, leur permettant de composer les meilleures œuvres de poésie *shanshui*. Les poèmes de paysages des dynasties Wei et Jin transmettent en général l'aspiration des poètes à la vie retirée et à l'ermitage et laissent souvent transparaître un certain détachement du monde. Cette tradition de pensée d'isolement est également présente dans la poésie *shanshui* de la dynastie Tang, il n'en reste pas moins que deux autres sentiments y sont davantage ajoutés : l'amour de la patrie et l'amour de la vie. Ces trois émotions constituent des caractéristiques essentielles du contenu idéologique de la poésie *shanshui* Tang, qui continue d'émouvoir profondément les

---

[86] Wang Wei, « Adieu au gouverneur Xing partant pour Guizhou » (Song Xing Gui Zhou), recueilli dans *Anthologie complète de la poésie des Tang (Quan Tang Shi), vol. 126, poème n⁰ 39*, édition ancienne, Yangzhou, Yangzhou Shiju keben, dynastie des Qing (1644 – 1912), traduction originale.

[87] Li Bai, « En contemplant la cascade du mont Lu », recueilli dans *Anthologie de la poésie chinoise, op. cit.*, p. 365.

[88] Huangshan (黄山), situés dans la province de Anhui en Chine, sont célèbres pour leurs paysages spectaculaires : pics granitiques aux formes étonnantes, pins tordus, mers de nuages et sources chaudes. Ils ont inspiré de nombreux artistes et poètes chinois depuis des siècles et sont inscrits au patrimoine mondial de l'UNESCO depuis 1990.

[89] Taishan (泰山) est l'une des montagnes les plus sacrées de Chine, située dans la province du Shandong. Elle est réputée pour sa grande importance culturelle et religieuse, notamment dans le taoïsme et le confucianisme. Le site est inscrit au patrimoine mondial de l'UNESCO depuis 1987.

lecteurs d'aujourd'hui. La fierté nationale et la confiance en soi, ainsi que l'intérêt pour une vie active et saine, qui imprègnent la poésie *shanshui* des Tang, restent toujours une source d'inspiration spirituelle. D'un point de vue artistique, les poèmes de paysages de la dynastie des Wei et Jin s'attache principalement à une représentation fidèle et minutieuse de la nature. Les poètes de cette époque cherchent à reproduire avec exactitude les formes visibles du monde naturel – montagnes, rivières, arbres, rochers – dans une démarche proche d'un réalisme descriptif. Toutefois, avec l'avènement de la dynastie Tang, un tournant s'opère dans la conception même de la poésie *shanshui*. Les poètes ne se limitent plus à imiter le paysage ; ils s'en éloignent légèrement afin de mieux en capter l'essence immatérielle et le souffle spirituel. Chez les poètes Tang, la montagne et la rivière cessent d'être de simples objets d'observation extérieure. Elles deviennent des présences vivantes, douées d'une âme propre, et dont l'intériorité entre en résonance avec celle du poète. La nature devient une confidente, une alliée, parfois même un double poétique dans lequel l'auteur projette ses sentiments, ses réflexions et son idéal. Ainsi, à travers les vers, ce n'est pas tant le paysage en soi qui se donne à voir, mais bien une vision intérieure du monde – un paysage transfiguré par l'émotion, la philosophie et la quête de soi.

Les poètes de la dynastie du Sud, Xie Tiao (464 – 499), et de la dynastie Tang, Li Bai, ont tous deux escaladé le mont Jingting. Telle est la description de Xie Tiao sur ce dernier :

游敬亭山

Excursion au mont Jingting

兹山亘百里，合沓与云齐。

Cette montagne s'étend sur cent lieues, ses sommets touchent les nuages.

隐沦既已托，灵异俱然栖。

Repaire des ermites et des esprits, ils y trouvent refuge.

上干蔽白日，下属带迴溪。

Ses cimes cachent le soleil, ses bases longent les ruisseaux sinueux.

交藤荒且蔓，樛枝笋复低。

Les lianes se croisent et se déploient, les branches se dressent et se courbent.

独鹤方朝唳，饥鼯此夜啼。

Une grue solitaire crie à l'aube, un écureuil affamé pleure la nuit.

渜云已漫漫，多雨亦凄凄。

Les nuages s'étendent, la pluie est incessante.

我行虽纡组，兼得寻幽蹊。

Bien que j’occupe une haute position, je trouve des sentiers sereins.

缘源殊未极，归径窅如迷。

Suivre la source est sans fin, le chemin de retour semble perdu.

要欲追奇趣，即此陵丹梯。

Pour poursuivre ces merveilles, je monte ces marches rouges.

皇恩既已矣，兹理庶无睽。

L’empereur ne m’accorde plus aucune faveur, me délecter ici est conforme aux sentiments et à la raison[90].

Dès les premiers vers, Xie Tiao s’attarde sur les dimensions imposantes du mont Jingting, en insistant sur sa hauteur vertigineuse et sa longueur infinie, pour en exalter la grandeur autant que la puissance redoutable. Ce sont là des éléments deviennent les témoins d’une nature à la fois sublime et terrifiante. Dans les vers qui suivent, son regard se fait plus acéré, presque scientifique, scrutant minutieusement les détails du paysage : les sons, les formes, la vie qui peuple ce mont. Toutefois, malgré cette précision presque documentaire, l’évocation de sa propre présence à la fin ne fait que souligner une tension sous-jacente. Plutôt que de s’unir au paysage, il semble en être un observateur distancié, rendant palpable un sentiment de frustration intérieure qui ne trouve pas de résolution dans la contemplation, mais se manifeste dans une sorte de désillusion, où l’homme, malgré sa présence physique, demeure étranger à la majesté du monde qui l’entoure.

En revanche, la description de Li Bai du mont Jingting est la suivante :

独坐敬亭山

Assis seul dans la montagne Jingting

众鸟高飞尽，

Les oiseaux s’envolent et s’évanouissent ;

孤云独去闲。

Un dernier nuage, oisif, se meurt.

相看两不厌，

À nous contempler sans nous lasser,

[90] Xie Tiao, « Excursion au mont Jinting » (You Jing Ting Shan), in Wei Gengyuan, Zhang Xinke, Zhao Wangqin (éd.), *Anthologie commentée de la poésie chinoise ancienne : des périodes pré-Qin aux dynasties Wei, Jin, et du Nord et du Sud (xian qin liang han wei jin nan bei chao shi ge jian shang ci dian)*, Beijing, Shangwu Yinshuguan, 2012, p. 1123, traduction originale.

只有敬亭山。

Seule, la montagne Jingting demeure.[91]

Li Bai, loin de se contenter d'énumérer les éléments du paysage qui l'entourent, capte des détails subtils qui insufflent à la scène une vie vibrante et une émotion palpable. Dès les premiers vers, il plonge le lecteur dans une atmosphère de calme profond, où chaque image – les nuages solitaires flottant dans le ciel, les oiseaux s'élevant en silence – évoque un vide porteur d'une sérénité énigmatique. Cette simplicité apparente devient le cadre d'une contemplation qui transcende le simple regard, un instant où le poète, absorbé dans son admiration, semble confondre son être avec celui de la montagne. Il ne se contente pas de décrire le mont Jingting ; il le personnifie, insinuant que la montagne, à son tour, le contemple avec une affection silencieuse, comme une complice invisible. Dans cette rencontre tacite, il n'y a pas de mots, mais une communion purement émotionnelle, où l'homme et la nature, le paysage et l'âme, se rejoignent dans une fusion totale.

Dans *Grand dictionnaire de l'appréciation de la poésie des Tang*, l'auteur souligne ce qui confère au mont Jingting de Li Bai son caractère singulier :

> « 敬亭山在安徽宣城，提起宣城，或许人们第一时间还想不到李白，谢朓、白居易、杜牧都有可能占了先；但说起敬亭山，则无论如何总以李白为第一印象，因为这寥寥二十个字的《独坐敬亭山》实在太有名了。(Le mont Jingting se trouve à Xuancheng, dans l'Anhui. Lorsqu'on évoque cette ville, il se peut que Li Bai ne soit pas le premier nom qui vienne à l'esprit : Xie Tiao, Bai Juyi ou Du Mu pourraient aisément lui ravir la priorité. Mais dès qu'il est question du mont Jingting, l'image de Li Bai s'impose d'emblée – tant ces vingt mots à peine de son poème *Assis seul dans la montagne Jingting* sont devenus célèbres.)[92] »

Si Xuancheng[93] évoque plusieurs grands noms de la poésie chinoise, c'est cependant le mont Jingting, en particulier, qui se trouve inextricablement lié à la figure de Li Bai – non par une multitude de textes, mais par un seul poème d'une extrême brièveté. Ce paradoxe – vingt caractères seulement, et pourtant une empreinte indélébile – souligne la puissance de condensation propre à la poésie chinoise classique, où chaque mot porte une densité de sens, d'émotion et d'image.

> « 诗人作浅语，不一定就能令浅人悟得，浅人亦需深入沉潜，探得诗人之幽意孤怀，方能有一份切己的体察，并印刻在自己的生命体验里。(Le poète emploie des mots simples, cela ne signifie pas pour autant que les esprits simples puissent en saisir le sens. Il faut, même pour les cœurs naïfs, plonger dans une

[91] Li Bai, « Assis seul dans la montagne Jinting », recueilli dans *Anthologie de la poésie chinoise*, op. cit., p. 363.
[92] Commentaire du *Grand dictionnaire de l'appréciation de la poésie des Tang* (Tang Shi Jian Shang Da Ci Dian), sous la direction de Yang Xuhui, Beijing, Zhonghua shuju, 2011, p. 462, traduction originale.
[93] Xuānchéng (宣城)est une ville située dans la province de Anhui, en Chine. Elle est connue pour son riche patrimoine culturel et historique, ainsi que pour ses paysages naturels, notamment les montagnes et rivières environnantes.

méditation profonde, pénétrer les replis secrets de la solitude et de l'âme du poète, afin d'en faire une expérience personnelle authentique, inscrite dans leur propre chair et conscience.)[94] »

L'auteur met en lumière une tension essentielle dans l'art poétique : la distinction entre la forme et la profondeur. Ce n'est pas parce qu'un poème se présente sous une apparente limpidité que son contenu est immédiatement accessible. La simplicité lexicale est parfois un voile raffiné posé sur des abîmes intérieurs. Ce que le poète exprime de manière apparemment simple n'est accessible qu'à celui qui, au-delà des mots, s'immerge dans la solitude intérieure du poète. Il faut une profonde intériorisation pour accéder à l'essence d'un poème. Sous la plume de Li Bai, ce qui est simple n'est pas pour autant simple, celui qui est « seul » n'est pas pour autant seul. Le mont Jingting n'est pas une simple scène à admirer ; il n'est ni un panorama de roches, de ruisseaux, ni une forêt dense. Loin d'être dénuée de beauté, la montagne de Li Bai n'a pas besoin d'être détaillée dans ses aspects matériels pour sensibiliser. Le « je » du poème est en dialogue muet avec la montagne. Pour comprendre cette solitude poétique, il ne suffit pas de l'entendre, il faut la vivre intérieurement. L'émotion poétique naît alors non d'une explication, mais d'une résonance existentielle. Nous sommes inscrits dans notre propre chair et conscience pour vivre ce que le poète a éprouvé. L'émotion et le paysage, l'homme et la nature, s'entrelacent et s'unissent dans une harmonie parfaite. C'est juste cette alchimie particulière qui confère à la poésie *shanshui* de la dynastie Tang une profondeur et une atmosphère uniques, qui la distinguent des représentations paysagères des autres époques.

1.2.3 L'émotion et la raison

Il est aisé de constater que les poèmes, à travers les âges, témoignent de l'évolution des émotions et des thèmes, chaque époque imprégnant les vers de son propre esprit. Ces différences sont, dans leur grande majorité, façonnées par les transformations politiques, économiques et culturelles qui marquent ces périodes. La dynastie Tang, caractérisée par une stabilité politique, une prospérité économique et une ouverture culturelle, représente l'un des sommets de la civilisation chinoise. Dans ce contexte de paix et d'abondance, les poètes, épanouis dans une sécurité rassurante, ont pu laisser libre cours à des émotions positives, voire triomphantes. Leurs écrits, lumineux et pleins d'espoir, offrent une vision radieuse de la vie et de l'avenir, comme si l'harmonie sociale et la prospérité collective invitaient à une célébration constante de l'existence. À l'inverse, la poésie de la dynastie Song se nourrit d'une mélancolie persistante et d'un patriotisme désespéré, fruits d'un contexte historique

[94] *Ibid.*, traduction originale.

bien plus troublé. En proie à des conflits incessants, rongée par les guerres et les tensions internes, cette époque voit la signature de multiples traités, souvent perçus comme des compromis douloureux. Les lourdes charges fiscales imposées à un peuple appauvri et les dépenses exagérées d'une administration pléthorique plongent les citoyens dans la souffrance. Ces atmosphères contrastées ont naturellement donné naissance à des œuvres de nature profondément différente, révélant, dans la poésie, deux visages de la Chine, entre lumière et ombre, entre espoir et résignation.

Dans la création d'images poétiques, les motifs dans la poésie Tang sont généralement plus fins et fouillés, tandis que ceux de la poésie Song sont plus vastes et empreints d'éléments culturels. Les poèmes de paysages Tang utilisent principalement des images telles que les montagnes, les rivières, la lune, les bambous, les forêts de pins, les ruisseaux et les oiseaux. Ces motifs, très proches de la vie quotidienne, composent des tableaux délicats et chaleureux. Par contre, les poèmes de paysages Song présentent des images plus grandioses et imposantes, telles que le fleuve Yangzi et des océans tumultueux. Les poèmes des Song dégagent une aura de grandeur qui dépasse celle des poèmes Tang. Cela est exemplifié par Su Shi (1037 – 1101), comme dans son poème *Randonnée au temps des monts d'Or* qui compose une scène spectaculaire d'une force saisissante : « La marée, m'a-t-on dit, a atteint une toise et dans le ciel glacé encore marque les sables. Toujours sur les grèves de l'îlot une roche irrégulière émerge et se noie sous la houle[95]. » La scène frappe par sa puissance visuelle directe. Su Shi adopte une position d'observateur philosophique : il voit la marée, comprend la pierre qui surgit et disparaît. Su Shi décrit le lac Dongting[96] ainsi : « Air d'automne frémissant, qui nage dans l'espace, pur et relâché, soulève les crêtes écumeuses du lac, dilate la crique verte de l'île vers le Nord[97] ». Les vagues blanches surgissant du lac sous le vent rendent plus vaste l'espace sous les yeux du poète. Alors que sous la plume de Liu Yuxi, le lac Dongting est incarné de façon harmonieuse dans la scène automnale : « Éclat du lac et lune automnale ne font qu'un ; Aucune brise sur le lac, le miroir est brillant. Quand on voit de loin le paysage de Dongting : Une conque verte sur un grand plateau d'argent[98] ». Le poète Tang ne s'efforce pas de rendre plus vaste et majestueux le lac, il cherche à restituer, à travers le « un » que font la lune et le lac, l'atmosphère délicate et sereine de l'ensemble de l'image.

Les poèmes de la dynastie Tang se caractérisent souvent par un élan de louanges et d'amour pour les paysages de la patrie, porteurs d'une vision optimiste et pleine d'espoir pour

---

[95] Su Shi, « Randonnée au temps des monts d'Or », recueilli dans *Anthologie de la poésie chinoise*, op. cit., p.598.
[96] Dòngtíng Hú (洞庭湖) est un grand lac situé dans la province du Hunan, en Chine. Il joue un rôle important dans la régulation des eaux du fleuve Yangtsé et est célèbre pour sa beauté naturelle et sa richesse écologique.
[97] Su Shi, « Rhapsodie du printemps au lac Donting », recueilli dans *Anthologie de la poésie chinoise, op. cit.,* p. 623.
[98] Liu Yuxi, « En contemplant le Dongting », recueilli dans *Anthologie de la poésie chinoise, op. cit.,* p. 451.

l'avenir personnel. Dans *En regardant la montagne Tianmen* de Li Bai, par exemple, les émotions, bien que teintées de mécontentement, ne laissent place à aucune tristesse, mais révèlent plutôt un enthousiasme exalté : « Ma porte céleste se brise, forcée par le fleuve Chu ; Suffocante, coulent vers l'est les eaux bleues agitées. Face à face sur chaque rive, se dressent les monts verts ; Je parviens du côté du soleil dans une jonque esseulée[99] ». À travers ces vers, l'énergie du poète face à la majesté de la nature se fait vibrante, et même l'évocation de la difficulté du voyage ne semble pas altérer cette tonalité joyeuse. Dans un autre poème, *Départ matinal de la ville de Baidi*, Li Bai raconte son départ avec une fraîcheur qui efface toute trace de mélancolie : « À l'aube, j'ai quitté Baidi dans les nuages irisés ; Mille lis jusqu'à Jiangling ; retour en une journée. Sur les rives du fleuve, les gibbons crient sans répit ; Ma barque a déjà franchi les monts aux dix mille replis[100] ». Ici encore, malgré la fuite et la tension sous-jacente, l'émotion qui prévaut reste celle d'un poème énergique, vif, sans ombre de tristesse.

À l'opposé, la poésie de la dynastie Song, marquée par les troubles sociaux et les guerres incessantes, dépeint une atmosphère empreinte de mélancolie et, dans certaine mesure, une sorte de résignation. La poésie Song reflète un monde plus inquiet et désillusionné, où la sérénité des Tang semble s'être dissipée. Su Shi, l'une des figures les plus marquantes de cette époque, incarne parfaitement cette tonalité mélancolique. Dans *Le septième jour du troisième mois, en chemin vers le lac des Sables*, l'un de ses poèmes les plus célèbres, il traduit la fragilité de l'âme dans une nature toute aussi fluctuante : « Un vent de printemps, frais, éveille l'ivrogne endormi ; j'ai un peu froid. Sur les cimes les rayons du soir m'accueillent, derrière moi les froides et noires forêts traversées à l'instant. Rentrons ! N'existent nul orage, nulle éclaircie[101] ». Le vent de printemps, frais et léger, agit comme un éveil poétique, tirant l'ivrogne de son engourdissement. Mais cet éveil n'est pas euphorique : il est teinté d'un léger malaise, d'un froid discret, signe d'une lucidité retrouvée, peut-être douloureuse. Le poète, tel un promeneur crépusculaire, regarde en arrière non sans une forme de soulagement, mais aussi avec une certaine gravité : il revient d'un lieu sombre, d'une épreuve ou d'un égarement intérieur. Ce poème dévoile, à travers un regard apparemment serein, entre la torpeur et l'éveil, entre la brume et la lumière, une équanimité impassible, un abandon doux à l'ordre des choses. L'impression de mélancolie se tisse lentement, presque insidieusement, requérant une lecture attentive pour en saisir la profondeur sous les apparences.

La poésie de la dynastie Tang, avec sa beauté émotionnelle, se déploie pleinement dans

[99] Li Bai, « En regardant la montagne Tianmen », recueilli dans *Anthologie de la poésie chinoise*, op. cit., p. 365.
[100] Li Bai, « Départ matinal de la ville de Baidi », recueilli dans *Anthologie de la poésie chinoise*, op. cit., p. 367.
[101] Su Shi, « Le septième jour du troisième mois, en chemin vers le lac des Sables », recueilli dans *Anthologie de la poésie chinoise*, op. cit., p. 609.

le romantisme de poètes tels que Li Bai. Ses vers, tels que « mon vieil ami a laissé le pavillon de la Grue Jaune à l'ouest, pour descendre à Yangzhou dans la brume et les fleurs d'avril[102] », captivent par une atmosphère intemporelle, une élégance littéraire et une émotion pure qui semblent échapper à l'emprise du temps. Li Bai transforme chaque image en une expérience sensorielle vibrante, où l'espace et le temps se confondent dans une douceur éternelle. Du Mu (803 – 852), de son côté, envoûte par la clarté et la vivacité de ses images : « Sur des milliers de kilomètres, les orioles chantent parmi les arbres verts et les fleurs rouges, les villages aquatiques et les bannières des tavernes sont baignés par le vent[103] ». Ces vers, empreints de la splendeur printanière et de la vitalité des régions du sud, invitent à une immersion totale dans une nature luxuriante et un monde empli de vie. À travers ces descriptions, le poème devient une fenêtre ouverte sur la beauté immédiate de l'existence, un tableau où chaque détail vibre d'une émotion palpable et d'une énergie indomptable.

En revanche, la poésie Song se distingue par une profondeur intellectuelle et une recherche subtile de la vérité philosophique. Les poètes Song, dans leur quête de compréhension, ne se contentent pas de célébrer le monde visible, mais l'interrogent, l'analysent et l'intègrent dans une réflexion plus vaste. Ainsi, Su Shi, dans son *Inscrit sur le mur du temple de la Forêt de l'Ouest*, écrit : « Vue de profil c'est une chaîne et de face une cime. Entre le proche et le lointain, le haut, le bas, tout change. Si l'on ignore du Lushan quel est le vrai ivsage, c'est simplement qu'on est soi-même au cœur de la montagne[104] ». Par cette métaphore géographique, Su Shi nous invite à une méditation sur la perception, la relativité de la vérité et la subjectivité de notre vision du monde. Le poème nous plonge dans une réflexion métaphysique sur la manière dont notre position et notre perspective façonnent notre compréhension du réel.

De même, les vers de Lu You (1125 – 1210), « les monts s'étagent, les eaux reviennent, on dirait qu'il n'y a plus de route ; Les saules s'assombrissent, les fleurs illuminent, à nouveau un village[105] » sont une exploration poétique du cheminement intérieur. En évoquant les paysages changeants et les routes perdues, Lu You tisse une leçon de persévérance face à l'adversité. La nature, dans ce poème, est un miroir des luttes humaines, un espace où l'espoir et la résilience s'inscrivent dans les cycles du monde naturel. La beauté de l'image réside dans cette alternance entre la fragilité de l'homme et la constance du paysage, qui semble toujours

---

[102] Li Bai, « Au pavillon de la Grue Jaune, adieu à Men Haoran qui par pour Guangling », recueilli dans *Anthologie de la poésie chinoise*, op. cit., p. 365.
[103] Du Mu, « Le printemps au Jiangnan », recueilli dans *Grand dictionnaire de l'appréciation de la poésie des Tang* (Tang Shi Jian Shang Da Ci Dian), op. cit., p. 1178, traduction originale.
[104] Su Shi, « Inscrit sur le mur du temple de la Forêt de l'Ouest », recueilli dans *Jeux de montagnes et d'eaux – quatrains et huitains de Chine, op. cit.*, p. 43.
[105] Lu You, « Excursion au village à l'ouest des collines », recueilli dans *Anthologie de la poésie chinoise*, op. cit., p. 696.

se réinventer, malgré les obstacles.

Qian Zhongshu (1910 – 1998), écrivain et critique littéraire contemporain chinois, dévoile ainsi cette tension entre les deux pôles de la poésie Tang et Song : «唐诗多以丰神情韵擅长，宋诗多以筋骨思理见胜。 (Les poèmes de la dynastie Tang se distinguent par leur finesse émotionnelle et leur subtilité spirituelle, tandis que ceux de la dynastie Song brillent par leur rigueur intellectuelle et leur profondeur logique.)[106] ».

Le terme « 筋骨 » (jīn gǔ), littéralement muscles et os, évoque une architecture intérieure, une ossature cachée. La poésie Song ne cherche pas à séduire par l'éclat de la forme ou la virtuosité rythmique, mais par une solidité conceptuelle : chaque mot, chaque image semble pesés, tenus par une charpente invisible, où la clarté du raisonnement coexiste avec une forme de dépouillement stylistique. La beauté y naît moins de l'émotion jaillissante que de la cohérence organique du poème, où l'image devient la conséquence d'un principe de pensée. Quant à « 思理 » (sī lǐ) – pensée et logique, il s'agit de ce qui oriente la perception du réel vers une compréhension intime, une sorte de méditation insérée dans la trame même du poème. Le vers devient alors lieu de dialogue entre le sentiment et le savoir, entre le vécu et le jugement. On pourrait dire que l'émotion est retenue, mais non absente : elle se filtre à travers la matière conceptuelle, donnant naissance à une poésie dense, sobre, et souvent allusive. Prenon Su Shi comme exemple emblématique. Le poète pense le monde, souvent à travers une expérience personnelle élargie à une réflexion sur l'impermanence, le temps, la condition humaine. Prenons pour exemple le poème de Su Shi intitulé *Quand la claire lune est-elle née*, écrit à la fois dans un moment de célébration collective et de séparation fraternelle. Ce poème commence par une méditation sur la lune : « Quand la claire lune est-elle née ? Je lève ma coupe et interroge le ciel », et se poursuit par une réflexion sur la distance, le destin et le cycle cosmique : « Puisse-t-il y avoir des vies longues, pour que, séparés par mille lis, nous partagions encore cette beauté lunaire[107] ». Le paysage cosmique est moteur d'une réflexion existentielle, traversée d'émotion discrète mais poignante. La lune devient symbole de permanence dans la séparation, de beauté partagée malgré l'éloignement. L'image poétique ne se contente pas de figurer une émotion : elle la transcende par la pensée, en ouvrant une dimension philosophique à l'expérience personnelle. De manière générale, cette intellectualisation du poème, loin de l'appauvrir, lui confère une stratification de sens, un poids réflexif, qui invite à la relecture, à l'interprétation, à la contemplation mentale. La

[106] Qian Zhongshu, *Notes sur l'art*, Shanghai, Shenghuo Dushu Xinzhi sanlian shudian, 2019, p. 3.
[107] Su Shi, « Air sur la mélodie de Shui Diao Ge Tou – Quand la lune sera-t-elle pleine » (Shui Diao Ge Tou, Ming Yue Ji Shi You), recueilli dans *Anthologie de poèmes et de ci de Su Shi (Su Shi Shi Ci Xuan)*, Beijing, Zhonghua shuju, 2009, p. 209, traduction originale.

poésie Song est un exercice de lucidité, un geste spirituel, mais toujours tendu vers une vérité existentielle plus intériorisée que manifestée.

La poésie Tang met en avant la passion et la vivacité des sentiments, tandis que la poésie Song recherche avant tout la raison et la réflexion structurée. L'allure esthétique et émotionnelle propre aux Tang réside dans son élégance naturelle, son charme spirituel et sa musicalité intérieure. Une poésie incarnée, vibrante, sensorielle est souvent imprégnée de spontanéité ou de rythme subtile. Les poèmes Tang, en particulier chez des auteurs comme Li Bai, Du Fu, Wang Wei se caractérisent par une grande liberté formelle, une richesse imagée et émotionnelle, une recherche du rythme intérieur, de la musicalité et une capacité à capturer l'instant avec intensité. Cette poésie est tournée vers l'émotion, l'élan du cœur, et porte un souffle vital, un *qì* (气) vivant, jaillissant parfois dans une forme presque improvisée. C'est ce que l'on appelle en chinois : 兴 (xìng). François Jullien nous déploie, dans *Le détour et l'accès*, les modalités du discours poétique :

> À côté de *l'expression directe* (*fu*), la formulation *par rapprochement analogique* (*bi*) et l'expression par *incitation allusive* (*xing*). Des trois, c'est la dernière qui, depuis le début et durant tout le développement de la poétique chinoise, a suscité le plus d'intérêt ; on n'a cessé de la redéfinir, de siècle en siècle, au point de vouloir résumer en elle l'essence de la poésie. […] Selon la façon dont le phénomène poétique est perçu en Chine, le poète « emprunte » au paysage pour exprimer son for intérieur ; « incité » par le monde au dehors, il suscite à son tour l'émotion du lecteur. La poésie, en Chine, naît donc d'un rapport d'incitation et non d'une opération de *représentation*, le Monde ne se constitue pas en « objet » pour la conscience mais lui sert de partenaire dans un *procès* d'interaction[108].

François Jullien distingue ici trois modes fondamentaux de formulation poétique dans la tradition chinoise : 赋 (fù) : expression directe, descriptive ; 比 (bǐ) : analogie explicite, métaphore ; 兴 (xìng) : incitation allusive, amorce émotionnelle ou résonance poétique. Parmi ces trois modalités, le *xing* est la plus subtile, la plus fondamentalement chinoise dans son fonctionnement. « Au départ, pourtant, le procédé est des plus communs. Le premier commentaire du plus ancien recueil poétique de la Chine, *le Livre des odes*, relève à titre d'incitation poétique (xìng) le motif initial de maints poèmes débutant par l'évocation des réalités naturelles avant que ne soit développé le thème humain[109] ». Il est manifeste que, depuis l'origine, la représentation des paysages naturels demeure intimement liée au *xing*. Il ne s'agit pas d'illustrer une émotion ou de représenter un état d'âme, mais de laisser le monde susciter une vibration intérieure, puis de faire naître chez le lecteur une résonance semblable. Le paysage n'est pas miroir de l'homme, il est partenaire de son émotion, source d'éveil

[108] François Jullien, *Le détour et l'accès – Stratégies du sens en Chine, en Grèce*, Paris, Grasset, 1995, p. 164.
[109] *Ibid.*, p. 165.

plutôt que support d'image. Dans *Regards du soir sur le pont Luo*, Meng Jiao (751 – 814) n'énonce rien, mais incite : « Sous le pont de Tianjin, l'eau commence à geler ; Sur la route de Luoyang, les passants se font rares. Ormes et saules sont clairsemés, pavillons fermés ; Au clair de lune, la neige du mont Song se fait voir[110] ». Aucun affect n'est nommé, aucun sentiment ne s'exprime directement. Pourtant, le froid, le silence, la lueur glacée font advenir une émotion diffuse, une présence absente. Le poète s'accorde au monde, il capte une affinité secrète entre le dehors et le dedans, sans jamais les séparer analytiquement. C'est au lecteur de recevoir, d'être saisi, d'éprouver. Ce que François Jullien désigne avec finesse, c'est une poétique de la co-présence : le monde n'est pas objet, le sujet n'est pas maître, il y a une entre-deux – une résonance, un accord silencieux.

Il est intéressant de noter que cette opposition entre émotion et raison dans la poésie Tang et Song ne doit pas être vue comme un clivage irréconciliable, mais plutôt comme deux aspects complémentaires de la poésie chinoise. La poésie Tang, par son intense immersion dans les émotions humaines, fait éclater les limites de la pensée rationnelle pour s'aventurer dans des sphères plus subtiles et plus profondes de l'âme. Les poètes Song, en revanche, ne renoncent pas à l'émotion, mais la placent dans un cadre plus réfléchi, l'intellectualisant pour en tirer des significations plus complexes et plus durables.

1.2.4 Un hasard palpitant

Il est des chemins que l'on emprunte sans les avoir choisis, des sentiers qui se tracent sous nos pas à mesure que nous avançons, mus non par la volonté ni la méthode, mais par cette force insaisissable et féconde que l'on nomme hasard. Ce dernier, loin d'être simple caprice de l'inconnu, devient chez certains artistes un principe fondamental de création, un mode d'existence esthétique. Chez Corot, le hasard ne se subit pas : il s'invoque, se cultive, se respecte. Il constitue non pas l'envers de l'art, mais sa condition même, ouvrant l'œuvre à l'imprévisible, au tremblement du monde, à cette fragilité du réel qui seule peut engendrer la beauté.

Dans une parenté secrète, Corot et Gérard de Nerval (1808 – 1855) s'abandonnent à cette logique de l'errance. L'un, par la marche et le regard, capte la lumière naissante dans les clairs matins de la campagne romaine ; l'autre, par l'écriture et le rêve, déambule dans un Orient aussi réel qu'imaginaire, où les visions intérieures s'accordent au frémissement du monde

[110] Meng Jiao, « Regards du soir sur le pont Luo », recueilli dans *Anthologie de la poésie chinoise, op. cit.*, p. 441.

extérieur. « J'aime à dépendre un peu du hasard[111] », confie Nerval dans *Voyage en Orient*, formule qui n'est pas un simple aveu mais un programme poétique, une posture existentielle. Dans cette œuvre, le voyage n'est plus la quête linéaire d'un but, mais l'acceptation de ce qui vient, de ce qui surgit – d'où cette remarquable observation d'Emmanuel Renoud : « le voyage en Orient n'est rien d'autre que le nom du voyage au hasard, qui peut se dérouler partout à condition que l'on y laisse agir la chance et que l'on respecte l'étymologie du mot hasard qui, d'origine arabe, désignait un jeu[112] ». Le voyageur-nervalien devient joueur, le chemin devient jeu, l'étape devient surprise.

Il en va de même pour Corot, dont la peinture semble répondre aux mêmes appels incertains. Renoud, encore lui, insiste : « On part pour ce qui ne se prévoit pas, pour tuer la nécessité, et les transports trop fiables seront proscrits comme anti-hasard[113] ». La toile, chez Corot, n'est jamais la transcription d'un plan préétabli : elle est l'enregistrement subtil d'une sensation fugace, d'une lumière inattendue, d'un bruissement de feuillage qui soudain devient monde. Ainsi, chez les deux artistes, le hasard n'est pas une digression mais une méthode paradoxale, rigoureuse dans son ouverture. Il suppose une vigilance extrême à l'instant, une disponibilité à ce qui advient, à ce qui ne se répète jamais.

Bien qu'inscrit dans une tradition picturale occidentale, l'art de Corot partage de manière frappante la poétique du *xing* (兴) dans la poésie *shanshui* des Tang. Ce mot renvoie à l'élan soudain, à la résonance entre une perception du monde naturel et une émotion intérieure. Le poème ne naît pas d'un projet, mais d'un frisson – celui que provoque le chant d'un oiseau dans le vent d'automne, ou l'apparition d'un sommet noyé dans la brume. Le *xing* est un tremblement, une soudaine coïncidence entre l'âme du poète et le rythme du monde. À cet égard, il est le frère chinois du hasard nervalien ou corotien, non comme caprice du destin, mais comme disponibilité profonde à l'imprévisible. La peinture de Corot ne vise pas la description topographique ni l'expressivité dramatique, mais cherche une harmonie silencieuse, une résonance intime entre le monde et l'âme, un *zhuo* (拙) et un *xing* (兴) à lui-même. Le paysage chez Corot ne représente pas un lieu précis, il ne se contente pas de retranscrire la réalité, il en dévoile les nuances invisibles, les vibrations de lumière et de sentiment qui échappent à la simple perception visuelle. Il induit une qualité de présence : étang, arbres penchés, reflets brumeux – rien de spectaculaire. C'est le rapport interne des scènes anodines qui dégage une poésie atmosphérique, un sentiment de paix mélancolique,

---

[111] Gérard de Nerval, *Voyage en Orient*, in *Œuvres complètes de Gérard Nerval, Tome 3,* Paris, Michel Lévy Frères, 1884, p. 343.
[112] Emmanuel Renoud, *Corot – Peindre comme un ogre*, Paris, Hermann, 2008, p. 95.
[113] *Ibid.*

sans intention narrative ni symbolique explicite. C'est là qu'il rejoint le *xing* chinois. Le *xing*, c'est leur manière d'habiter le monde poétiquement, sans l'instrumentaliser, sans le découper en concepts. Il ouvre une voie de pensée subtile, où la sensation devient connaissance, et la perception, expérience de vérité. De même, les poètes *shanshui* de la dynastie Tang abordent le paysage non comme représentation, mais comme cheminement. Le face-à-face avec les monts et les eaux devient alors un retour à l'origine ontologique, une remontée vers le principe. Chaque trait de pinceau, chaque caractère calligraphié naît d'un silence attentif et s'adresse à l'immensité. Loin de toute virtuosité, chaque détail – une ligne de crête, un vol d'oiseaux, un souffle de vent – participe d'un tout organique, porteur d'espace pour la rêverie.

L'émotion, brute et pure, s'y élève en passerelle vers l'universel. C'est dans cette connivence entre l'être et le monde, dans cette communion indicible, que l'art devient philosophie incarnée, et que la peinture de Corot, insensiblement, rejoint la sagesse poétique du *shanshui*.

Chapitre 3 Le monde selon les paysagistes

L'univers paysager, tel qu'il se donne à voir chez Corot, n'est jamais une simple transcription optique du réel. Il est le lieu d'un dialogue silencieux entre le visible et l'invisible, entre la nature et l'intériorité. À l'instar des poètes chinois de la dynastie Tang, les paysagistes du XIXe siècle, et Corot en particulier, confèrent au paysage une valeur existentielle et poétique. Loin de tout réalisme documentaire, leur regard s'ancre dans une expérience sensible du monde, où la subjectivité devient un prisme d'interprétation. Pour mieux saisir cette conception, nous nous attacherons d'abord à la notion de paysage vécu, avant d'observer les va-et-vient poétiques qui tissent des liens entre le peintre et son environnement, pour enfin évoquer comment Corot et les poètes Tang peuvent se lisent comme des alter égo à travers le miroir du paysage.

1.3.1 Le paysage vécu

Les poètes paysagistes de la dynastie Tang n'étaient pas seulement des créateurs de vers, mais de véritables arpenteurs du monde, des voyageurs qui gravaient leur poésie à même les chemins. Leurs œuvres condensent l'expérience sensible du déplacement et transforment la

marche en matière poétique. Ainsi, Wang Wei, dont les pas sillonnèrent le mont Zhongnan[114], offre dans son poème *Le mont Zhongnan* une image mouvante du paysage – « En arrière se referment les nuages blancs ; En entrant se dissipe le brouillard vert[115] » – vers nés d'une contemplation répétée des crêtes noyées de vapeurs, où le réel oscille entre présence et effacement. Meng Haoran, quant à lui, vagabonde à travers les régions de Wuyue[116], et saisit, dans *En passant la nuit sur la rivière Jiande*, la vastitude nocturne d'un paysage fluvial : « Plaine immense, le ciel se penche sur les arbres ; Fleuve limpide, la lune s'approche des humains[117] ». Tandis que certains décrivent plus d'une fois leur vue panoramique du pavillon de la Grue Jaune[118] : *Au pavillon de la Grue Jaune, adieu à Meng Haorao qui part pour Guangling*[119] de Li Bai, *Le pavillon de la Grue Jaune*[120] de Cui Hao (704 – 754), *Adieu au préfet Kang*[121] de Wang Wei ; d'autres contemplent le lac Donting moiré au clair de la lune : *Offert au grand chancelier Zhang en contemplant le lac Dongting*[122] de Meng Haoran ; *Promenade sur le Dongting* et *En montant sur le pavillon Yueyang avec Xia-le-douzième*[123] de Li Bai ; *En montant au pavillon Yueyang*[124] de Du Fu ; N'oublions pas les montagnes non plus, dans lesquelles errèrent à maintes reprises les poètes pour se purifier l'âme : *En contemplant le mont Tai*[125] de Du Fu, *En regardant la montagne Tianmen*[126] de Li Bai, etc. Ce sont leurs lieux de halte, plus encore, « de culte ». Par l'engagement physique dans l'espace, ces poètes incarnent une forme de pratique géographique avant la lettre. À travers le mouvement de leurs corps, ils saisissent le monde pour mieux le transfigurer en symboles

---

[114] Zhōngnán Shān (终南山) est une montagne célèbre située près de Xi'an, dans la province du Shanxi en Chine. Elle est connue pour son importance historique et spirituelle, notamment dans le taoïsme et le bouddhisme.

[115] Wang Wei, « Le mont Zhongnan », recueilli dans *Anthologie de la poésie chinoise, po. cit.*, p. 355.

[116] La région antique de Wuyue couvrait approximativement la quasi-totalité du Zhejiang, le sud-est de la province du Jiangsu, ainsi que Shanghai.

[117] Meng Haoran, « En passant la nuit sur la rivière Jiande », recueilli dans *Anthologie de la poésie chinoise, po. cit.*, p. 340.

[118] Huánghè Lóu (黄鹤楼) est une tour historique célèbre située à Wuhan, dans la province du Hubei, en Chine. Elle est un symbole de la poésie classique chinoise et un lieu touristique important.

[119] Li Bai, « Au pavillon de la Grue Jaune, adieu à Men Haoran qui par pour Guangling », recueilli dans *Anthologie de la poésie chinoise, po. cit.*, p. 365.

[120] Cui Hao, « Le Pavillon de la Grue jaune », recueilli dans *Anthologie de la poésie chinoise, po. cit.*, p. 385.

[121] Wang Wei, « Adieu au préfet Kang » (Song Kang Tai Shou), recueilli dans *Anthologie complète de la poésie des Tang (Quan Tang Shi), vol. 125, poème n⁰ 81,* édition ancienne, *op. cit.*, traduction originale :

城下沧江水，江边黄鹤楼。

Sous la ville, les eaux du fleuve Cang. Au bord du fleuve, le pavillon de la Grue jaune.

朱栏将粉堞，江水映悠悠。

Des balustrades rouges bordent les murailles blanches, les eaux du fleuve reflètent tout cela.

铙吹发夏口，使君居上头。

Les tambours résonnent à Xiakou, le préfet se tient dans le pavillon.

郭门隐枫岸，候吏趋芦洲。

Les portes de la ville se cachent derrière les rives des érables, les officiers se hâtent vers Luzhou.

何异临川郡，还来康乐侯。

Quelle différence avec la préfecture de Linchuan, où encore nous nous souvenons de Xie Lingyun.

[122] Meng Haoran, « Offert au grand chancelier Zhang en contemplant le lac Dongting », recueilli dans *Anthologie de la poésie chinoise, po. cit.*, p. 341.

[123] Li Bai, « Promenade sur le Dongting et En montant sur le pavillon Yueyang avec Xia-le-douzième », recueilli dans *Anthologie de la poésie chinoise, po. cit.*, p. 372.

[124] Du Fu, « En montant au pavillon Yueyang », recueilli dans *Anthologie de la poésie chinoise, po. cit.*, p. 401.

[125] Du Fu, « En contemplant le mont Tai », recueilli dans *Anthologie de la poésie chinoise, po. cit.*, p. 392.

[126] Li Bai, « En regardant la montagne Tianmen », recueilli dans *Anthologie de la poésie chinoise, po. cit.*, p. 365.

spirituels et en figures esthétiques. C'est là que se forge ce que l'on pourrait nommer une esthétique du voyage, propre à la poésie classique chinoise – une poétique où la marche devient révélation, et le paysage, passage vers l'absolu.

La nature chantée par les poètes paysagistes des Tang n'est nullement un simple décor offert au regard distant : elle est un espace de vie, un champ d'expérience habitable et parcouru. Ce principe trouve sa plus belle incarnation dans le domaine de Wang Wei à Wangchuan[127], où la montagne ne se contente pas d'être peinte ou décrite – elle est vécue. Le poète n'y célèbre pas seulement la verdure flottante des monts Zhongnan, mais y construit sa retraite, y plante des bambous, y écrit et médite : l'art s'y mêle à la vie, et la contemplation devient manière d'être. Dans *Le pavillon aux bambous*, Wang Wei confie : « Solitaire, assis dans les bambous retirés, je joue de la cithare et siffle longuement[128] ». L'instant suspendu, où le son des cordes se mêle au frémissement des feuillages, révèle la montagne non plus comme simple motif esthétique, mais comme une *seconde nature* – une demeure pour le corps autant que pour l'âme. Liu Zongyuan, dans son exil à Yongzhou, poursuit cette fusion de l'errance et de l'habitation. Il écrit : « Les derniers nuages se dispersent sur les îlots ; La bourgade s'éclaire aux rayons matinaux. Les grands arbres dominent l'étang limpide ; Le vent a surpris la pluie venue avec la nuit. Juste à ce moment, mon esprit est au repos ; Face à ce paysage, nous sommes invité et hôte[129] ». Par l'arpentage patient et la cohabitation prolongée avec le sauvage, il transforme les paysages déserts et âpres en territoire intime, en refuge intérieur.

Cette manière de vivre le paysage, d'en faire à la fois lieu de passage et de retraite, entre en résonance profonde avec la relation que Corot entretient avec la ville d'Avray, sa terre d'élection. « Paris et Ville-d'Avray restent ses points d'attache[130] », dit Jean Selz dans *La vie et l'œuvre de Corot*. Là, comme chez Wang Wei ou Liu Zongyuan, la nature n'est pas qu'objet de regard : elle devient matrice poétique, espace d'une intimité renouvelée, milieu de l'être. La distinction entre marcher et habiter s'efface, et le paysage devient ce contenant vivant de l'existence – à la fois extérieur et intérieur, réel et mental, traversé et habité.

1.3.2 Le va-et-vient poétique

Dans cette perspective, Corot s'avance comme une figure moderne du poète-marcheur,

[127] wǎng chuān (辋川), situé près de l'actuelle ville de Lantian (蓝田县), dans la province du Shaanxi en Chine, est une vallée célèbre dans les montagnes Qinling (秦岭).
[128] Wang Wei, « Le pavillon aux bambous », recueilli dans *Anthologie de la poésie chinoise, po. cit.*, p. 351.
[129] Liu Zongyuan, « Après la pluie, je marche seul le matin jusqu'à l'étang du nord de Yuxi », recueilli dans *Anthologie de la poésie chinoise, po. cit.*, p. 466.
[130] Jean Selz, *La vie et l'œuvre de Camille Corot, op. cit.*, p.70.

un peintre ambulant dont la démarche résonne singulièrement avec celle des lettrés Tang. Lui aussi inscrit son art dans le rythme du pas, dans la lenteur des chemins parcourus et dans l'attention éveillée à ce qui se révèle sans prévenir. Il ne peint pas depuis un atelier clos, mais au fil de ses haltes, souvent matinales, dans les campagnes d'Île-de-France, d'Italie ou de Normandie. Il marche, s'arrête, observe, puis laisse la lumière imprimer sa rétine avant de s'incarner sur la toile. Corot ne vise pas la maîtrise ni la composition préméditée, mais une ouverture radicale à ce que le hasard lui offre. Peindre devient alors une manière d'être au monde, d'y marcher sans viser, d'y voir sans forcer, de laisser venir.

Toute la vie de Jean-Baptiste Camille Corot fut consacrée à voyager, autant en France qu'à l'étranger. Fils d'un couple marchand, Corot fut mis, dès sa naissance, dans un village de la vallée de l'Oise, Presles, où il passa les premiers quatre ans de son enfance : « Petit enfant, il ne pouvait qu'embarrasser la modiste, et celle-ci le mit en nourrice dans un village de la vallée de l'Oise, Presles, où il resta quatre ans[131] ». Quatre années ne suffisent indéniablement pas à implanter une conscience subtile pour l'art, mais c'est assez pour sensibiliser ce petit campagnard, tout en dévoilant devant lui le rideau de mystérieux spectacles de la nature. À l'âge de 11 ans, Corot dut retourner à la campagne pour poursuivre ses études secondaires : « En 1807, le voici de nouveau envoyé par son père en province […]. Cinq années d'études au collège de Rouen, suivies de deux autres dans une pension de Poissy, conduisent Corot jusqu'à ses dix-huit ans sans qu'il ait encore abordé la question de sa propre destinée d'artiste autrement qu'en crayonnant quelques croquis sur des carnets[132] ». C'était dans la région de Rouen et de Poissy que Corot se rapprocha intimement des sites qui reviendraient à de nombreuses reprises sur sa toile : *Rouen, une vue panoramique de la Seine au premier plan* (date inconnue), *Les Quais marchands de Rouen* (1834), *Rouen, vue panoramique* (1871), *Canteleu près de Rouen* (vers 1872), etc.

L'année 1817 fut un tournant dans sa vie. « Cette année-là, 1817, le père de Corot achète une maison aux environs de Paris, à Ville-d'Avray. C'est l'ancienne folie d'un financier du XVIIIe siècle, située au bord de l'étang que de beaux arbres enferment dans le silence de leur frondaison, au seuil d'une épaisse forêt […][133] ». Il y passait tous les ans des mois. Depuis des années, c'est le point d'attache et la source d'inspiration du peintre. Corot se laisse envahir par ce paysage, y découvrant un attrait assez puissant pour éveiller en lui un désir irrésistible de peindre. « Au printemps 1822, s'étant inscrit à l'atelier de Michallon, Corot aménage deux ateliers : l'un à Paris, l'autre dans la maison acquise par ses parents cinq ans

131 *Ibid.*, p. 15.
132 *Ibid.*, p. 16.
133 *Ibid.*, p. 18.

plus tôt à Ville-d'Avray : en face des étangs et des bois[134]. » Les étangs et les bois de Ville-d'Avray parsèment ses toiles : *Entrée du bois à Ville-d'Avray* (vers 1825), *Bûcheronnes dans une prairie au bord des bois. Ville-d'Avray* (1830 – 1835), *Ville-d'Avray* (1835 – 1840), *L'Étang de Ville-d'Avray* (vers 1855), *Ville-d'Avray* (vers 1865), etc. Avec ses eaux et ses arbres, Ville-d'Avray contribua à la sublimation du style de Corot. L'essence du paysage et la pureté de la nature furent engagées, représentées et recréées sur la toile de ce dernier.

Sous les conseils d'Achille-Etna Michallon et de son maître Jean-Victor Bertin, Corot travaillait en plein air tout en restant fidèle à la règle du « ressouvenir ». Une méthode de va-et-vient entre la nature et l'atelier est au cœur de l'œuvre de Corot. L. Roger-Milès (1859 – 1928) décrit, dans *Corot*, l'habitude du peintre, ou plus précisément, le rite artistique de Corot :

> Il s'en allait tout seul, dès l'aube, sa boîte de couleurs sous le bras, un couplet sentimental aux lèvres, il s'en allait cherchant les coins déserts où, parmi les ruines, la végétation fût luxuriante et féconde. Une fois le coin trouvé, il s'installait ; les ruines exigeaient de lui un dessin précis, un dessin architectural, et il les dessinait avec une sûreté d'architecte ; puis la nature sollicitait le peintre, et dans l'étude achevée on découvrait toute la mélancolie des civilisations disparues baignées d'ombre et de parfum sous le baiser de lierre grimpants, au milieu des buissons fleuris, où la bise qui passe met ses mystérieux frissonnements[135].

Partir à l'aube, sa palette à la main, à la recherche de paysages abandonnés – c'est la première moitié du va-et-vient fondamental dans la méthode de Corot : l'immersion sensorielle dans la nature vivante. Corot s'imprègne de ce qu'il voit non comme un simple observateur, mais comme un être poreux, attentif à la lumière qui tremble, au vent qui frissonne dans les feuilles, à la mémoire silencieuse des pierres. Le choix des lieux – « coins déserts », « ruines envahies de végétation » – souligne ce que l'artiste cherche : non pas la pure description, mais l'atmosphère, l'âme d'un lieu. Il y capte la respiration du paysage, il y inscrit son propre silence.

Une fois ce travail de captation effectué, Corot retourne à son atelier. Et c'est là que s'opère la seconde moitié du mouvement, plus intérieure, plus transfigurant : la recomposition poétique de l'expérience vécue. Car si les esquisses sur le motif témoignent de son œil sûr – « un dessin architectural », dit L. Roger-Milès, l'œuvre finale ne cherche pas à reproduire fidèlement le réel. Elle le relit à la lumière de la mémoire et du rêve. Dans l'atelier, Corot ne copie pas la nature : il la distille. Il gomme, simplifie, voile. Il fait apparaître cette célèbre brume argentée, cette lumière suspendue qui n'existait peut-être pas tout à fait sur le terrain,

---

[134] Cécile Amen, *Corot*, Paris, Place des Victoires, 2019, p. 10.
[135] L. Roger-Milès, *Corot, op. cit.*, p. 20.

mais qui en émane comme un souvenir transfiguré. L'espace pictural devient alors un lieu de fusion entre ce qui a été vu et ce qui a été senti, entre la rigueur du regard et la souplesse de l'âme. Ce va-et-vient du plein air à l'atelier, du réel au sensible – constitue le cœur battant de son art. Il s'agit d'un double mouvement : extériorité du regard et intériorité de la rêverie, précision du trait et mystère de la lumière. C'est cette alternance féconde qui permet à Corot de donner naissance à des tableaux qui, sans être tout à fait vrais, semblent plus vrais que nature, car ils traduisent non seulement ce que l'œil voit, mais surtout ce que l'âme retient. En ce sens, la méthode de Corot n'est pas une simple technique ; c'est une poétique. Entre ruines et frondaisons, entre esquisse et songe, il tisse un lien entre le monde visible et un monde plus secret, où la peinture devient une manière de restituer l'émotion du paysage plus que son exactitude.

Afin de perfectionner son apprentissage, vers 22 ans, Corot partit sur le chemin de l'Italie pour un voyage de trois ans. C'est là où il jouit d'un beau temps qui est impossible sous le ciel de Paris. Ce fut une véritable révélation. Ce fut pour lui une immersion totale dans une lumière que les artistes du Nord ne pouvaient imaginer. À Rome, Naples, et dans la campagne italienne, Corot découvrit une clarté et une transparence qui bouleversèrent sa manière de peindre. Ce séjour marqua le début de sa fascination pour la lumière, non seulement comme un élément de composition, mais comme un sujet en soi. C'est en ces termes que Théophile Sylvestre synthétise l'incidence déterminante de la période transalpine sur l'évolution stylistique de Corot :

> Les *études* peintes par Corot, avant son séjour en Italie, n'ont pas grand caractère, puisqu'il ne savait pas faire alors que des arbres à persil, suivant l'école et le goût du temps ; mais l'Italie le frappa beaucoup par la brutalité de son exposition, par le vigoureux contraste de lumière qui allument le ciel et des ombres qui coupent la terre ; par la manière dont les grandes masses sont écrites[136].

En Italie, le paysage trouve au fur et à mesure son pur paysagiste. Corot y étudia l'architecture à Rome, observa les sentiers, les ponts et les arbres dans la campagne romaine, chercha l'ambiance poétique de Poussin le long du Tibre et travailla les vues panoramiques dans la région de Naples. Le ciel y est flamboyant, la terre déchirée de ténèbres nettes, comme si le paysage était construit à coups de clair-obscur. Cette « brutalité » n'est pas une violence négative, mais une révélation plastique : la lumière caresse en structurant. Corot, dès lors, cesse de saupoudrer ses paysages de détails décoratifs : il commence à penser en grandes masses, à concevoir la composition comme un tout organique, où le ciel, les arbres, les collines et les figures forment un ensemble fluide et rythmé. La lumière devient une matière

[136] Théophile Sylvestre, *Histoire des artistes vivants français et étrangers – Études d'après nature*, Paris, Maison Hetzel, 1856, p. 90.

picturale à part entière. Il ne s'agit plus de représenter la nature, mais de traduire sa respiration, de rendre l'élan d'un moment, sa stabilité silencieuse ou son frémissement discret. De nombreuses œuvres spontanées qui représentent le panorama de l'instant furent ses premiers chefs-œuvre : *La promenade du Poussin* (1825 – 1828), *Paysage italien* (1825 – 1828), *Vue d'Olevano* (1826), *Le pont de Narni* (1826), *Rochers rouges à Civita Castellana* (1827), *Ischia, vue prise des pentes du mont Epomeo* (1828), *Campagne de Rome* (1827), etc. Le paysage devient un théâtre immobile d'où s'élève une poésie muette. Et cette poésie naît précisément de la manière dont les masses sont posées, de leur respiration, de leur capacité à traduire le temps – non le temps mesurable, mais le temps sensible, la durée vécue. Revenu en France, il hanta sans relâche les campagnes françaises, en apportant plus de délicatesse sur sa représentation de la vie agreste de la même manière : *Soissons vu de la fabrique de M. Henry* (1833), *Vue générale de la ville de Saint-Lô* (1833), etc.

Chez Corot, le paysage n'est pas un genre pictural parmi d'autres : il est une vocation, une forme de sacerdoce. Ce n'est pas seulement sa pratique qui en témoigne, mais aussi sa vie entière, façonnée par un choix constant, presque ascétique. À une époque où l'on attendait d'un homme qu'il fonde un foyer, Corot, lui, fait un autre serment – celui d'être fidèle à la lumière, aux arbres, aux horizons silencieux. Dans une lettre empreinte de simplicité et de gravité, il confie ainsi : « Mlle A me plaisait beaucoup et me plaît encore ; mais je n'ai qu'un but dans la vie, que je veux poursuivre avec constance : c'est de faire des paysages. Cette ferme résolution m'empêchera de m'attacher sérieusement. Je veux dire en mariage[137] ». Ce renoncement lucide et tendre illustre l'engagement total du peintre envers son art. Corot n'érige pas le paysage en objet d'étude, mais en raison d'être. Son attachement à la nature est tel qu'il lui sacrifie les attachements humains ; il choisit le bruissement des feuillages plutôt que les voix de la vie domestique. C'est dans cette solitude assumée qu'il bâtit une œuvre unifiée, sensible, silencieuse et habitée. On comprend alors que peindre, pour lui, ce n'est pas seulement traduire ce qu'il voit, mais vivre selon ce qu'il sent – dans une fidélité intime à l'appel du monde.

Dans les premiers paysages que Corot compose lors de son séjour en Italie, les éléments fondamentaux de la nature – montagnes, arbres, eaux – commencent à s'articuler selon une logique plus intérieure, presque spirituelle, qui les dépasse. Ces trois motifs, que la tradition de la poésie *shanshui* chinoise considère comme les piliers du paysage idéal, trouvent chez lui un écho inattendu : non dans l'imitation de l'Orient, mais dans une sensation naissante de totalité, une manière d'ordonner le monde visible en un poème silencieux. Parmi ces œuvres

[137] Jean-Baptiste Camille Corot, Lettre à Abel Osmond, 8 août 1826, in *Paroles d'artiste – Camille Corot*, Lyon, Fage, 2018, p. 10.

de jeunesse, *Vue d'Olevano* (1827) se distingue par sa sobriété majestueuse. Rien de spectaculaire, et pourtant tout y est : la ligne souple des collines, le ciel baigné de lumière, quelques arbres qui veillent dans le silence, et, plus loin, le village accroché à la pente comme une pensée suspendue. Olevano devient sous le pinceau de Corot un lieu initiatique : c'est là que son regard s'ouvre à la structure respirante du paysage, à la manière dont les formes naturelles s'équilibrent dans une harmonie dépouillée.



Figure 10 : Jean-Baptiste Camille Corot, *Vue d'Olevano*, 1827, Kimbell Art Museum

Le tableau se caractérise par une composition horizontale équilibrée, où les lignes douces du paysage guident le regard du spectateur à travers la scène. Les collines ondulantes au premier plan créent une profondeur qui invite l'œil à parcourir la totalité de la composition. À l'arrière-plan, une chaîne de montagnes s'étend, formant une toile de fond sereine qui ancre l'ensemble du paysage dans un sentiment de calme et de stabilité.

Dans *Vue l'Olevano*, les montagnes, les arbres et les eaux (bien que l'eau soit moins présente dans cette œuvre) sont les éléments clés qui composent le paysage. Les montagnes se dressant avec une majesté tranquille apportent une grandeur au tableau et évoquent l'éternité et la pérennité de la nature. La présence des montagnes impose une échelle à la scène, tout en créant un contraste avec l'eau qui ne laisse apercevoir qu'un éclat bleuâtre. Cette hiérarchie visuelle renforce la sérénité et la profondeur du paysage, offrant une perspective qui semble à la fois intime et infinie. Les arbres, disséminés à travers les collines, semblent presque faire

partie intégrante du sol, et se fondent harmonieusement dans le paysage tout en ajoutant une dimension texturale qui rompt la monotonie des étendues herbeuses. Le tableau dégage une tranquillité sereine qui est renforcée par l'absence de figures humaines. Cette absence d'activités humaines permet au spectateur de se concentrer entièrement sur le paysage et de ressentir la paix intérieure que Corot a voulu transmettre.

Corot emploie une palette de couleurs relativement sobre, dominée par des teintes terreuses de vert, d'ocre et de brun, avec des touches subtiles de bleu dans le ciel. Cette sobriété chromatique reflète son souci de capturer la vérité de la nature sans artifice. La lumière est douce, sans contrastes marqués, ce qui confère à l'ensemble une atmosphère paisible et méditative. Cette lumière diffuse est caractéristique des paysages de Corot, où l'heure de la journée est souvent indéfinie, ce qui permet à l'œuvre de dégager une temporalité universelle.

Lors de son deuxième voyage en Italie, Corot revint dans ce pays qu'il considérait déjà comme sa seconde patrie artistique. Cependant, cette fois-ci, il n'était plus le jeune peintre en quête d'apprentissage, mais un artiste en pleine possession de ses moyens, cherchant à approfondir et à affiner son langage pictural. Il réalisa de nombreuses études qui donneront par la suite la naissance à des paysages composés : *Volterra, le municipe* (1834), *Site d'Italie, soleil levant* (1835), *Vue près de Volterra* (1838), etc. Les paysages qu'il peint alors témoignent d'une maturité nouvelle. La lumière, toujours présente, se fait plus diffuse, plus enveloppante. Les formes se simplifient, les détails s'estompent au profit d'une vision d'ensemble plus poétique, plus évocatrice.



Figure 11 : Jean-Baptiste Camille Corot, *Site d'Italie, soleil levant*, 1835, Getty Center

Site d'Italie, soleil levant (1835) est un chef-d'œuvre qui révèle à la fois la profondeur de l'observation de l'artiste et sa capacité à sublimer la réalité pour atteindre une vérité plus intime et poétique. La lumière est, dans cette œuvre, bien plus qu'un simple phénomène naturel ; elle est une apparition mystique, une révélation silencieuse qui éveille le paysage à la vie. L'aube italienne, telle que Corot la dépeint, n'est pas une lumière franche et éclatante, mais plutôt un souffle délicat, une caresse subtile qui semble émaner du cœur même de la terre. Le soleil levant, à peine visible à l'horizon, diffuse une lueur dorée qui nimbe chaque élément d'une douceur enveloppante. Cette lumière ne conquiert pas le paysage, elle l'imprègne, lentement, respectueusement, comme un murmure qui dévoile le monde sans en troubler la quiétude.

Corot joue ici sur les contrastes subtils entre l'ombre et la lumière, entre le visible et l'invisible. Les tons chauds et dorés de l'aube se fondent délicatement dans les bleus et les verts encore assoupis de la nuit. Les contours des collines des édifices se dessinent à peine, comme des spectres à demi-éveillés, flottant entre deux mondes. C'est cette transition, ce passage imperceptible de l'ombre à la lumière, qui constitue le véritable sujet du tableau. La nature devient alors le miroir de cet instant de bascule, où chaque élément semble vibrer d'une vie intérieure, d'une présence presque spirituelle.

Une douceur atmosphérique devient la signature de Corot. Comme l'écrit Théophile

Sylvestre :

> La peinture de Corot est douce, sans chocs ni contrastes éclatants, le mariage des tons y est poussé si loin, que le ton pur s'y affaiblit en nuances infinies dans une harmonie parfaite, mais presque monochrome et légèrement voilée. Ces tableaux ne sautent pas vivement aux yeux ; une espèce de fumée grise, vapeurs ou poussière, rampe sur les terrains, passe lentement au-dessus des eaux, enveloppe les arbres, émousse les rayons lumineux. Déchirons ce léger voile : d'immenses profondeurs où tout se baigne dans les ombres transparentes et les tièdes clartés s'ouvrent à nos yeux ravis, ce qui fait dire à l'artiste : « Pour bien entrer dans la peinture, il faut avoir au moins la patience de laisser fuir le brouillard ; on n'y pénètre que lentement, et quand on y est on doit s'y plaire puisque mes amis ne me font pas d'infidélités[138].

Cette « espèce de fumée » qui « émousse les rayons lumineux » évoque une temporalité dilatée, où tout semble suspendu. L'image n'est pas arrêtée, mais en perpétuel glissement – à la fois fluide et impalpable. C'est précisément ce qui rend l'œuvre de Corot si singulière : elle ne se donne pas tout de suite, elle demande une disponibilité intérieure, une qualité d'attention proche de la méditation. En cela, elle entre en résonance profonde avec la peinture *shanshui*, où l'espace n'est pas simplement représenté, mais habité, respiré, où la nature et l'esprit entrent en communion. Corot nous invite à pénétrer dans cet espace, à ralentir notre regard, à nous laisser imprégner par la sérénité qui émane de chaque détail. Les collines, doucement ondulées, s'étendent à perte de vue, dans une harmonie parfaite de lignes et de couleurs. Les arbres, figés dans la clarté naissante, semblent respirer d'une vie profonde et immuable. Tout est nuance, délicatesse, suggestion. Corot capte l'âme du paysage italien, non pas dans son exubérance, mais dans sa retenue, dans cette capacité à contenir en lui-même un monde de sensations et d'émotions qui se dévoilent à celui qui sait voir au-delà des apparences.

Après ses voyages en Italie, une terre qui eut éveillé en lui un amour profond pour les paysages baignés de lumière méditerranéenne, Corot revint en France avec un regard transformé. Il commença à expérimenter avec une plus grande liberté. Il s'éloigne du strict réalisme pour tendre vers une vision plus idéalisée, plus universelle. Cette évolution se traduit par une palette plus restreinte mais plus harmonieuse, où les tons doux et argentés dominent, conférant à ses œuvres une mélancolie sereine, une sorte de recueillement spirituel devant la beauté du monde. Si les collines romaines et les panoramas lumineux ont nourri son art, c'est pourtant dans la forêt de Fontainebleau qu'il trouvera une nouvelle source d'inspiration, un lieu où la nature, dans toute sa splendeur sauvage, devint le théâtre de son exploration artistique. Corot s'acharna pendant des années à traiter l'union du ciel, les arbres et l'eau : *Fontainebleau, lisière de forêt avec un petit mur* (1830 – 1835), *La forêt de Fontainebleau*

[138] Théophile Sylvestre, *Histoire des artistes vivants français et étrangers – Études d'après nature, première série, op. cit.*, p. 95.

(1834), *Paysanne en forêt de Fontainebleau* (1830 – 1832), *Rochers à Fontainebleau* (1842), etc. La forêt de Fontainebleau, avec ses arbres centenaires, ses rochers imposants et ses clairières mystérieuses, appelle une sensibilité aiguisée. Corot cherche à percer les mystères que recèle cette nature plus sombre, plus dense, mais tout aussi fascinante.

Dans son tableau *Forêt de Fontainebleau*, Corot nous convie à une promenade silencieuse au cœur d'une nature dense et mystérieuse. La toile, à la fois simple et complexe, est une célébration de la forêt, un hommage à ce sanctuaire naturel qui a tant inspiré les artistes de l'époque. Cependant, ce qui distingue Corot, c'est sa manière unique de capturer l'essence même de la forêt, de transcrire sur la toile non seulement sa forme, mais aussi son âme.

La première impression que dégage ce tableau est celle d'une immersion totale dans la nature. Les arbres, massifs et imposants, dominent la composition, enveloppant le spectateur dans leur ombre bienveillante. Leur feuillage épais est rendu avec une précision presque tactile. Ces arbres, aux troncs robustes et tortueux, sont les gardiens silencieux de la forêt, témoins immuables du passage du temps. Le choix de Corot de focaliser l'attention sur ces arbres, plutôt que sur un horizon lointain ou un ciel grandiose, traduit son désir de plonger le spectateur au cœur même de la forêt. L'homme est un invité, presque un intrus dans cet espace où la nature règne en maîtresse absolue. La présence discrète des figures humaines, à peine visibles, accentue ce sentiment de modestie face à la grandeur de la nature.



Figure 12 : Jean-Baptiste Camille Corot, *Forêt de Fontainebleau*, 1846, Museum of Fine Arts Boston

La composition du tableau, bien que centrée sur les arbres, est parfaitement harmonieuse. Les masses sombres des feuillages sont contrebalancées par les espaces clairs du ciel et de l'eau, et créent une harmonie visuelle qui apaise le regard. Les éléments naturels – rochers, arbres, étang – sont disposés avec une telle justesse qu'ils semblent s'inscrire naturellement dans le paysage. Cette harmonie est renforcée par la palette chromatique de Corot, dominée par des tons de terre et de végétation. Les verts profonds des feuilles se marient aux bruns chauds des troncs et des rochers, tandis que le bleu-gris du ciel et de l'eau apportent une touche de fraîcheur et de légèreté. Cette palette, bien que sobre, est riche en nuances, chaque couleur étant subtilement modulée pour créer une impression de profondeur et de densité.

La nature n'est pas seulement un sujet de peinture, c'est un refuge, un lieu où il peut se reconnecter avec la nature et, à travers elle, avec lui-même. Après son voyage en Italie, où il fut confronté à la lumière intense et aux paysages ouverts, la forêt de Fontainebleau, imposant une certaine introspection, représente un retour à une nature plus intime, plus secrète. C'est ici qu'il trouve la sérénité et l'inspiration nécessaires à son art. Dans cette forêt, chaque arbre, chaque rocher, chaque rayon de lumière devient une source d'émerveillement, une invitation à la contemplation. Corot, en s'immergeant dans ce paysage, ne cherche pas à capturer la grandeur extérieure, ni à impressionner par des effets spectaculaires ; mais à s'accorder avec

le rythme intérieur de la nature, à en dévoiler les subtilités, les nuances cachées, les ombres vivantes. Il préfère capturer l'essence même de la forêt, sa quiétude, sa majesté silencieuse. C'est dans cette simplicité apparente que réside toute la force de son œuvre.

Yvon Taillandier (1926 – 2018) révèle une profondeur métaphore de l'univers pictural de Corot à travers sa description des deux arbres chez Corot :

> […] deux arbres ayant poussé l'un contre l'autre, le plus grand, plus droit, le second, plus courbe. Le couple dont l'un des termes est plus grand, ou plus simple, l'autre plus petit, plus mince ou plus sinueux, est fréquent dans le « Corotland », mais plus volontiers sous un aspect végétal ou minéral, comme si le maître des lieux voulait se rappeler à lui-même et peut-être rappeler aux autres que ce genre de conjugaison ne lui est possible que dans le cadre de la nature, et non dans celui des lois[139].

L'un droit, l'autre courbe, c'est une dualité chère à l'artiste : celle de la rigueur et de la souplesse, de la simplicité et de la complexité, du visible et du suggéré. Dans ce « Corotland » – territoire sensible forgé par le regard intérieur du peintre – le choix de figures végétales ou minérales pour incarner cette union asymétrique n'est pas anodin : il traduit un retrait du monde humain, un éloignement volontaire des normes sociales ou des « lois », au profit d'un lien organique et silencieux avec la nature. C'est dans cette forêt de Fontainebleau, au cœur de ses solitudes profondes, que Corot semble atteindre une forme d'épure. L'évolution de son regard se manifeste alors par une palette de plus en plus restreinte, mais d'une cohérence subtile, où dominent des tons doux, argentés, presque nacrés. Cette économie de moyens n'est pas appauvrissement, mais raffinement : la couleur devient souffle, vibration légère, espace de résonance pour l'âme. Il ne s'agit plus de décrire, mais de faire ressentir – une lumière tamisée, une brume discrète, un silence feutré suspendu entre les branches. De cette alchimie naît une mélancolie sereine, non tragique mais méditative, comme si chaque toile était une halte, un temps d'arrêt devant le mystère du monde. Ce recueillement spirituel ne prêche rien, n'impose rien ; il invite simplement à être là, présent, dans la respiration du paysage. Chez Corot, la forêt est présence, conscience. Elle offre un espace pour penser, non par concepts, mais par nuances – par cette infinie variation des gris et des verts qui dit l'impermanence des choses et la beauté paisible de leur passage.

Le passage de l'Italie à Fontainebleau marque également un changement dans la palette émotionnelle de Corot. Alors que les paysages italiens exaltaient surtout la clarté et la vivacité, Fontainebleau l'invite à explorer les profondeurs de l'ombre, les jeux complexes de la lumière filtrée à travers les branches, et les tons de vert et de brun qui évoquent une terre nourricière,

[139] Yvon Taillandier, *Corot*, Paris, Flammarion, 1967, p. 80.

un sol riche en histoires et en vies silencieuses. Corot développe une nouvelle approche picturale dans cette forêt, où chaque touche de pinceau semble guidée par une compréhension plus profonde de la nature. Ici, il ne s'agit plus de peindre des paysages pour leur simple beauté esthétique, mais de révéler la symphonie intérieure des éléments : le bruissement des feuilles, le murmure des ruisseaux, le poids des branches sous la rosée. Cette approche témoigne d'une sensibilité accrue, d'une volonté de capturer non seulement ce qui est visible, mais aussi l'invisible, le ressenti, ce qui palpite sous la surface des choses.

Le troisième voyage de Corot en Italie représente une synthèse de ses expériences précédentes, une sorte d'apothéose de sa quête artistique. Avec ce bref séjour, Corot commença à délaisser, au fur et à mesure, l'exactitude pour laisser plus de place à l'imagination et la perception. Dans *Le lac de Nemi* (1843), *Le chevrier italien. Effet de soleil couchant* (1848), il ne cherchait plus seulement à capter la lumière ou à traduire une atmosphère, mais à créer des compositions qui transcendent la réalité pour atteindre une dimension purement poétique. On sent cette volonté de Corot de dépasser la simple représentation pour évoquer une idée, une émotion, un souvenir. Les paysages se font alors plus flous, plus éthérés. Les contours se dissolvent dans une brume légère, les couleurs se fondent les unes dans les autres, créant des harmonies subtiles et délicates. Corot atteint ici une forme de simplicité sublime, où chaque touche de pinceau semble s'effacer pour laisser place à l'impression pure, à l'émotion brute. Ce n'est plus le paysage lui-même qui importe, mais ce qu'il évoque, ce qu'il suscite chez le spectateur.

Dans *Le Chevrier italien. Effet de soleil couchant* de Corot, une scène de pastorale s'illumine sous les dernières lueurs du jour. Le tableau se déploie comme un poème silencieux, où la lumière du crépuscule enveloppe chaque élément d'une douceur dorée, presque palpable. Le soleil, à l'orée de son déclin, baigne le ciel de teintes chaleureuses, oranges et rosées, qui se reflètent sur les rochers et les arbres, leur conférant une aura presque mystique. Les arbres, figures tutélaires de la composition, s'élèvent majestueusement vers le ciel, leurs feuilles baignées d'une lumière douce et caressante. Ils forment une voûte naturelle qui semble protéger le chevrier, assis calmement sur un rocher, perdu dans ses pensées.

Le chevrier, silhouette solitaire, est placé au cœur de ce paysage idyllique, son regard tourné vers l'horizon, où se dessine une petite bâtisse qui s'étiole dans la lueur dorée du soleil couchant. Il incarne à lui seul la sérénité et la contemplation, symbole d'une existence en parfaite harmonie avec la nature qui l'entoure. Cette figure solitaire semble presque se fondre dans le paysage, tant elle est en symbiose avec les éléments naturels qui l'entourent.



Figure 13 : Jean-Baptiste Camille Corot, *Le chevrier italien. Effet de soleil couchant*, 1848, Musée du Louvre

L'effet de soleil couchant, magnifié par Corot, confère à la scène une dimension temporelle où le temps semble suspendu, comme figé dans un instant de grâce. Les ombres s'étirent doucement, accompagnant la lumière qui décline, et ce jeu d'ombres et de lumière crée une profondeur presque métaphysique, où chaque élément du tableau semble animé d'une vie propre. Les rochers, imposants mais adoucis par la lumière, se dressent comme des gardiens silencieux de ce sanctuaire naturel, tandis que l'eau, discrète mais présente, reflète les derniers éclats du jour, ajoutant une touche de fraîcheur à l'ensemble.

Dans ses écrits, Léon Roger-Milès caractérise ainsi cette période créative de Corot :

> Au Salons de 1843 et 1848, Corot s'affirme de plus en plus dans une voie toute autre que celle du *Baptême du Christ*. Il nous montre bien une première *Destruction de Sodome*, une *Campagne de Rome* (1844), une idylle, *Daphnis et Chloé*, et un *Homère* (1845), un *Berger jouant avec sa chèvre* (1847), qui fait songer à quelque bucolique de Virgile ; mais, en dépit des figures, c'est le paysagiste profondément épris de la nature, de la seule nature, qui apparaît ; le paysagiste pour qui chaque saison, chaque heure du jour, avec la variété de ses jeux de lumière, est pleine de

> révélations et de sensations nouvelles ; le matin et le soir surtout fournissent au peintre, qui passe vraiment sa vie assis à son chevalet, d'infinies séductions que son pinceau rendra avec des séductions infinies ; et ce n'est pas un des moindres mérites de Corot d'avoir toujours su rendre les effets qu'il se proposait de traduire avec autant d'émotion qu'il le voulait. Son exécution est inachevée, dans le sens qu'on prête généralement à cette idée d'achèvement ; il se contente parfois de simples indications, et invariablement cette exécution inachevée et ces simples indications suffisent à tout enfermer dans la toile et ouvrent la pensée du spectateur à l'immensité du rêve[140].

L. Roger-Milès met en lumière la dialectique corotienne entre figuration et transcendance paysagère. Loin d'être un simple renoncement au sujet narratif, l'évolution de Corot manifeste une épuration ontologique où la nature devient médium métaphysique. Par son traitement « inachevé » – terme à nuancer car relevant d'une esthétique délibérée – l'artiste parvient à sublimer l'éphémère en essence intemporelle. La réduction chromatique aux variations des tons, l'économie de touche évoquant plus qu'elle ne décrit, instaurent un dialogisme visuel avec le spectateur : chaque réserve de toile, chaque glacis vaporeux fonctionne comme un punctum lacanien invitant à projeter sa propre rêverie. Cette poétique de l'entre-deux – entre réalisme topographique et abstraction lyrique – préfigure paradoxalement autant l'impressionnisme (par sa captation lumineuse) que le symbolisme (par sa dimension allusive). Corot transcende ainsi la simple mimêsis pour atteindre ce que Bachelard nommerait une phénoménologie de l'imaginaire naturel, où le paysage devient miroir des profondeurs inconscientes.

> « Monsieur Corot est un poète », disent la plupart des critiques de son temps, quand ils veulent lui témoigner leur bienveillance. Du poète, et même des poètes de son époque, des romantiques – et non des classiques ou des antiques auxquels on le compare – il a un goût inconscient, sans doute, mais certain, pour cette impuissance partielle dont il est affligé, contre laquelle il se révolte dans l'imaginaire – encore que cette révolte se traduise d'une manière indirecte, même là où toute liberté devrait être permise – et qu'il admet en fait. De Kleist (pour prendre un nom presque au hasard) à Kierkegaard et Kafka, l'amour impossible ou interdit est un des thèmes du romantisme et de ses suites. Mais du poète de tous les temps – et non seulement du poète romantique – il possède surtout cette faculté fondamentale de comparaisons, de métaphores et d'associations par laquelle un grand poète est un grand marieur[141].

Yvon Taillandier fait une tentative pour cerner, au-delà de la peinture, une modalité d'être au monde propre à Corot : celle d'un regard poétique. Cette poéticité ne repose pas sur une virtuosité technique ou une volonté d'emphase lyrique, mais sur une disposition intérieure faite de retrait, d'indécision féconde, et d'un rapport oblique à la liberté. Une « impuissance partielle » qui devient la condition même de la création poétique. C'est précisément dans cette

[140] L. Roger-Milès, *Corot*, op. cit., p. 38.
[141] Yvon Taillandier, *Corot, op. cit.*, p. 80.

limitation qu'il puise la tension féconde de sa création : une résistance imaginaire qui, plutôt que de nier le réel, le réinvente par le biais de la métaphore. Comme dans ses toiles où les arbres tordus et les rochers figés instaurent un équilibre dynamique, son pinceau cultive l'inachèvement – non comme carence, mais comme promesse d'infini. À l'instar de la poésie, qui mise sur le non-dit pour éveiller l'imaginaire, Corot laisse parler les silences de la matière. Son art excède ainsi les limites de son époque et manifeste une aptitude rare de « marieur » : celle d'unir les éléments hétérogènes du visible par des analogies secrètes. Une bifurcation de rameau qui épouse la veine d'un rocher devient, sous sa main, l'énoncé visuel d'un mystère cosmique. Cette faculté d'entrelacer formes et sens s'apparente profondément au travail du poète, qui fait du langage un réseau d'échos et de glissements métaphoriques. Chez Corot, le paysage devient un théâtre philosophique où se rejoue le rapport entre loi et nature. La juxtaposition d'un tertre et d'un clocher, les allusions dans l'agencement des arbres, ou encore la scénographie de l'horizon composent un système symbolique qui fait parler la nature comme une langue seconde.

À cet égard, son œuvre rejoint la tradition des poètes chinois de l'époque Tang, pour qui les montagnes et les eaux sont les vecteurs d'une pensée de l'être. Comme Corot, ces poètes pratiquent une forme d'effacement de soi au profit d'une fusion discrète avec leur *paysage vécu*. La brièveté suggestive de ses touches picturales rappelle alors la concision évocatrice des vers Tang : tous deux pratiquent une esthétique de la réduction – non pour appauvrir, mais pour densifier le sens. Le manque devient alors plénitude. Dans les brumes de ses tableaux, dans les bruissements à peine esquissés des forêts, le spectateur perçoit une résonance comparable à celle qu'éveille chez le lecteur la solitude d'une montagne vide. Corot n'est pas seulement un « poète de la peinture » : il est, plus profondément encore, l'écho discret de l'esprit du paysage oriental, transposé dans le vocabulaire sensible du romantisme occidental. C'est dans cette double appartenance – entre image et suggestion, entre Orient contemplatif et Occident affectif – que se déploie toute la richesse d'une approche comparative. Elle révèle une confluence subtile où la peinture devient poème, et le poème, paysage mental.

Au fil du temps, les œuvres de Corot se métamorphosent, abandonnant peu à peu la simple transcription du réel pour s'épanouir dans une dimension plus poétique. Chaque paysage qu'il peint devient alors une strophe, où les nuances de lumière, les ombres des arbres, et les reflets dans l'eau sont autant de vers délicats. Sa palette, autrefois ancrée dans l'imitation fidèle de la nature, se fait désormais la complice d'une rêverie intérieure. Les toiles de Corot, au-delà de leur beauté visuelle, deviennent des poèmes en silence, où chaque détail raconte une histoire personnelle, où chaque touche de couleur révèle une émotion subtile,

presque imperceptible. Ainsi, il ne s'agit plus seulement de contempler un paysage, mais d'entrer dans un univers poétique où l'âme de l'artiste dialogue avec celle du spectateur, à travers un langage pictural empreint de douceur et de mélancolie. Corot s'attache désormais à interpréter les paysages avec la sensibilité de son propre regard, à travers le prisme de sa vision intime. Ses toiles deviennent ainsi le reflet de sa philosophie et de son approche de l'existence, où chaque coup de pinceau semble écrire les vers d'une poésie qui lui est propre, celle de sa vie.

La Ville-d'Avray, ce village tranquille aux portes de Paris, devint au fil des ans un véritable sanctuaire pour Corot. C'est un lieu de ressourcement où « il se recueille en rêvant[142] ». Il y trouvait la sérénité nécessaire pour contempler la nature dans toute sa simplicité. Les étangs, les arbres, et les chemins qui entouraient ce village sont des motifs récurrents dans son œuvre, à tel point qu'ils incarnent presque un genre à part entière. C'est à travers ce lieu, qui semble figé dans le temps et où la nature se dévoile dans sa plus pure simplicité, et aussi dans sa complexité intime, que l'on peut retracer l'évolution du style de Corot.

Dans ses premières représentations de Ville-d'Avray, Corot s'attache à capturer avec précision la topographie du lieu, rendant compte avec minutie de chaque arbre, de chaque reflet dans l'eau. La lumière est douce, mais encore assez neutre ; elle éclaire les scènes sans les transcender. C'est l'époque où Corot, bien que déjà marqué par ses voyages en Italie, reste fidèle à une certaine tradition naturaliste, où la représentation fidèle de la réalité est primordiale. Les contours sont nets, les ombres bien définies, et l'ensemble respire une sérénité presque classique.

Dans *Entrée du bois à Ville-d'Avray*, Corot nous offre une vision intime et sereine du paysage qui entoure cette ville où il a passé une grande partie de sa vie. Ce tableau, emblématique des premières années de la carrière de l'artiste, capture une scène quotidienne avec une simplicité désarmante. La lumière éclatante filtre à travers les arbres, projetant des ombres légères sur le chemin. Cet effet lumineux est révélateur de l'intérêt croissant de Corot pour les jeux de lumière et d'ombre. Cette lumière, bien que délicate, n'est pas encore le vecteur d'une atmosphère dramatique ou poétique ; elle reste au service de la représentation fidèle de la scène, illuminant chaque élément avec clarté mais sans excès d'émotion.

[142] Henri Dumesnil, *Corot – souvenirs intimes*, Paris, Rapilly, 1875, p. 63.



Figure 14 : Jean-Baptiste Camille Corot, *Entrée du bois à Ville-d'Avray*, 1825, National Gallery of Scotland

Le choix de représenter l'entrée d'un bois, un motif récurrent chez Corot, n'est pas anodin. Ce bois, tout en étant un lieu réel, devient sous son pinceau un espace de transition, une intention de franchir le seuil entre le monde civilisé et la nature sauvage. Cette dualité, entre la familiarité de Ville-d'Avray et l'inconnu de la forêt, est rendue avec une délicatesse qui évoque à la fois la tranquillité et une légère tension. Les contours des arbres et des figures humaines sont nets, les ombres bien définies, ce qui traduit l'attachement de Corot à une tradition naturaliste. L'artiste ne s'aventure pas encore dans l'exploration de la lumière et de l'atmosphère comme des éléments expressifs en soi. Au contraire, il reste fidèle à une composition classique, où chaque chose a sa place et où l'ensemble dégage une sérénité apaisante, presque contemplative.

Au fil des années, une transformation s'opère. Le regard de Corot s'adoucit, ses coups de pinceau se font plus légers, plus aériens, et les frontières entre le ciel, la terre et l'eau

deviennent plus perméables. Ville-d'Avray ne devient plus seulement un lieu à dépeindre, mais un lieu à ressentir, à rêver. Les arbres semblent flotter dans une brume légère, les étangs se parent de reflets irisés, et la lumière, surtout, devient l'âme même du tableau. C'est comme si Corot, à travers Ville-d'Avray, cherchait à capter l'essence de l'instant, cette fugacité du temps qui passe et qui laisse une trace indélébile dans l'esprit du spectateur.

Les scènes de Ville-d'Avray, à mesure que Corot mûrit, se teintent d'une mélancolie douce, d'une nostalgie presque palpable. Les figures humaines, rares dans ces tableaux, sont souvent vues de dos, contemplant l'horizon ou se perdant dans leurs pensées, comme des ombres éphémères dans un paysage qui les transcende. Cette évolution du style de Corot, perceptible à travers ses représentations de Ville-d'Avray, témoigne de son passage d'un réalisme scrupuleux à une approche plus lyrique.



Figure 15 : Jean-Baptiste Camille Corot, *Ville-d'Avray*, 1835 – 1840, Artizon Museum

À cette époque-là, pour restituer les paysages de la Ville-d'Avray, Corot adopte une approche à la fois réaliste et poétique, où chaque élément du tableau semble baigné d'une lumière intérieure, douce et diffuse. Loin des contrastes violents ou des effets dramatiques, il privilégie une harmonie subtile, où les formes se fondent les unes dans les autres, créant ainsi

une symphonie de couleurs et de textures délicates. Le tableau *Ville-d'Avray* de Corot se présente comme une ode silencieuse à la nature, où la quiétude du paysage se mêle à une atmosphère de contemplation profonde. La scène se déroule le long d'un chemin qui s'enfonce dans un bois dense, encadré par des arbres aux feuillages luxuriants. À droite, une vache se profile timidement, tandis qu'au loin, une silhouette humaine se devine, presque engloutie par la végétation. Corot capte ici l'essence même de Ville-d'Avray, un lieu qui semble hors du temps, baigné dans une douce lumière, qui atténue les contrastes et enveloppe le paysage d'une sérénité apaisante.

Cette composition témoigne d'une évolution significative dans le style de Corot. Loin des contours nets et des détails minutieux de ses premières œuvres, il adopte ici une approche plus suggestive, où la lumière devient le véritable sujet du tableau. Les arbres commencent à se fondre dans une atmosphère éthérée, où la ligne entre le ciel et la terre s'estompe, suggérant une union mystique entre les éléments. La lumière, douce et subtile, n'est plus simplement un moyen d'éclairer la scène, mais une entité presque vivante, qui filtre à travers les feuillages et se dépose délicatement sur le chemin. Cette lumière, à la fois présente et insaisissable, confère au tableau une dimension onirique, une invitation à la rêverie. Les ombres, quant à elles, ne sont plus de simples contrepoints visuels, mais participent à cette symphonie de nuances qui crée une ambiance de calme introspectif.

Ainsi vint la maturité de l'expressivité de Corot. La verdure franche de son paysage se dilua entre 1840 et 1850. Après, le vert tendit à disparaître. Le matin et le soir devinrent les deux moments préférés. Plus de légèreté et rêverie s'ajoutèrent à sa toile, l'univers de Corot fut rempli de souvenirs : *Souvenir de Mortefontaine* (1864), *Le Batelier amarré : souvenir d'un lac italien* (1861), *Souvenir du riva, lumière du soir* (1865 – 1870), *Solitude, souvenir du Vigen, Limousin* (1866), etc. La mémoire jouait alors un rôle essentiel chez Corot lorsqu'il se défaisait des repères de la nature pour rendre uniquement ses émotions éprouvées devant un paysage.

Le tableau *L'Étang de Ville-d'Avray* est un exemple éloquent de l'évolution stylistique de l'artiste, un témoignage de cette maturité expressivement poétique qu'il atteint dans la deuxième moitié de sa carrière. Ce tableau, tout en subtilité, capture non seulement la beauté tranquille de Ville-d'Avray, mais il reflète également un changement dans l'approche artistique de Corot, où la mémoire et l'émotion surpassent la simple représentation de la nature.



Figure 16 : Jean-Baptiste Camille Corot, *L'Étang de Ville-d'Avray*, vers 1855, Musée de Tessé

L'œuvre illustre un moment suspendu, baigné d'une lumière douce et tamisée, qui semble s'attarder dans les feuilles des arbres et sur la surface miroitante de l'étang. La maison en arrière-plan, à peine visible, se dissout dans un halo de lumière, suggérant davantage un souvenir flou qu'une réalité tangible. Cette dissolution des formes et cette atmosphère vaporeuse sont emblématiques de l'évolution de Corot vers une peinture plus introspective, où la réalité extérieure se mue en un miroir des sentiments intérieurs de l'artiste.

Entre 1840 et 1850, la palette de Corot s'assombrit, sa verdure s'atténue, et la composition se fait plus simple, presque épurée. Dans *L'Étang de Ville-d'Avray*, on ressent ce passage à une expressivité plus nuancée, où chaque détail semble filtré à travers le prisme de la mémoire. Corot ne cherche plus à représenter la nature dans sa réalité brute, mais à en extraire l'essence même, ce qui en reste une fois que le temps et les émotions ont fait leur œuvre. Le vert tendre des premières années a laissé place à des tonalités plus douces, où la lumière joue un rôle primordial, enveloppant le paysage d'une aura presque onirique.

Après 1860, ce sont les premières lueurs du matin et les douceurs du soir qui dominent ses toiles. Dans ce tableau, on retrouve cette prédilection pour les instants crépusculaires, où la lumière se fait plus discrète, plus intime. Le paysage semble s'effacer doucement, comme s'il s'évanouissait dans une brume légère, ne laissant subsister que l'émotion, ce souvenir ineffable qui perdure au-delà de l'instant capturé. Le choix de ce moment suspendu n'est pas anodin. Il traduit une volonté de Corot de transcender le réel, de s'éloigner des contingences topographiques pour se rapprocher de l'univers du souvenir et de la rêverie. La maison,

presque engloutie par les arbres, devient une évocation plus qu'une présence réelle, une image surgie des profondeurs de la mémoire, imprégnée de nostalgie. Ce paysage, qui pourrait sembler anodin, devient ainsi un espace de méditation, un reflet de l'état d'âme de l'artiste. Corot, dans ses œuvres tardives comme *L'Étang de Ville-d'Avray*, ne peint plus seulement ce qu'il voit, mais ce qu'il ressent face à la nature. La lumière, omniprésente, estompe les frontières entre le ciel et la terre, entre le présent et le passé, entre le réel et le rêve. Cette lumière, douce et enveloppante, confère au tableau une dimension spirituelle, où chaque élément semble se fondre dans une harmonie subtile, entre rêve et réalité.

Corot, un paysagiste ambulant, un véritable poète du paysage, a développé au fil de sa carrière une sensibilité unique dans l'art de composer ses toiles, une approche qui transcende le simple acte de représentation pour s'élever vers une forme de contemplation intime. Les paysages de Corot, empreints d'une harmonie sereine, révèlent une préférence pour des compositions où chaque élément trouve sa place naturelle, comme s'il avait été déposé là par le souffle du vent ou le murmure des rivières. Corot ne cherche pas à imposer une structure rigide à ses paysages. Au contraire, il laisse la nature elle-même guider sa main, préférant des compositions ouvertes, où l'espace semble s'étirer au-delà des limites de la toile. On retrouve dans l'œuvre de Corot une analogie fascinante avec les poèmes *shanshui* des poètes Tang, ces poètes chinois qui, au VIIIe siècle, composaient leurs toiles à travers leurs vers attachants en contemplant les montagnes et les rivières. Comme ces poètes, Corot n'a de cesse de chercher l'âme du paysage, ce souffle vital qui anime chaque arbre, chaque cours d'eau, chaque parcelle de ciel. La composition de ses toiles, tout comme celle des poèmes Tang, repose sur un équilibre délicat entre le plein et le vide, entre le proche et le lointain, entre l'ombre et la lumière.

1.3.3 L'alter ego

Paysagiste qui laisse tout derrière lui, Corot appartient tout entier à la nature. Le reste ne lui est rien. Il part dès l'aube, sa boîte de couleurs sous le bras. Il pénètre dans un petit sous-bois, des rayons de soleil blafards se faufilent à travers les feuilles. Prendre un sentier au hasard, c'est son plus grand plaisir. Soudain, un petit lac enveloppé dans la tendre vapeur matinale se déplie devant lui. Il se rapproche, se penchant pour passer sous les brindilles : l'éclat du lac, la douceur des choses sous les yeux… Il s'installe tout de suite pour saisir le moment fugace sur sa toile, pour le perpétuer. Corot a quelque chose de plus que les autres. Dans son âme émue, tout se peint avec harmonie, pour ses yeux humides, attendris. Il

reproduit la nature, et l'interprète à sa façon. Loin de tout affinement visant à structurer une scène qui stimule l'imagination d'un spectacle pompeux entre les géants mythologiques, Corot cherche davantage à incarner son amour, son histoire, son souvenir dans sa petite scène de douceur infinie. La spontanéité et l'impulsion étourdies pour s'exprimer face au spectacle de la nature va au-delà de sa révérence à la tradition. La platitude de sujets représente une certaine idée de la modération au milieu des excès, et constitue en lui les formes extérieurement les plus opposées du génie français. Pour suggérer que les montagnes et les eaux n'ont rien d'expressément français, et qu'elles nous montrent tout, sauf un univers plat et conventionnel, on peut se tourner vers la nature représentée par les poètes philosophes amoureux du paysage de la dynastie des Tang. La préférence des poètes pour une composition souple du paysage, où la nature est laissée libre de s'exprimer, trouve un écho direct dans l'art de Corot. Tous deux cherchent à capter non pas la réalité brute, mais l'essence poétique du monde, cette part de mystère et de rêve qui réside dans chaque arbre, chaque nuage, chaque reflet. Ils partagent une même vision de l'art comme un dialogue intime avec la nature, où l'œuvre n'est pas une simple copie du réel, mais une évocation, un souvenir, une rêverie qui transcende le temps et l'espace. En jouant avec l'opposition entre l'ouvert et le fermé, le vide et le plein, le peintre et les poètes cherchent assidûment à saisir le sentiment d'une nature qui n'est pas un site mais un passage – nature où on passe, paysage voyagé, un lieu de transitoires méditations et de rencontres silencieuses entre l'homme et l'infini.

Si les barrières du temps et de l'espace pouvaient être abolies, Corot et Zong Bing – deux âmes singulières et sensibles – se retrouveraient sans doute dans une humble chaumière nichée au creux des montagnes, veillant à la lueur vacillante d'une chandelle. La montagne et l'eau – *shanshui* – seraient leur terrain d'entente, leur résonance spirituelle. Zong Bing, dans son *Introduction à la peinture de paysage*, écrit cette phrase saisissante : « 至于山水，质有而趣灵。(Quant au paysage, tout en ayant substance, il tend vers l'esprit)[143] ». Le mot « substance » renvoie à la réalité matérielle du paysage – sa présence tangible, son poids, sa forme. Mais « il tend vers l'esprit » dévoile une vérité plus profonde : le paysage dépasse sa simple apparence, il est porteur d'un sens, d'une énergie invisible, d'une essence qui échappe à l'œil mais parle à l'âme.

Corot, bien des siècles plus tard, en terre d'Occident, incarne cette pensée par le pinceau. Ses forêts de Fontainebleau, les campagnes romaines ou les lacs noyés de brume à l'aube ne sont pas seulement des reproductions fidèles de la nature ; ils en sont la transfiguration. Par le

[143] Zong Bing, « Introduction à la peinture de paysage » (Hua Shan Shui Xu), in Yu Jianhua (éd.), *Traités chinois sur la peinture par catégories* (Zhong Guo, Pékin, Renmin meishu chubanshe, vol. I, 1957, p. 583-584. Traduit par Nicole Vandier-Nicolas, in *Esthétique et peinture de paysage en Chine – des origines aux Song,* Paris, Klincksieck, 1982, p. 64.

jeu subtil de la lumière et de la touche, Corot transforme le monde visible en un théâtre de l'invisible, en une scène d'épiphanies silencieuses. Comme l'écrit Augustin Berque dans *La pensée paysagère* : « ce qui compte ici, c'est le principe en jeu : le paysage a deux versants, l'un qui relève de substances matérielles et visibles, l'autre de relations immatérielles et invisible[144] ». Chez Corot, surtout dans ses œuvres tardives, les gris argentés voilent les contours, le jour naissant ou finissant se déploie en halos d'incertitude. Les formes s'effacent dans la brume, les roches deviennent lumière mouvante, les arbres se fondent dans l'air. Ce brouillage du substantiel n'est pas effacement, mais élévation : il ne s'agit plus de représenter, mais de révéler. Lorsque la forme se dissout, l'œil n'a plus d'appui : il vacille, se défait de son automatisme, et l'esprit peut alors accéder à un autre registre, plus subtil. Les arbres tordus comme des rageurs ou les rivières qui accompagnent les bergères, tout cela dépasse la nature brute pour devenir métaphore, signe, question suspendue. La substance (质有, zhì yǒu) devient signe, et ce signe nous renvoie à l'essence même de notre lien au monde – à cette tendance vers l'esprit (趣灵, líng qù), ce frémissement qui fait du paysage non pas un objet, mais une expérience d'absolu.

Dans *Souvenir de Riva, lumière du soir*, Corot enveloppe les montagnes lointaines d'un voile de brume, tandis que le lac reflète les derniers feux du ciel – et dans cette scène silencieuse résonne l'écho subtil de Wang Wei : « La Han coule jusqu'aux confins du ciel et de la terre ; Les couleurs de la montagne apparaissent par instants[145] » ; En estompant les contours du relief avec sa touche argentée, Corot ne fait pas que représenter un paysage : sans le savoir, il effleure la philosophie du regard de Li Bai, ce regard qui s'abîme dans la contemplation sans fin : « À nous contempler sans nous lasser, seule, la montagne Jingting demeure[146] ». Montagnes, eaux, arbres – ces figures naturelles traversent les siècles et les cultures, mais dans la peinture de Corot comme dans les vers des poètes Tang, elles se voient investies d'une double vocation : à la fois empreintes fidèles du réel et seuils vers l'invisible. Elles ne sont plus de simples éléments de décor ; elles deviennent des archétypes vivants, des signes offerts à l'âme.

Dans *Mornex, Haute-Savoie* (vers 1842), *au fond le Môle* (vers 1842), *paysage avec paysanne* (1861), *Le tournant de la Seine à Port-Marly* (1872), et bien plus d'autres, les montagnes enchaînées remplissent vaguement l'arrière-plan pour procurer un sentiment océanique par ses traversées au long cours, alors que dans *Papigno, rives escarpées et boisées* (1826), *Chute d'eau à Terni* (1826), *Le pont de Narni* (1826), une position inaccoutumée que

144 Augustin Berque, *La pensée paysagère*, Paris, Archibooks, 2008, p. 71.
145 Wang Wei, « En navigant sur la rivière Han », recueilli dans *Anthologie de la poésie chinoise, op. cit.*, p. 355.
146 Li Bai, « Assis seul dans la montagne Jingting », *Anthologie de la poésie chinoise, op. cit.* p. 363.

Corot choisit pour bâtir son univers paisible le fait distinguer décidément des autres peintres de son époque, et instaure ainsi une vision poétique où la nature se révèle autant dans son intimité que dans sa grandeur. Extérieur ou intérieur de la montagne, du haut ou en bas, les positions différentes apportent des effets visuels variables et des méditations dissemblables. Les montagnes sont les sources de son inspiration, les lieux sacrés où il sa lave l'âme, l'espace du vide, dirait-on. On oublie tout devant ses montagnes, on ressent tout et rien en même temps. Les montagnes sous différentes formes, ainsi que les angles variés que choisit le peintre, constituent l'œil du ciel, qui nous ouvre l'entrée la plus abordée à la rêverie. Cela coïncide avec la perspective des poètes *shanshui* lorsqu'ils interprètent le monde à leurs yeux. L'écriture chinoise du terme immortel (仙, xiān) apparie les caractères de l'homme (人, rén) et de la montagne (山, shān). La montagne, où on peut découvrir soi-même est un lieu où émerge la figure idéale de l'être-paysage, semblable à un 仙 (immortel) en parfaite harmonie avec la nature. Le parallèle entre Corot et les poètes réside dans leur quête commune de capturer l'essence de la montagne, non pas comme une simple toile de fond, mais comme un élément vivant et spirituel pour refléter les résonnances intérieurs du paysage. Les paysages montagnards de Corot, tout comme les vers des poètes Tang, sont empreints d'une contemplation tranquille et d'une beauté subtile qui transcendent le temps. Leur travail incarne une recherche de l'harmonie et de la sérénité, où chaque détail naturel est une porte ouverte sur une réflexion plus vaste et plus profonde. Cette ouverture est souvent marquée par une lumière douce, omniprésente, qui enveloppe chaque détail d'une tendresse diffuse, conférant au paysage une atmosphère à la fois tangible et évanescente.

Fleuve, lac, étang, rivière, ruisseau… Diverses formes d'eaux étincelant de beauté secrète établissent un autre élément clé de la peinture de Corot. Agitée ou apaisée, les eaux de Corot ne sont jamais insipides : dans *Ville-d'Avray* (1830 – 1840)*, La forêt de Fontainebleau* (1834)*, Site d'Italie, soleil levant* (1835)*, Lormes, un torrent avec une chevrière debout, filant* (1840 – 1845), une petite rivière joyeuse qui coule à travers le champ, le village ou le petit bois ; dans *Le Batelier, effet du soir* (1839)*, Les ruines du château de Pierrefonds* (1840 – 1845)*, La Pêche à l'épervier* (1847)*, Souvenir de Riva, lumière du soir* (1865 – 1870)*, La Rivière à la tour lointaine* (1865)*, Le pont de Mantes* (1868 – 1870), c'est l'eau sereine sur lequel flotte une barque solitaire qui devient le miroir d'une intériorité méditative, suspendue entre présence et disparition ; dans *Bergers tyroliens dansants, Castel Gandolfo, Lac d'Albano* (1855 – 1860)*, Souvenir d'Italie* (1860)*, Batelier au milieu des roseaux* (1865)*, Le Passage du gué, le soir* (1868)*, Souvenir de Mortefontaine* (1864), l'étang brumeux éclipsé derrière un bois touffu retient le souffle du monde. Éclatante et douce, l'eau qui n'a aucune force contient le plus d'énergie et transmet le plus de résilience, ce qui renvoie à la fibre la

plus douillette de l'homme. C'est le cœur du paysage de Corot. Dans la poésie chinoise, l'eau assume, inopinément, le rôle de passeur avec son attribut d'inconstance, d'agilité, de gaieté et de légèreté, tout ce qui éveille et transmet la perception et la réflexion des poètes sur la vie et le monde, à l'image de l'aspiration poétique de Corot qui se réduit à l'intimidé de ce monde limpide.

Un autre motif privilégié à travers lequel Corot initie en marge de l'Académie une nouvelle façon de représenter la nature, ce sont les arbres. Le végétal apporte beaucoup plus que le coloris à la peinture de Corot. Arbres vigoureux, penchés, solitaires ou entrecroisés, toujours placés pour recouvrir une grande partie de la toile, structurent un tableau en y donnant une unique signification. Dans *Entrée du bois à Ville-d'Avray* (vers 1825), des arbres luxuriants enveloppent un petit sentier, le soleil verse de la clarté brisée à travers les branches entrelacées ; le bois escamote pour guider, envier et aspirer. Dans *Castel Gandolfo* (vers 1826), les arbres tout droits renvoient à la vitalité des enfants folâtres. Dans *Forêt de Fontainebleau* (1834), les arbres inclinés embrassent tendrement la rivière et la fille qui lit. En occupant toujours largement l'espace de la composition, les arbres laissent par contre à la clairière plus de clarté et de légèreté. C'est le rideau de la pièce théâtrale de la nature de Corot. Cacher pour laisser plus de vide, estomper pour rendre plus clair – c'est le détachement, le recul, l'abstention de Corot. Saison, heure, moment fugace – le temps et l'insaisissable se transposent dans la lumière se reposant sur les arbres clairsemés ou touffus, pour composer l'unité du tableau. Les arbres témoignent ainsi le passage du temps, c'est la vitalité du paysage de Corot. Lorsque le chêne sous le soleil brillant et le ciel cristallin nous emmène dans un doux été, dont la chaleur, la gaieté, la vivacité jaillissant du mélange du vert fougère et olive de l'arbre (*Le Petit Chaville, près de Ville-d'Avray, 1823*), les arbres enveloppés dans la lueur nous obsèdent tendrement dans un crépuscule d'un certain automne (*Le Batelier, effet du soir, 1839*). Les arbres qui accueillent le premier regard soulagent et tranquillisent également l'indécision, l'hésitation, et la réflexion devant un tel univers indéfini mais éternel.

Chez Corot, les lignes sont fluides, les masses équilibrées, et les contrastes, toujours subtils, évoquent une paix intérieure, une sérénité méditative. Les montagnes et les arbres, dans leur verticalité, rappellent l'aspiration spirituelle, tandis que les plans d'eau, souvent placés au centre de la composition, symbolisent la clarté de la pensée, la profondeur des émotions. L'artiste, en disposant ainsi les éléments dans ses toiles, crée un chemin visuel qui invite le spectateur à une errance poétique, semblable à celle que l'on ressent en lisant un poème *shanshui*, où chaque vers mène à une nouvelle découverte, un nouvel élan de l'âme. Cette approche, empreinte de douceur et de suggestion, se manifeste dans la structuration

même de ses toiles. Plutôt que de contraindre le regard à suivre une ligne de fuite stricte, Corot préfère jouer avec les perspectives, invitant l'œil à se perdre dans les nuances de verts et de gris, à se laisser bercer par le mouvement imperceptible de la lumière sur l'eau ou par l'ombre fugitive d'un nuage. La perspective atmosphérique, si chère à Corot, se déploie avec une délicatesse qui rappelle la manière dont les poètes Tang évoquaient la brume ou le vent, des éléments insaisissables, mais pourtant omniprésents dans leurs œuvres.

À travers la montagne, l'eau et l'arbre, Corot partage avec les poètes Tang une certaine économie de moyens. Là où d'autres auraient chargé la scène de détails, lui se contente de l'essentiel, réduisant le paysage à ses lignes fondamentales, à ses tonalités les plus pures. Loin du tumulte de la modernité, ses toiles respirent un temps lent, celui de la nature qui change imperceptiblement, des saisons qui passent avec douceur. Cette temporalité, presque cyclique, est marquée par une lumière qui évolue au fil des heures, des jours, des années. Corot, dans ses compositions, capte cette lumière avec une précision d'autant plus poétique qu'elle n'est jamais éblouissante, mais toujours diffuse, enveloppante, comme un voile délicat posé sur le monde. C'est bien la raison pour laquelle le paysage apparaît à Corot comme un sujet suffisamment passionnant pour être montré dépouillé de tous les prétextes religieux, mythologiques ou historiques, et il sait rendre intéressants les *mêmes* arbres, montagnes, ruisseaux et ciel, sans avoir recours aux personnages dont l'action évoque la mythologie. Le monde selon Corot, c'est l'intimité entretenue avec les sous-bois matinaux et les lacs vespéraux pendant les incalculables voyages de sa vie, la beauté de la nature dénuée de toute mièvrerie, et le délice qui jaillit de la souriante mélancolie distillée de l'eurythmie perpétuelle entre les réflexions brillantes de l'homme et le silence discret de la nature – du paysage pur, chantant, sobre, feutré… on dirait.

Dans les traditions artistiques d'Orient comme d'Occident, la montagne, l'eau, l'arbre – pris individuellement – ont toujours porté en eux une charge symbolique précise. Pourtant, ce qui confère au paysage sa véritable puissance poétique ne réside pas dans l'expression isolée de ces éléments, mais dans leur orchestration. Car une montagne, si elle est perçue seule, demeure un objet de la géologie ; une étendue d'eau, hors de tout contexte, devient l'affaire de l'hydrodynamique. Ce n'est que lorsque ces éléments s'agrègent, interagissent, vibrent ensemble, qu'ils donnent naissance à une esthétique vivante et à une métaphysique sensible : une poétique de la totalité, où la nature devient souffle, rythme, articulation du monde.

C'est précisément ce qu'affirme Jean-Baptiste Deperthes dans une approche théorique de la peinture de paysage :

> Ce sont des arbres, des plantes, des eaux tranquilles ou agitées, des cailloux, des roches, des terrasses, des chaumières, des fabriques, des vallons, des collines, des précipices, des montagnes, des prairies, des champs, des forêts, tous objets dont la réunion constitue essentiellement un paysage, et dont l'agencement offre un mélange de couleurs et de formes dont le nombre et la diversité surpassent tout ce que l'imagination la plus féconde aurait de la peine à concevoir[147].

Le paysage n'est jamais la somme de ses parties, mais un tissu de relations. Chaque élément, aussi humble soit-il, trouve sa signification dans sa place, dans la manière dont il dialogue avec les autres. L'horizon n'est pas simplement une ligne, mais une tension entre ciel et terre ; l'arbre, un point d'ancrage ou un élan vers l'infini ; l'eau, un miroir ou une voie de passage. Par leur assemblage, ces formes, ces matières, ces forces engendrent un cosmos miniature, une image du monde qui parle autant aux sens qu'à l'esprit. C'est ainsi que le paysage devient langage : un langage fait de résonances, de correspondances, d'équilibres mouvants – un monde où le dur et le fluide, le fixe et le fugitif, le proche et le lointain se répondent, dans une harmonie qui n'est jamais figée, mais sans cesse à découvrir.

Pour Corot, le paysage est un miroir de l'âme, un espace où il peut explorer la lumière, l'atmosphère et les émotions humaines. De même, pour les poètes Tang, la nature est un lieu de contemplation et de révélation, où les paysages deviennent des métaphores des états d'âme et des réflexions philosophiques. Tous les deux, à travers leurs œuvres respectives, interrogent la dialectique entre objectivité et subjectivité, entre la rigueur de l'observation et la résonance intérieure. Dans cette fusion, vérité et émotion s'unissent en une vision esthétique où le visible se teinte de l'invisible, où la matière devient souffle, où le monde extérieur et l'univers intérieur se confondent dans un même élan créateur.

Corot, dans son approche du paysage, ne dissocie jamais l'exactitude du regard de la résonance intime qu'elle suscite :

> Le beau dans l'art, c'est la vérité baignée dans l'impression que nous avons reçue à l'aspect de la nature. Je suis frappé en voyant un lieu quelconque. Tout en cherchant l'imitation consciencieuse, je ne perds pas un seul instant l'émotion qui m'a saisi. Le réel est une partie de l'art ; le sentiment complète[148].

Loin d'une simple représentation, il élève la peinture au rang de méditation sensible. Dans ses toiles, la lumière s'adoucit en une brume diaphane, comme si le réel se dissolvait dans une mélodie silencieuse, une nostalgie diffuse. La nature n'est pas fixée dans son immédiateté ; elle devient présence fluide, empreinte de mémoire et d'affect. Cette manière d'accorder l'exactitude du monde tangible avec la vibration intérieure trouve un écho

147 Jean-Baptiste Deperthes, *Théorie du paysage, op. cit.*, p. 68
148 Camille Corot, notes jetées sur la garde d'un album, sans date, in *Paroles d'artiste – Camille Corot, po. cit.*, p. 58.

saisissant dans la pensée poétique chinoise. Sikong Tu (837 – 907), poète et théoricien de la poésie *shanshui*, exprime cette même fusion entre perception et intériorité :

形容

Forme et physionomie

绝伫灵素 少回清真

Dans un silence recueilli, l'esprit libéré de toute pensée,

il s'attarde à saisir la subtilité des choses

如觅水影 如写阳春

Comme on tente de capter la lumière mouvante sur l'eau,

ou de peindre l'épanouissement tendre du printemps

风云变态 花草精神

Aussi vaste que les cieux, changeant comme le vent et les nuées,

aussi vivant que l'âme des fleurs, des arbres et des herbes

海之波澜 山之嶙峋

Aussi grandiose que l'ample houle d'un océan sans fin,

aussi majestueux que mille montagnes aux ravins escarpés.

俱似大道 妙契同尘

Ayant pénétré la voie qui unit toutes choses,

il atteint dans son art une finesse empreinte d'esprit.

离形得似 庶几斯人

Sans s'attacher aux formes, il en saisit l'essence,

et c'est là, véritablement, le poète maître du trait[149].

Dans ces mots résonne l'idée fondamentale que l'art paysager ne se limite pas à la ressemblance formelle (形似, xíng sì), c'est-à-dire la simple fidélité aux contours du réel, mais qu'il aspire à une ressemblance spirituelle (神似, shén sì), où la vérité de la nature se révèle dans une transfiguration fluide et mouvante. À l'instar des ombres sur l'eau ou des nuages sous le vent, l'image ne se fixe pas : elle glisse, s'efface et renaît dans un jeu incessant entre présence et absence. De même, Corot ne fige pas ses paysages dans une reproduction minutieuse, mais les baigne d'une lumière qui en capte l'essence vivante. Comme les poètes

[149] Sikong Tu, « Forme et physionomie » (Xing Rong), in *Les Vingt-Quatre degrés de la poésie* (Er Shi Si Shi Pin), Hangzhou, Zhejiang guji chubanzhe, 2019, version numérique, chap. XXI, traduction originale.

shanshui, il cherche à saisir non pas un instant immobile, mais un frémissement, une respiration. Comme l'écrit Yolaine Escande : « La ressemblance spirituelle (le mouvement insaisissable) est inséparable de la ressemblance formelle, mais elle la dépasse en l'englobant[150] ». Cette affirmation éclaire la manière dont Corot et les poètes Tang abordent la nature : il ne s'agit pas d'opposer la véritable réalité à l'émotion, mais de concevoir la première comme une condition nécessaire à l'épanouissement de la seconde. En d'autres termes, la fidélité aux formes visibles n'est pas une fin en soi, mais une voie d'accès à une vérité plus profonde, celle du mouvement interne des choses, de leur rythme secret. Pour que l'œuvre prenne vie, il faut qu'elle exprime ce que les lettrés chinois nomment le *qì yùn* (气韵), le souffle vivant, cette énergie vitale qui anime toute chose. C'est précisément là qu'intervient la ressemblance spirituelle, qui ne se contente pas de représenter la nature, mais la révèle dans son dynamisme insaisissable, sa capacité à suggérer plutôt qu'à figer. Là réside leur véritable génie : donner à voir non pas seulement ce qui est, mais ce qui advient, ce qui palpite sous la surface, ce qui échappe au regard immédiat mais s'impose à l'âme.

Ni le peintre ni les poètes n'ont manqué d'honorer le moindre effort pour éveiller un état d'âme sans le définir, d'inspirer une émotion sans la stipuler. Dans cet univers méticuleusement évoqué par les effets visuels et rythmiques, le paysage ne se limite plus à sa forme concrète, mais transcende son état originel pour nous inviter à s'y promener, à s'y perdre et à s'y retremper. Les montagnes bleuâtres entre le ciel et les eaux, les brumes de vapeur errant dans les sous-bois, et les enfants jouant de la flûte sous la bruine printanière, en témoignant de l'alternance des saisons et de moments d'amertume ou de joie, racontent en silence aux spectateurs et aux liseurs les pensées et les sentiments les plus intimistes au plus profond de l'artiste et des poètes. Chaque détail a sa signification. Il se pourrait que l'essentiel nous échappe si nous nous y passions d'entendement et de sensibilité, pire encore, si nous ne recherchions nullement ce qui se cache derrière cette délicatesse scandée par le sobre coloris et l'appariement heureux entre le vide et le plein.

Bien sûr, les divergences entre les œuvres de Corot et des poètes ne peuvent pas être niées. La méthode de Corot repose sur l'observation directe et la captation des nuances atmosphériques, conférant à ses paysages une dimension presque tangible. En revanche, les poètes Tang utilisent le paysage de manière plus symbolique et allusive, et intègrent des éléments naturels dans une structure poétique rigoureuse pour exprimer des idées et des émotions plus abstraites. Alors que Corot s'efforce de traduire la lumière et l'atmosphère en peinture, les poètes Tang s'appuient sur la puissance des images et des métaphores pour

[150] Yolaine Escande, *Montagnes et eaux – La culture du shanshui, op. cit.*, p. 146.

évoquer des paysages mentaux et émotionnels. La poésie Tang privilégie souvent l'évocation et la suggestion pour créer un espace où le lecteur peut projeter ses propres sentiments et réflexions.

Pour Corot, la nature est une source de beauté sereine et un refuge pour l'âme. Ses paysages sont souvent des lieux de calme et de contemplation, où l'homme trouve une harmonie avec son environnement. Cette vision se reflète dans l'atmosphère paisible et méditative de ses tableaux. Les poètes Tang, cependant, voient la nature comme un miroir des émotions humaines et des dynamiques sociales. La nature chez eux est vivante, dynamique et souvent en mouvement. Par exemple, les descriptions des montagnes et des rivières chez Li Bai sont souvent imprégnées d'un sentiment de liberté et de quête spirituelle, tandis que chez Wang Wei, les éléments naturels, comme les rayons du soleil et la mousse, sont décrits avec une précision qui invite à la méditation et à l'émerveillement.

Les différences entre le peintre et les poètes sont enracinées dans des contextes culturels, philosophiques et esthétiques distincts. L'œuvre de Corot est influencée par des courants philosophiques typiquement occidentaux tels que le romantisme et le naturalisme. Le romantisme, avec son exaltation de la nature comme un lieu de refuge et d'évasion, trouve une expression subtile dans les paysages de Corot. Cependant, Corot s'éloigne des aspects les plus dramatiques du romantisme pour adopter une approche plus naturaliste, cherchant à capturer fidèlement la lumière et l'atmosphère.

Les poètes Tang sont profondément imprégnés des philosophies taoïste et bouddhiste. Le taoïsme, en particulier, valorise l'harmonie avec la nature et la spontanéité. Les poètes taoïstes voient la nature comme un modèle de simplicité et d'équilibre, un refuge contre les complexités et les artifices de la société humaine. Le bouddhisme, avec son accentuation emphatique sur l'impermanence et la méditation, influence également la poésie Tang. Les paysages naturels sont souvent utilisés pour évoquer des états de contemplation et des vérités spirituelles. Ils transcendent les réalités immédiates pour atteindre des dimensions plus profondes de l'expérience humaine.

Corot est formé dans la tradition académique française, mais il se libère progressivement des conventions strictes pour explorer des techniques plus innovantes. Il adopte le plein air, peint directement dans la nature pour capturer les effets fugaces de la lumière et de l'atmosphère. Cette technique, qui anticipe l'impressionnisme, se distingue par une attention particulière aux variations subtiles de couleur et de lumière. Les paysages de Corot sont souvent caractérisés par une composition équilibrée, une palette de couleurs restreinte et une

atmosphère de calme contemplatif. Il cherche à transmettre une expérience visuelle et émotionnelle authentique de la nature, sans recourir à des éléments narratifs ou symboliques lourds.

Les poètes Tang furent influencés de leur côté par la tradition picturale chinoise, notamment par la peinture de paysage (山水画, shān shuǐ huà). Cette tradition valorise la capture de l'essence spirituelle du paysage plutôt que sa reproduction fidèle. Les peintures de paysage chinoises utilisent souvent des techniques telles que l'encre et le lavis, pour favoriser des représentations stylisées et impressionnistes. Dans la poésie Tang, les descriptions de la nature sont riches en métaphores et en allusions culturelles. Les paysages ne sont pas seulement des scènes visuelles, mais des espaces de méditation et de réflexion. Par exemple, la montagne et l'eau, des thèmes récurrents, symbolisent souvent la constance et le flux, respectivement, et sont utilisés pour exprimer des idées philosophiques et des sentiments personnels.

Corot privilégie une approche directe et empirique de la nature. Ses paysages sont souvent le résultat d'observations méticuleuses, où chaque élément est soigneusement étudié et reproduit. Cette méthode reflète une approche scientifique et rationaliste, où l'objectif est de capturer la réalité visuelle avec le plus de précision possible, tout en créant une atmosphère émotionnelle. L'accent est mis sur la capture de l'instant, de la lumière changeante et des effets atmosphériques, ce qui confère à ses paysages une qualité presque tactile.

Les poètes Tang, en revanche, adoptent une approche plus symbolique et allusive. Leur représentation du paysage est souvent moins concernée par chaque précision visuelle que par la transmission de significations profondes et multiples. Les éléments naturels sont fréquemment utilisés comme métaphores pour exprimer des états émotionnels, des réflexions philosophiques ou des commentaires sociaux.

En examinant l'œuvre de Jean-Baptiste Camille Corot et la poésie de la dynastie Tang, nous découvrons des approches artistiques distinctes mais fondamentalement liées par une vision commune de la nature et de l'authenticité. Corot, avec son traitement subtil de la lumière et de l'atmosphère, et les poètes Tang, avec leur maîtrise des images et des métaphores, nous invitent à une contemplation profonde du monde et de nous-mêmes. Les différences entre les deux, incarnant des perceptions culturelles et philosophiques propres à chaque tradition, soulignent également une sensibilité commune à la beauté et à la profondeur de la nature. En fin de compte, qu'il s'agisse des pinceaux de Corot ou des vers des poètes Tang, la nature demeure une source inépuisable d'inspiration et de réflexion, unissant les

hommes à travers le temps et l'espace dans une quête partagée de vérité et de beauté. Leur héritage perdure, rappelant l'importance de l'harmonie entre l'homme et la nature, et la quête éternelle de véracité et de beauté dans l'art.

Si la peinture jouit depuis longtemps de la faveur, c'est que les images ont la force de pénétrer directement, à coup des chocs visuels, au profond du cœur. Les touches raffinées s'adressent à l'intelligence de l'homme, jusqu'à ce que les effets recherchés subliment le réel pour dialoguer à cœur ouvert avec les contemplateurs. Dans un espace minutieusement érigé, les perceptions se dissolvent doucement à l'affectivité, au moment où l'unité ressentie sur la toile se fait dépositaire des pensées que l'on lui confie. La poésie a vocation de flatter l'oreille par la prosodie, mais le plaisir visuel ne s'atténue point par rapport à la peinture. L'écriture idéographique chinoise accorde la priorité aux descriptions détaillées, d'où jaillit l'évocation qui fait poindre des images révélatrices. Quand les vers sont gravés sur des supports, ce sont des scènes mystérieuses et indéfinies qui surgissent et qui produisent l'empathie envers les admirateurs de la nature. Les deux arts partagent d'autant plus de choses en commun que le rendu de la nature avec toute l'intensité des émotions se fait l'objet principal du travail des artistes et des poètes. Conférer au paysage non seulement son état primitif, mais aussi sa respiration à chaque coup de pinceau elliptique, c'est incarner franchement et littérairement la présence objective sous les yeux, sans oublier d'étreindre l'infini au sein de son exiguïté. La première partie de ma recherche tend un chemin d'accès au monde où se rencontrent Corot et les poètes des Tang par le biais du mode d'inscription remarquable du texte poétique entre le ciel et la terre, et du paysage évocateur entre les vers. L'accent que prennent les traits, l'ambiance que reproduisent les touches, et les chuchotements des rivières et du vent qui retentissent au milieu de l'espace arboré nous amèneront à découvrir la connivence la plus tendre et mystérieuse entre Corot et les poètes.

Deuxième partie L’implicite

Dans le monde de l’art et de la poésie, certains créateurs parviennent à transcender les simples représentations pour révéler une profondeur insoupçonnée, un espace où le visible et l’invisible, le dit et le non-dit se rencontrent dans une harmonie subtile. Corot, avec ses paysages empreints de douceur, et les poètes de la dynastie Tang, maîtres de l’évocation poétique, incarnent cette quête silencieuse. Leur art, bien qu’éloigné par les siècles et les cultures, partage une même essence : celle de l’implicite, où chaque coup de pinceau et chaque vers devient une porte ouverte vers l’infini.

Il est fascinant de considérer que la symbiose entre l’art de Corot et la poésie classique des Tang dépasse largement le plaisir visuel et de la paix intérieure qu’offrent leurs compositions remarquables. Cette alliance se nourrit d’une tension subtile, omniprésente, une tension qui habite leurs œuvres. Cette tension, qui pèse subtilement sur le spectateur ou le lecteur, les invite à scruter, à savourer les espaces vides laissés volontairement par le peintre et les poètes dans leur évocation du paysage. Ce n’est pas seulement ce qui est montré qui compte, mais aussi ce qui est tu, ce qui est laissé à l’imagination, ce que l’esprit est encouragé à compléter. Peut-être pouvons-nous voir en Corot et en ces poètes des « narrateurs » silencieux, des conteurs d’histoires muettes où les souvenirs, les scènes de cueillette, les liseuses de Corot, et les thèmes récurrents de la nostalgie, de l’amitié, ou de l’amertume chez les poètes, se tissent autour d’une nature omniprésente : montagnes, arbres, rivières, toute figure de l’éternité.

Ces artistes, dans leur quête de l’indicible, choisissent de ne rien dire pour tout dire. Ils jouent avec la présence et l’absence, créant ainsi un espace où la nature devient plus qu’un simple décor. Elle devient un interlocuteur, un miroir de l’âme, un paysage intérieur autant qu’extérieur. La convergence des éléments paysagers touche au secret intime de leurs œuvres, un secret que l’on ne peut saisir que dans le silence et la contemplation. La manifestation d’une totalité chez Corot et les poètes Tang n’a pas pour seule vocation de représenter fidèlement l’environnement, mais plutôt de nous replonger dans un espace libéré des contraintes du temps et des contingences matérielles, où l’harmonie entre l’homme et la nature règne pleinement sur toute perception sensible qui s’élève au-delà des limites du tangible. Dans cet espace, le peintre et les poètes redéfinissent chaque figure matérielle, nous déliant ainsi des conventions de la peinture et de la littérature traditionnelles pour pénétrer une autre dimension de l’art paysager, celle où chaque figure est polysémique, porteuse d’une pluralité de significations.

La langue chinoise offre des termes tels que *yì xiàng* (意象, idée – figure) et *qíng jǐng* (情景, sentiment – paysage) pour illustrer cette fusion inextricable entre objectivité et subjectivité, où des feuilles tombant évoquent la mélancolie de l'éphémère, de la brume, de la joie solitaire. Dans ce cadre, l'art de l'implicite chez Corot et les poètes Tang se construit dans le non-dit, dans ce qui est suggéré plutôt que dans ce qui est montré. Cette approche crée une voie, une invitation à suivre ces chemins de la nature qui s'ouvrent devant nous, non pas comme des paysages figés, mais comme des passages vers une compréhension plus profonde, vers les secrets intérieurs du peintre et des poètes. Au-delà de l'apparence, il s'agit de dévoiler l'identité artistique et littéraire du paysage, de trouver ces éléments à la fois convergents et divergents qui font de l'art paysager de Corot et des poètes chinois un lieu de se rencontrer entre le visible et l'invisible, entre la forme et l'esprit. Leur quête commune transcende le simple décor pour atteindre une dimension où le paysage devient un lieu d'introspection, de méditation, où l'âme trouve un écho dans le monde naturel, où l'implicite devient l'expression la plus profonde de leur art.

Chapitre 1 La force de l'insaisissable

La rencontre entre la peinture de Corot et la poésie *shanshui* des Tang ne tient pas du hasard : elle procède d'une même quête de transparence, d'un même désir d'effleurer l'indicible par la limpidité du regard. Nous pourrions accumuler sans peine des vers et des tableaux où la rivière, le lac, l'étang ou le ciel ne se bornent pas à refléter le monde, mais en altèrent la perception, en modulent l'essence. Dans la fluidité de l'eau et l'évanescence des nuages, se dévoilent une intimité de la pensée, une méditation silencieuse que l'artiste et les poètes Tang traduisent par la délicatesse du trait et la suggestion des formes. Ce dialogue entre l'Occident et l'Orient, entre la matière picturale et l'évocation poétique, construit un espace où la lumière, fluide et immatérielle, devient le médium d'une contemplation intérieure. L'eau et le ciel, éléments indissociables de la peinture de Corot et de la poésie *shanshui* des Tang, ne reflètent pas seulement le paysage : ils en déplient la profondeur secrète, invitant à un mouvement de l'âme vers une contemplation fluide et ouverte. Jamais fixé dans une forme immuable, le miroitement du visible et l'invisible tisse un dialogue silencieux avec l'espace, où l'immensité devient la matière même de l'effacement et de la suggestion. Regardons d'abord l'eau, ce souffle liquide où le réel se dissout et renaît dans l'épure.

2.1.1 L'eau

Dès lors que le regard se pose sur une surface aquatique, qu'elle soit limpide ou agitée, l'esprit semble s'abandonner à une dérive intérieure, à une errance fluide qui épouse le va-et-vient des vagues, le miroitement des reflets, l'imperceptible écoulement du temps. Certes, à un élément matériel, on peut toujours rattacher un type de rêverie qui appelle différents sentiments. La rêverie liée à l'eau ne s'enracine pas dans la fixité du réel, mais dans une dynamique d'effacement et de re-création constante. Quel est le système de fidélité poétique de l'eau ? Gaston Bachelard (1884 – 1962) voit en l'eau l'élément par excellence de la rêverie profonde. Il souligne que l'imagination matérielle de l'eau est un type distinct d'imagination : « […] il y a, sous les images superficielles de l'eau, une série d'images de plus en plus profondes, de plus en plus tenaces[151] […] ». Selon lui, l'eau est un « type de destin[152] » – le destin de l'insaisissable et de l'inachevé qui transmue sans cesse l'essence de l'être. L'eau n'impose pas de structure à l'imaginaire, elle le libère, lui permet de se déployer dans une infinité de possibles. Là où la terre ancre, où la pierre impose sa pérennité, l'eau invite à la métamorphose. Dans son indétermination, elle est à la fois origine et fin, commencement et oubli. Elle enveloppe le rêveur dans une temporalité incertaine, dilatée, où le présent s'efface au profit d'un continuum d'images et de sensations. Ainsi, qu'il s'agisse de la mélancolie d'un fleuve coulant lentement vers l'horizon, du trouble d'un océan en furie ou du mystère d'un lac brumeux, chaque manifestation aquatique suscite une forme spécifique de rêverie, modulée par l'intensité et la nature du mouvement de l'eau.

La surface aquatique, tour à tour rivière, lac, fleuve, ou cascade, se fait écran de la pensée. Avec les caractères de souplesse, de fluidité, et d'instantanéité, l'imaginaire aquatique insinue une force magique et ésotérique. L'eau a un cœur. Depuis la Chine ancienne, le fleuve Jaune (黄河, huáng hé) et le fleuve Yangzé (长江, cháng jiāng), en fertilisant les terres du Nord et du Sud, sont toujours importants pour la culture agricole chinoise. Les Chinois appellent le fleuve Jaune « la rivière mère » et « le berceau de la civilisation chinoise », en considérant l'eau comme source de vie. Pour désigner un beau pays, on dira, en chinois, « beaux fleuves et grandes montagnes » (美好河山, měi hǎo hé shān). D'innombrables fleuves, rivières et lacs, qui s'entrelacent sur la terre chinoise, font l'objet d'éloges des lettrés. L'eau calme ou agitée, pure ou turbide, dormante ou courante, entretient un rapport indissociable avec l'imagination poétique et la contemplation philosophique. Les poètes Tang voyaient dans l'eau une métaphore de l'interconnexion entre les éléments naturels. « Soleil

[151] Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves – Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Librairie José Corti, 2011, p. 12.
[152] *Ibid.*, p. 13.

sur le pic Brûle-encens : une brume pourpre naît ; Dans le lointain, une chute d'eau : torrent accroché. Elle tombe en volant tout droit de trois mille pieds ; Des Neuf Cieux, la Voie lactée serait-elle tombée[153] ? » – La cascade sous la plume de Li Bai relie le ciel et la terre, tout en évoquant la Voie lactée qui tombe des cieux ; « Montagne épurée après une récente pluie ; La fraîcheur du soir annonce l'automne. Le clair de lune distille dans les pins sa clarté ; Une source brillante coule sur les rochers[154] […] » – L'eau courante sur les pierres sous la lune illustre la continuité et la sérénité de la nature ; « Le bateau accoste sur un îlot brumeux ; Le soleil couchant fait renaître mon chagrin. Plaine immense, le ciel se penche sur les arbres ; Fleuve limpide, la lune s'approche des humains[155]. » – L'eau reflète le ciel et lune, effaçant la frontière entre les éléments et reliant l'homme à la nature ; « […] Marcher jusqu'au lieu où la source disparaît ; S'asseoir et attendre que s'élèvent les nuées[156] […] » – L'eau s'évapore, les nuages se forment puis déversent la pluie, aliment à nouveau les rivières. L'eau incarne ici un principe fondamental du taoïsme, où tout est cyclique et interconnecté : « Les êtres multiples du monde feront retour chacun à leur racine. Faire retour à la racine, c'est être serein ; être serein, c'est retrouver le Destin. Retrouver le Destin, c'est le constant. Connaître le constant, c'est l'illumination[157]. » L'eau relie la terre et le ciel, les montagnes et les vallées, le visible et l'invisible. Là où elle s'épuise, se fond à l'horizon, les nuages s'élèvent, ce cycle ne s'arrête jamais. Le voyage de Wang Wei suit le cours d'eau, et lorsqu'il s'arrête, il devient témoin du dialogue entre la terre et le ciel. Il est en harmonie avec la nature, où l'eau, l'air, la montagne interagissent de manière fluide et équilibrée. Il s'assoit en paix. Il ne fait pas diligence, il observe, il attend. Il attend que la circulation du *qì* (气), l'énergie vital qui anime tout être et tout paysage, révèle l'unité cosmique, que le retour à l'origine, à la racine la Voie s'accomplisse dans la sérénité du monde.

Le taoïsme attribue une valeur essentielle à l'eau. Lao-Tseu prend l'eau comme modèle de sagesse : « la bonté supérieure est comme l'eau, qui est apte à favoriser tous les êtres et ne rivalise avec aucun[158] ». Caractérisée par la fluidité, la souplesse et la douceur, l'eau profite de tout et ne lutte contre rien. Elle épouse toutes les formes sans jamais perdre sa nature, contourne les obstacles plutôt que de les affronter, et par sa persévérance, finit par triompher du plus solide. C'est en cela qu'elle incarne l'idéal taoïste du non-agir. « Rien n'est plus souple et plus faible que l'eau, mais pour enlever le dur et le fort, rien ne la surpasse. La

[153] Li Bai, « En contemplant la cascade du mont Lu », recueilli dans *Anthologie de la poésie chinoise, op. cit.*, p. 365.
[154] Wang Wei, « soirée d'automne dans la montagne », recueilli dans *Anthologie de la poésie chinoise, op. cit.*, p. 358.
[155] Meng Haoran, « En passant la nuit sur la rivière Jiande », recueilli dans *Anthologie de la poésie chinoise, op. cit.*, p. 340.
[156] Wang Wei, « Mon domaine du Zhongnan », recueilli dans *Anthologie de la poésie chinoise, op. cit.*, p. 356.
[157] Lao-tseu, « Tao-tö king », in *Philosophes taoïstes I, op. cit.*, p. 18.
[158] *Ibid.*, p.10.

faiblesse a raison de la force. La souplesse a raison de la dureté[159] ». C'est dans ce mouvement fluide et imperceptible que réside la véritable puissance. Li Bai écrit dans *Au pavillon de Xie Tiao à Xuanzhou ; banquet d'adieu pour le réviseur Yun, mon oncle* : « Tirer l'épée pour couper l'eau, davantage elle va couler[160] », l'eau, dans sa fluidité infinie, montre que toute tentative de lutte contre elle est vaine, et qu'au contraire, sa douceur finit toujours par dominer la résistance.

Dans la peinture et la poésie, les images où l'eau prédomine n'ont pas la vitalité ardente des celles où priment les montagnes, les rochers ou les arbres. L'eau adoucit la force et la solidité que confèrent la terre et les montagnes, en les enveloppant de sa présence fluide et insaisissable. Elle sculpte patiemment les reliefs, polit les aspérités, et façonne le monde sans jamais s'opposer frontalement à lui. Tantôt paisible et réfléchissante, tantôt tumultueuse et impétueuse, elle porte en elle une dynamique subtile, une puissance contenue qui, avec le temps, triomphe des formes les plus rigides. Dans son mouvement perpétuel, elle symbolise à la fois l'adaptabilité et la persévérance, démontrant que la souplesse et la fluidité ne sont pas synonymes de faiblesse, mais bien d'une force profonde et intemporelle, une force qui évoque autant la tranquillité d'un lac immobile que l'irrésistible érosion d'un torrent, capable d'ébranler les structures les plus solides. Elle transforme, efface et recrée, donnant au monde une signification en perpétuel mouvement, où chaque goutte participe à l'histoire des formes et des paysages.

2.1.1.1 L'onde miroitante

À travers le long cours des littératures d'Orient et d'Occident, l'eau pure s'est toujours imposée comme un miroir secret où se gravent les codes des civilisations. Elle reflète à la fois l'aspiration instinctive de l'humanité à la pureté physique et s'élève, au-delà du temps et de l'espace, en un totem spirituel universel.

Dans la tradition orientale, l'eau devient la métaphore par excellence de la vertu : elle incarne l'idéal éthique du raffinement intérieur, la purification du cœur et de l'esprit. Ainsi, Confucius, dans *les Entretiens*, associe la clarté du courant à la sagesse : « L'homme qui connaît trouve sa joue dans les cours d'eau[161] ». De son côté, Lao-tseu, dans le huitième chapitre du *Tao-tö king*, élève la pureté de l'eau à la hauteur d'un principe cosmologique en

[159] *Ibid.*, p. 81.
[160] Li Bai, « Au pavillon de Xie Tiao à Xuanzhou ; banquet d'adieu pour le réviseur Yun, mon oncle », recueilli dans *Anthologie de la poésie chinoise, op. cit.*, p. 383.
[161] « Les entretiens » de Confucius, in *Philosophes confucianistes*, op. cit., p. 84.

affirmant : « La bonté supérieure est comme l'eau qui est apte à favoriser tous les êtres et ne rivalise avec aucun[162] ». Tchouang-tseu, quant à lui, évoque dans sa parabole du puits tari – « Lorsque la source d'un étang est épuisée, les poissons se réfugient dans la vase. Ils s'envoient mutuellement leurs haleines et se mouillent de leurs baves[163] » – la détresse d'une société dévoyée, où l'assèchement des eaux limpides devient le signe d'un effondrement de l'ordre naturel et du Tao.

À cette révérence orientale envers la pureté aquatique répond, d'une manière étonnamment convergente, la tradition littéraire occidentale. Hésiode met en garde : « N'urinez jamais à l'embouchure des rivières qui s'écoulent dans la mer, ni à leur source : gardez-vous-en bien[164] ! » Une injonction où la source d'eau conserve une sacralité intangible. Sébillot (1843 – 1918), dans ses récits populaires, prolonge cette conception en lui donnant une coloration magique et vindicative : « À celui qui a troublé notre eau, que souhaitez-vous, ma sœur ? - Qu'il devienne bègue et ne puisse articuler un mot. – Et vous, ma sœur ? – Qu'il marche toujours la bouche ouverte et gobe les mouches au passage. – Et vous, ma sœur ? – Qu'il ne puisse faire un pas sans, respect de vous, tirer un coup de canon[165] ! » D'Orient en Occident, l'eau pure ne se contente pas d'être un élément : elle est gardienne d'un ordre, d'une harmonie perdue ou à reconquérir ; elle incarne une exigence intérieure, une quête de limpidité morale et ontologique.

Dans le système philosophique de Gaston Bachelard, l'eau pure n'est pas seulement une présence matérielle dans l'ordre de la nature : elle devient le noyau métaphorique du monde intérieur de l'homme. Par le prisme de l'imagination matérielle, Bachelard tisse entre les propriétés physiques de l'eau et ses résonances psychiques un réseau complexe de significations, défiant ainsi les définitions normatives de la « pureté » imposées par la société, tout en révélant la force subversive de la rêverie individuelle dans la création des valeurs.

Il affirme : « La pureté est une des catégories fondamentales de la valorisation. On pourrait peut-être même symboliser toutes les valeurs par la pureté[166] ». Ce constat éclaire la double nature de la pureté : d'une part, elle est érigée en critère moral par les constructions sociales – qu'il s'agisse des rites religieux de purification ou des normes modernes d'hygiène publique ; d'autre part, elle plonge ses racines dans un élan instinctif, une pulsation primitive liée à la matière elle-même. Alors que les sociologues tendent à rapporter tout système de

---

[162] Lao-tseu, « Tao-tö king », in *Philosophes taoïstes I, op. cit.*, p. 10.
[163] Tchouang-tseu, « L'école du premier principe », in *Philosophes taoïstes I, op. cit.*, p. 129.
[164] Hésiode, *Les Travaux et les jours – Texte grec avec une introduction, des notes et une traduction française par Pierre Waltz*, Paris, Picard Fils & Cie, 1909, p. 127.
[165] Paul Sébillot, *Le folk-lore de France, t. II*, Paris, Librairie orientale & américaine, 1905, p. 201.
[166] Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves – Essai sur l'imagination de la matière, op. cit.*, p. 153.

valeurs à un consensus collectif – « la véritable valorisation est d'essence sociale[167] » –, Bachelard, avec une acuité rare, dénonce l'oubli de ce qu'il nomme les rêveries inavouées, ces songes souterrains par lesquels l'individu, en s'écartant des cadres sociaux, recrée son propre univers symbolique. Lorsque le solitaire s'éloigne du monde des hommes pour se fondre dans la nature, l'eau retrouve sa pureté première, affranchie des contraintes du jugement collectif. Ainsi, la source qui serpente dans *le Pays des Pêchers en fleurs* de Tao Yuanming, ou le lac contemplé par le vagabond solitaire de Wordsworth (1770 – 1850), ne sont pas de simples décors : ils incarnent la transparence d'une liberté intime, l'éclat silencieux d'une existence soustraite aux injonctions sociales. L'eau pure devient alors l'emblème d'une révolte douce – une quête d'authenticité où le rêve prévaut sur la loi.

Bachelard poursuit en affirmant : « L'eau s'offre donc comme un symbole naturel pour la pureté ; elle donne des sens précis à une psychologie prolixe de la purification[168] ». L'eau, par ses propriétés matérielles – fluidité, transparence, pouvoir réfléchissant –, s'impose ainsi comme l'agent immédiat et privilégié de toute opération de purification. Dans le baptême chrétien, l'eau du Jourdain efface la souillure du péché originel ; dans la tradition hindoue, les flots du Gange charrient les âmes à travers le cycle des renaissances. Même dans nos gestes les plus ordinaires – lorsqu'au détour d'un lavabo, nous laissons l'eau glisser entre nos doigts –, nous répétons, à notre insu, un antique rituel : celui d'exorciser par la pureté physique de l'eau les impuretés invisibles de l'âme. Mais Bachelard refuse d'en réduire la portée symbolique à une simple explication utilitariste. À ses yeux, la force purificatrice de l'eau n'est pas le produit d'une fonction pratique ; elle naît d'une imagination matérielle, d'un acte par lequel l'homme tisse entre les qualités naturelles de l'eau – sa limpidité, sa fluidité, son éclat – et ses aspirations intimes au dépassement moral. C'est dans cet espace imaginaire que l'eau devient pleinement incarnation de la pureté : non pas parce qu'elle nettoie, mais parce qu'elle fait rêver d'être pur.

Lorsque le pinceau de Corot effleure la surface d'un lac, lorsque la lune d'un poète se brise en mille perles sur l'onde, la transparence de l'eau dépasse sa simple matérialité pour s'élever au rang d'interface cognitive des civilisations – une conspiration intemporelle de l'horizon limpide entre l'Occident et l'Orient. Après avoir exploré la douceur et la cinétique des eaux, nous atteignons leur ultime dimension : leur double vocation de miroir et de prisme. Poètes des Tang et peintre découvrent de manière concomitante que la limpidité de l'eau n'est pas une perfection statique, mais une reconfiguration dynamique de la perception. Elle peut être ce scalpel optique qui effondre l'espace-temps dans « 江清月近人 (fleuve limpide, la

[167] *Ibid.*, p. 154.
[168] *Ibid.*, p. 153.

lune s'approche des humains)[169] » de Meng Haoran, ou encore ce microcosme baigné de lumière que Corot révèle à la surface d'un étang au crépuscule. Nous verrons ainsi comment la transparence de l'eau devient l'incarnation matérielle du mystère réfléchissant philosophique – non pas un simple miroir du visible, mais une chambre noire révélant le spectre spirituel des civilisations.

La pureté de l'eau et sa fonction de reflet s'entrelacent telles des lianes jumelles : enracinées dans ses propriétés physiques, elles s'épanouissent, sous l'impulsion de l'imaginaire culturel, en une floraison métaphorique d'une richesse infinie. La limpidité originelle de l'eau lui confère ce pouvoir unique de refléter le monde, et ce pouvoir réflexif, en retour, vient renforcer et magnifier l'idée même de sa pureté – ensemble, ils composent un univers de signes où réalité et illusion s'engendrent mutuellement.

La pureté de l'eau se manifeste d'abord sur le plan physique : seule une eau transparente, exempte de toute impureté, peut devenir un miroir naturel. Dès que les eaux se troublent ou s'agitent, leur pouvoir de réflexion se dissipe. La célèbre image des lettrés chinois, – « 半江瑟瑟半江红 (une moitié du fleuve est vert sombre, l'autre écarlate)[170] » –, repose précisément sur cette perfection de la clarté : l'eau devient une véritable alchimie de la lumière. Le poète, par l'usage de «瑟瑟» (vert sombre), transmute la surface de l'eau en une gemme liquide, établissant une résonance épique avec l'étendue argentée du bassin nocturne dans *L'Étang aux trois vaches et au croissant de lune* de Corot, chef-d'œuvre des années 1850. Ces éclats de lumière flottant en suspens, nimbés de reflets froids, s'apparentent aux perles de rosée du poème, révélées à travers le pli du temps.

暮江吟

Soleil couchant sur la rivière

一道残阳铺水中，

Les rayons du soleil déclinant se posent sur l'eau ;

半江瑟瑟半江红。

Une moitié du fleuve est vert sombre, l'autre écarlate.

可怜九月初三夜，

Dans la belle nuit du troisième jour du neuvième mois ;

露似珍珠月似弓。

[169] Meng Haoran, « En passant la nuit sur la rivière Jiande », recueilli dans *Anthologie de la poésie chinoise, op. cit.*, p. 340.
[170] Bai Juyi, « Soleil couchant sur la rivière », recueilli dans *Anthologie de la poésie chinoise, op. cit.*, p. 454.

La rosée est comme des perles, la lune comme un arc.[171]

De la corrélation physique naît une relation de causalité symbolique : plus l'eau est pure, plus elle est apte à refléter fidèlement la réalité ; et l'intégrité du reflet devient, en retour, la preuve de la pureté de l'eau. En maîtrisant le flux et en éliminant toute impureté, on obtient une surface parfaite où se mirent la lune, métaphore subtile de la transparence du cœur que vise le pratiquant dans son cheminement intérieur. La capacité réflexive de l'eau se transpose en une interrogation plus profonde sur les frontières du réel et de l'illusion, offrant au lecteur le miroir d'une quête autant ontologique qu'esthétique.



Figure 17 : Jean-Baptiste Camille Corot, *L'étant aux trois vaches et au croissant de lune,* vers 1850, collection privée

Quant au croissant de lune, perché dans l'angle supérieur gauche, il constitue la clé ultime de cette révolution optique. Suspendu dans le vide, il confère à la surface de l'eau la qualité d'un miroir prêt à accueillir le vide, tel une porte secrète du *xuán pìn* (玄牝), le principe *yin* originel. Tandis que l'haleine des trois bœufs s'évapore en volutes impalpables sous le crépuscule, tandis que la chaîne métaphorique de la rosée et de la lune se prolonge à l'infini à travers les médiums et les époques, nous atteignons enfin l'éveil : l'ultime manifestation de la clarté parfaite réside dans cette faculté qu'a l'eau de métamorphoser le

[171] *Ibid.*, p. 454.

monde, lui restituant la matrice lumineuse de sa genèse.

À mesure que les formes et concepts imposés par la société se figent dans des structures inertes, Gaston Bachelard place son espoir de salut dans la dynamique de l'imagination matérielle : « C'est elle seule qui peut ranimer sans cesse les images traditionnelles ; c'est elle qui constamment remet en vie certaines vieilles formes mythologiques[172] ». Camille Corot, par la quiétude et la pureté de ses eaux, opère précisément cette subversion silencieuse des imaginaires baptismaux traditionnels. Chez lui, l'eau ne se contente pas de reproduire un symbole hérité : elle est réinventée, transmuée, dans un acte de véritable transformation. Comme le souligne Bachelard : « Si on rencontre une transformation, on peut être sûr qu'une imagination matérielle est en œuvre sous le jeu des formes[173]. » Ainsi, les étangs de Corot, où se mire le dernier éclat du soleil couchant, ne sont pas de simples miroirs passifs : ils deviennent des matrices vivantes d'un nouveau rapport au monde, où la lumière elle-même semble se dissoudre dans la matière aquatique pour renaître en silence. De même, chez Bai Juyi, les lacs baignés de lueurs crépusculaires transforment l'eau en un écrin pour la mélancolie du temps qui s'écoule. Dans ces deux univers artistiques, distants dans l'espace et le temps, une même opération poétique se fait jour : l'eau, loin d'être seulement le vecteur d'une purification rituelle, devient le lieu d'une alchimie intérieure. Ce n'est plus l'imposition d'un ordre moral qui dominent, mais la lente maturation d'une conscience qui, par l'imagination matérielle, entre en osmose avec le rythme secret de la nature. Chez Corot comme dans la poésie *shanshui* de la Chine ancienne, le reflet n'est jamais pure imitation ; il est réinvention, éclosion d'un monde intérieur. La surface de l'eau, sous leurs pinceaux ou leurs plumes, ne reproduit pas simplement le ciel ou les monts : elle révèle ce que la perception apaisée, ouverte aux puissances silencieuses de la matière, seule peut entrevoir. L'imagination matérielle ne se contente pas d'embellir le réel : elle en fait surgir l'invisible.

Meng Haoran, dans *En passant par la nuit sur la rivière Jiande*, effleure la frontière du temps et de l'espace : « Plaine immense, le ciel se penche sur les arbres ; Fleuve limpide, la lune s'approche des humains ». Par la transparence de l'eau, il crée un prisme qui diffracte la tension éternelle entre la solitude humaine et l'immensité cosmique. Cette révolution spatiale propre à la poétique orientale trouve une résonance intemporelle dans *Paysage au clair de lune* de Corot. Tandis que le poète rapetisse la lune froide du firmament jusqu'à la réduire aux ondulations d'une rivière que l'on pourrait saisir dans le creux de la main, le peintre, lui, reconstruit, à travers le reflet d'un affluent de la rivière, une utopie liquide où la solitude trouve enfin son sanctuaire.

---

[172] Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves – Essai sur l'imagination de la matière, op. cit.*, p. 155.
[173] *Ibid.*

宿建德江

En passant par la nuit sur la rivière Jiande

移舟泊烟渚，

Le bateau accoste sur un îlot brumeux ;

日暮客愁新。

Le soleil couchant fait renaître mon chagrin.

野旷天低树，

Plaine immense, le ciel se penche sur les arbres ;

江清月近人。

Fleuve limpide, la lune s'approche des humains[174].

Le poète dissout la solitude du voyageur dans la transparence du fleuve, faisant du reflet lunaire un cordon ombilical spirituel reliant le ciel et l'homme. Cette stratégie cognitive, qui fait de l'eau un médium, se métamorphose chez Corot en une métaphore cosmique d'une envergure encore plus vaste. Au centre de sa toile, le reflet du clair de lune se dilue en une auréole argentée, un halo spectral qui dialogue avec l'astre réel suspendu au loin, formant une fugue entre le visible et l'illusoire. Dans *Grand dictionnaire de l'appréciation de la poésie des Tang*, on interprète ainsi ce sanctuaire secret, composé par le fleuve limpide, les arbres et la lune silencieuse :

> 景物描写看似不合情理，却是需要通过仔细的观察，有过切身的体会，才能写出的，在不合理的语句中给人以真实之感，十分精彩传神，极具韵味。“旷野”二字由四野无人衬托出了诗人的孤寂，“月近人”三字更突出地表现了诗人内心的寂寥，正因为寂寥，望见倒映在江中的月亮才会觉得分外的亲切近人，内心似乎也因此得到了慰藉，李白的“举杯邀明月，对影成三人”与之有着异曲同工之妙。(La description du paysage, qui pourrait à première vue sembler dénuée de logique, naît en réalité d'une observation minutieuse et d'une expérience intime : c'est précisément cette apparente étrangeté qui confère au texte une impression de vérité, d'une expressivité saisissante, pleine de charme et de profondeur. Le terme « plaine immense » (旷野) évoque, par l'évocation d'un espace déserté, la solitude poignante du poète ; tandis que l'expression « la lune s'approche des humaines » (月近人) accentue encore davantage ce sentiment de vacuité intérieure. C'est précisément parce que le poète est envahi par la solitude que, apercevant la lune reflétée dans les eaux du fleuve, il la ressent comme une présence familière, proche, capable d'apporter un apaisement secret à son âme esseulée. Cette résonance intime trouve un écho remarquable dans les vers de Li Bai : "Je lève ma coupe pour inviter la lune ; Avec mon ombre nous sommes trois", où la communion entre l'homme, l'astre et son double projeté sublime la solitude en

[174] Meng Haoran, « En passant par la nuit sur la rivière Jiande », recueilli dans *Anthologie de la poésie chinoise, op. cit.*, p. 340.

une mystérieuse et poignante compagnie.)[175].

« C'est précisément parce que le poète est envahi par la solitude que, apercevant la lune reflétée dans les eaux du fleuve, il la ressent comme une présence familière, proche, capable d'apporter un apaisement secret à son âme esseulée » – cette résonance intime trouve un écho remarquable dans les vers de Li Bai, où la communion entre l'homme, l'astre et son double projeté sublime la solitude en une mystérieuse et poignante compagnie. Dans ce tressage subtil entre émotion et paysage, c'est l'imagination matérielle – au sens que lui donne Gaston Bachelard – qui déploie toute sa force. L'eau du fleuve, la lumière de la lune, l'immensité de la plaine deviennent les matériaux premiers d'une rêverie active, où la matière inspire, porte et transforme l'élan intérieur du poète. L'eau reflète la lune non seulement par ses propriétés physiques, mais par sa capacité imaginaire à abolir les distances, à rapprocher l'inaccessible. Ainsi, l'imagination matérielle ne se contente pas d'habiller l'émotion ; elle la fait naître, la module, la transfigure. Ici, l'élément liquide, malléable et réfléchissant, devient le théâtre d'une alchimie intime : la solitude se mue en dialogue silencieux avec l'univers.

De même que le poète des Tang efface la distance entre l'homme et le cosmos par le jeu des reflets, Corot exploite le flou du miroir aqueux pour suggérer une vérité plus subtile : l'eau limpide n'est pas une simple copie du réel, mais l'alchimiste secret de la perception. L'Orient et l'Occident, ici, partagent une même illumination, celle que Tchouang-tseu, dans le chapitre *La Voie du Ciel*, énonçait déjà : « Si la tranquillité de l'eau permet de refléter les choses, que ne peut celle de l'esprit[176] ? » Telle est l'essence du miroir liquide : un instrument cognitif qui, loin de se borner à reproduire le monde, offre à l'homme un point d'ancrage microscopique au sein de l'infini.

Dans le paysage désolé de Meng Haoran – « plaine immense, le ciel se penche sur les arbres » – la réflexivité de l'eau devient un antidote à la solitude. Le poète, en compressant la distance entre ciel et terre et en rapprochant l'homme de l'astre nocturne, construit dans la transparence de l'eau un paradoxe apaisant : plus la solitude est vaste, plus elle exige un reflet microscopique pour attester de l'existence. Cette grammaire spirituelle prend forme dans l'œuvre de Corot à travers un système de reflets lunaires en double registre :

---

[175] Le commentaire du *Grand dictionnaire de l'appréciation de la poésie des Tang* (Tang Shi Jian Shang Da Ci Dian), op. cit., p. 159. La traduction des vers cités provient de l'*Anthologie de la poésie chinoise, op. cit.*, p. 380. La traduction du commentaire est de l'auteur sous la direction de M. Christian Belin.

[176] Tchouang-tseu, « La voie du ciel », in *Philosophes taoïstes I, op. cit.*, p. 177.



Figure 18 : Jean-Baptiste Camille Corot, *Paysage au clair de lune*, 1874, collection privée

À l'avant-plan, la silhouette noire d'une barque tranche la surface aquatique avec une rigueur absolue, imposant une scission rationnelle ; au second plan, les fragments de saule, dissous sous le pinceau impressionniste, viennent déconstruire cet ordre. L'affrontement et la réconciliation de ces deux visions au sein du miroir liquide résonnent avec la dialectique du « 低 » (dī, bas » et du « 近 » (jìn, proche) chez le poète des Tang. L'essence de la limpidité aquatique ne réside pas dans l'abolition de la solitude, mais dans sa transfiguration : non plus une épreuve à endurer, mais une demeure poétique où elle puisse s'ancrer et se réinventer.

L'admiration qu'éprouvaient les poètes Tang et le peintre pour la transparence de l'eau révèle une convergence inattendue entre civilisations dans leur manière de traiter l'angoisse existentielle. Meng Haoran sublime la solitude individuelle en un dialogue entre l'homme et le cosmos, tandis que Corot, dans *Paysage au clair de lune*, fait de la surface aquatique une toile où barque, ombres d'arbres et lumière lunaire s'assemblent en une trinité sacrée. Chez le premier, c'est l'accomplissement poétique du principe taoïste : « le ciel et la terre sont nés en même temps que moi-même, tous les êtres et moi-même ne font qu'un[177] » ; chez le second,

[177] Tchouang-tseu, « La réduction ontologique », in *Philosophes taoïstes I, op. cit.*, p. 99.

une résonance avec la théologie chrétienne de la Trinité, inscrite dans l'espace du paysage. Or, cette divergence s'épanouit en une résonance singulière à travers la logique du reflet : tandis que le poète, par l'expression « 月近人 » (« la lune s'approche des humains »), humanise la lumière céleste, le peintre, lui, insuffle au reflet lunaire une présence divine, intégrant le sacré dans la matérialité fluide de l'eau. Tous deux nous montrent ainsi que l'eau limpide, en tant qu'interface spirituelle des civilisations, peut à la fois porter la douceur éthique du taoïsme et refléter l'élan métaphysique du christianisme.

Dans leur essence ultime, la surface d'eau baignée de lune, chez le poète comme chez Corot, constitue un dispositif spirituel destiné à contrer l'entropie du temps. Meng Haoran fige l'instant fugace dans le poème, tandis que Corot scelle l'évanescence de la lumière sous des glacis superposés – l'un pratique l'alchimie du langage, l'autre, l'art de l'immortalisation par la couleur. Cette quête d'une éternité liquide confère à la limpidité de l'eau une signification qui dépasse l'idéal esthétique : elle devient une métaphore de la préservation des civilisations. Lorsque le spectateur du XXIe siècle contemple simultanément la lune des poèmes Tang et les reflets de Corot, la véritable nature du miroir d'eau se dévoile soudain : il est la salle de soin des civilisations, un espace de résonance où, à travers l'infinité des reflets enchâssés, ce que nous discernons toujours n'est autre que la soif inextinguible de l'humanité pour une clarté spirituelle.

Des voyageurs errants de la grande dynastie Tang aux maîtres de la lumière de Barbizon, la réflexivité de l'eau n'a cessé d'exercer sa mission de diagnostic civilisationnel. La solitude mise à nu par Meng Haoran dans son poème et l'interrogation du divin que Corot dissimule dans ses reflets lunaires composent ensemble un électrocardiogramme liquide des civilisations : les ondulations de l'eau et la transparence des glacis mesurent les symptômes spirituels d'une époque. Lorsque nous scrutons ces oscillations dans le miroir aqueux des cultures, ce que nous apercevons n'est ni un reflet de l'Orient ni celui de l'Occident, mais bien la nostalgie collective de l'humanité pour un royaume de clarté. C'est à la fois le manifeste phénoménologique du retour aux choses mêmes, et l'instinct fondamental de chaque âme esseulée cherchant un écho dans l'infinité cosmique.

2.1.1.2 La douceur bucolique

Dans l'histoire de l'art, tant en Occident qu'en Orient, la vie bucolique reste un idéal transcendant les cultures, à la fois célébration de la nature et métaphore d'un retour à la solitude intérieure, loin des tumultes du monde. Comme l'a souligné Gaston Bachelard, cette

vision de la nature est souvent le fruit de « rêveries inavouées » : des rêves issus du désir profond de fuir la société, de se retirer dans un monde où seul le paysage naturel devient le compagnon de l'âme solitaire : « Il faut considérer aussi une valorisation des rêveries inavouées, des rêveries du rêveur qui fuit la société, qui prétend prendre le monde comme unique compagnon[178] ». C'est dans cette tension entre retrait et union avec la nature que s'exprimera pleinement l'art de la contemplation, celui de l'isolement intérieur qui reste cependant imprégné des traditions culturelles et des symboles poétiques hérités.

Sous la dynastie Tang, l'eau court entre les vers, tantôt paisible, tantôt mélancolique, berçant l'exil du poète ou reflétant la lumière d'une lune esseulée. Chez Corot, elle s'étire en nappes argentées, se dissout dans la brume, et confère à ses paysages une douceur onirique, un souffle suspendu entre réalité et réminiscence. L'eau, dans son murmure incessant, porte en elle une langueur contemplative, un appel à l'oisiveté sereine où le monde se déleste de son poids. Les poètes Tang la chantent comme une présence vivante, fluide et changeante, qui accompagne la solitude du lettré, prolonge ses rêveries et berce son âme d'un calme indéfinissable. Elle est la rivière qui serpente entre les collines brumeuses, le lac immobile où se reflète un saule mélancolique, l'écho d'un silence habité. Chez Corot, elle devient ce miroir diaphane où le paysage s'efface dans une lumière diffuse, où le temps semble s'étirer à l'infini, suspendu entre veille et songe. Qu'elle coule dans un poème ou s'épanche sur la toile, l'eau est le lieu de l'apaisement, un sanctuaire où l'esprit se dépouille des tourments du monde. Ni figée ni tumultueuse, elle incarne la douce quiétude d'une existence en harmonie avec la nature, loin des clameurs et des tourments.

La comparaison entre les poèmes de la dynastie Tang et les peintures de Corot révèle ainsi un fondement commun : l'eau y joue un rôle de catalyseur pour la contemplation et l'évasion spirituelle. Dans les deux cas, l'eau est insaisissable, fluide, subtile, et son inaccessibilité invite à l'interprétation. Elle est une métaphore du changement, de l'impermanence et de l'aspiration vers une paix intérieure. Cette insaisissabilité devient la porte ouverte à la rêverie – et donc à la quête d'une existence plus sereine et connectée aux rythmes naturels.

Dans cette lente dérive aquatique, la poésie de Sikong Shu (720 – 790) et la peinture de Corot se rejoignent : elles exaltent l'instant fugace où l'homme se fond dans le paysage, où l'être se confond avec le temps :

江村即事

[178] Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves – Essai sur l'imagination de la matière, op. cit.*, p. 154.

Scènes instantanées du village au bord de la rivière

钓罢归来不系船，

La pêche est finie, je rentre sans attacher la barque ;

江村月落正堪眠。

La lune tombe ; je dors dans le bourg près de l'eau.

纵然一夜风吹去，

Même si toute la nuit, le vent soufflait et l'entraînait,

只在芦花浅水边。

Elle resterait en eau peu profonde parmi les roseaux.[179]

C'est un monde de vie en harmonie avec la nature, où l'homme se laisse porter par le cours des choses sans contrainte, qu'évoque Sikong Shu. L'image du pêcheur qui rentre sans attacher sa barque symbolise un détachement profond. De même, dans *Le passage de la rivière* de Corot, les masses sombres des arbres encadrent la scène, tandis que l'eau et le ciel offrent un espace plus ouvert, baigné de lumière. L'horizon lointain, adouci par la brume, suggère une profondeur sans fin, une invitation à la dérive. Pourtant, l'ancrage reste là, à travers la densité des feuillages et la présence des roseaux au premier plan. Comme dans le poème, l'eau suggère un mouvement perpétuel, mais un mouvement sans rupture, un glissement harmonieux entre ici et ailleurs. L'eau n'est pas contrainte, elle épouse la lumière et le vent, reflète le ciel et les feuillages sans heurt, sans rupture. Le plan d'eau baigne dans une atmosphère vaporeuse, où chaque élément fondu dans une unité douce et fluide.

Dans le poème, le vent nocturne pourrait emporter la barque, mais elle resterait dans l'étreinte des roseaux. Le pêcheur ne se soucie pas de fixer son embarcation, il laisse l'eau décider de son destin. Cette négligence apparente est en réalité un choix : celui de la confiance en l'ordre naturel, une posture proche du *wuwei* (无为, wú wéi) taoïste, qui prône l'action sans contrainte et l'harmonie avec le cours du monde. On retrouve cette idée chez Corot dans la posture des personnages en barque, absorbés dans l'instant, dans la tranquillité du lieu. La barque glisse doucement sur l'eau, sans hâte ni direction précise. Loin de représenter une embarcation dynamique, elle semble immobile, bercée par l'onde, suspendue dans une lumière douce et diffuse. La nature n'est pas un décor figé, mais un espace vivant qui enveloppe l'homme sans le dominer. L'eau devient ainsi un symbole de cette oisiveté sereine, où l'âme se déleste du poids des préoccupations. Ni tumultueuse, ni stagnante, elle

[179] Sikong Shu, « Scènes instantanées du village au bord de la rivière », recueilli dans *Anthologie de la poésie chinoise, op. cit.*, p. 432.

est mouvement lent, oscillation douce entre veille et sommeil, conscience et rêve. C'est dans cet entre-deux que la poésie Tang et la peinture de Corot se rejoignent, faisant de l'eau non seulement un motif esthétique, mais une métaphore de l'existence contemplative.



Figure 19 : Jean-Baptiste Camille Corot, *Le passage de la rivière*, 1860, Musée des Beaux-arts de Reims

L'un des éléments les plus frappants du poème est l'image du sommeil : « La lune tombe ; je dors dans le bourg près de l'eau ». Quelle fusion entre le cycle naturel et le rythme de l'homme ! La chute de la lune dans le ciel marque la fin du jour et invite à l'assoupissement. L'eau, avec son flux paisible, devient un écrin propice au sommeil, un espace où la conscience peut s'abandonner sans inquiétude. Cette tranquillité nocturne se retrouve dans la palette de Corot, où l'eau se fond dans un sfumato délicat, comme si le paysage lui-même s'assoupissait. Les contours s'estompent, les reflets se dissolvent, créant une atmosphère vaporeuse qui évoque le passage du réel au songe. Dans la peinture comme dans le poème, la nuit n'apporte ni inquiétude ni perte de repères, mais un apaisement profond.

Dans la dernière strophe du poème, le vent est introduit comme une force extérieure qui menace d'emporter la barque : « Même si toute la nuit, le vent soufflait et l'entraînait, elle resterait en eau peu profonde parmi les roseaux ». Cependant, cette dérive ne conduit pas à la perte ni au chaos : la barque ne s'éloigne jamais vraiment, elle reste dans l'étreinte rassurante

des roseaux. Cette scène évoque un équilibre subtil entre mouvement et stabilité, entre l'impermanence du monde et la douceur d'un ancrage naturel. Chez Corot, la solidité des rives s'abandonne à la douceur du miroitement, son eau ne tranche pas, elle effleure, ne s'impose pas, mais insinue une harmonie. L'eau est cette fluidité méditative, une souplesse de l'âme qui préfère le détour au heurt. C'est là que la pensée de Lao-tseu trouve son écho le plus limpide : dans cette eau qui ne lutte pas mais s'accorde, qui ne contraint pas mais façonne par sa simple manière d'être. « La voie du ciel enlève l'excédent pour compenser le manquant[180]» : l'eau est la clé qui épouse les creux, qui efface les angles, qui adoucit le réel sans violence, en une perpétuelle offrande de rééquilibrage. L'art de Corot et la poésie Tang ne fige pas l'eau en un motif symbolique ; ils en font une respiration, une leçon de souplesse, une sagesse fluide qui enseigne sans dicter. L'eau ne cherche jamais à submerger ou à se figer dans une forme qui ne lui convient pas, mais à laquelle elle sait bien s'adapter. Elle harmonie le tout en s'effaçant à un néant. « Le retour, c'est le mouvement du Tao ; la faiblesse c'est ce qui permet au Tao d'entrer en fonction[181]» : l'eau se donne tout entière à ce qui l'accueille. La souplesse du ruisseau qui contourne la pierre ne signifie pas soumission, mais intelligence subtile du monde. De même que le peintre laisse la lumière filtrer à travers la transparence de son lavis, de même que les poètes Tang préfèrent l'allusion à l'affirmation abrupte, l'eau enseigne un art du mouvement sans rupture, une forme d'aisance souveraine dans l'acceptation des contours du monde. L'eau est la métaphore d'un état d'esprit : une sérénité non pas passive, mais consciente, une harmonie qui naît de l'adhésion au rythme du monde, et non de la volonté de le contraindre. L'eau de Corot et celle des poètes Tang ne sont pas simplement belle : elles sont sages.

Cette douceur de l'eau, Boerhaave la décrit avec justesse dans ses *Éléments de chymie* :

> Elle est si douce, que réduite au degré de chaleur qui a lieu dans un homme sain, et appliquée ensuite sur les parties de notre corps, où le sentiment est le plus délicat (comme la cornée de l'œil, la membrane du nez), non seulement elle n'y excite aucune douleur, mais elle n'y produit pas même une sensation différente de celle qui y est excitée par nos humeurs… dans leur état naturel[182].

L'eau n'est pas une substance inerte, elle est une caresse, une fusion sans heurt avec ce qu'elle touche. L'eau est ainsi, par essence, un élément d'accueil et d'apaisement, une caresse liquide qui enveloppe sans brusquer. Ce n'est pas un hasard si l'eau, dans l'imaginaire humain, conserve toujours un statut particulier. Cette douceur est aussi celle de l'âme que l'eau nourrit :

---

[180] Lao-Tseu, « Tao-tö King », in *Philosophes taoïstes I, op. cit.*, p. 80.
[181] *Ibid.*, p. 43.
[182] Herman Boerhaave, *Éléments de chymie*, t. II, Amsterdam, Chez J. Wetstein, 1752, p. 586. Cité dans Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves – Essai sur l'imagination de la matière, op. cit.*, p. 181.

« Un excès d'eau rend l'âme douce, affable, facile, sociable et disposée à plier[183] ». Loin d'être une faiblesse, cette souplesse confère à l'âme une aptitude à la tranquillité, à l'acceptation harmonieuse du monde. L'imagination matérielle confère aux substances des impressions originelles. Elle associe à l'eau les propriétés de la boisson ainsi que celles de la toute première boisson. Dans l'imaginaire humain, l'eau demeure toujours une substance d'exception. Les paysages aqueux de Corot, baignés dans une lumière diffuse, semblent offrir cette même promesse d'un retour à l'essentiel. De même, dans la poésie Tang, la contemplation de l'eau devient un acte spirituel : voir s'écouler le ruisseau, c'est comprendre que tout passe et que l'équilibre réside dans l'acceptation du mouvement perpétuel. Ce rapport entre l'eau et l'équilibre rejoint des pensées philosophiques occidentales. Si le taoïsme enseigne que l'eau est la force suprême parce qu'elle ne lutte pas, on retrouve chez Héraclite une idée voisine : « On ne peut pas se baigner deux fois dans le même fleuve[184] ». Dans l'un comme dans l'autre, l'eau incarne une vérité fluente et insaisissable, où le réel n'a de consistance que dans le passage, et l'être, dans le devenir. Ce n'est pas la permanence qui fonde la sagesse, mais l'accueil paisible de la métamorphose. Le fleuve d'Héraclite, comme le cours du Tao, ne connaît ni arrêt ni résistance : il emporte toute chose sans violence, et c'est précisément en cela qu'il est invincible. Ainsi, à travers deux traditions séparées par les millénaires et les mers, se dessine une même intuition : celle d'un monde fluide, mouvant, que seule une pensée souple, déliée de l'ego, peut véritablement épouser.

C'est dans cette logique que Lao-tseu affirme : « Le grand Tao s'épand comme un flot, il est capable d'aller à droite et à gauche[185] ». L'eau ne suit pas une seule direction, elle épouse chaque relief, s'infiltre dans chaque interstice, s'adapte sans jamais se briser. Chez Corot, cette souplesse se traduit par une lumière diffuse, un paysage où le ciel et l'eau se confondent, où la matière elle-même semble céder à un doux effacement. Dans la poésie Tang, l'eau est ce chemin imprévisible qui reflète l'âme du voyageur, tantôt calme et limpide, tantôt tumultueuse et brumeuse, toujours en transformation. L'eau douce et bucolique, qu'elle soit chantée par les poètes Tang ou immortalisée sur la toile de Corot, n'est ni violence ni stagnation, mais mouvement souple et paisible, une puissance sans brutalité. Le lien entre l'eau et le non-agir de Lao-tseu prend alors tout son sens : l'eau ne cherche pas à dominer, elle cède, mais dans ce lâcher-prise, elle façonne le monde avec plus d'efficacité que la force brute. « Le plus tendre en ce monde domine le plus dur. Seul le rien s'insère dans ce qui n'a pas de failles. À quoi je reconnais l'efficacité du non-agir. L'enseignement sans-parole, l'efficacité

---

[183] *Hermès Trismégiste – Traduction complète précédée d'une étude sur l'origine des livres hermétiques par Louis Ménard*, Paris, Didier et Cie, 1867, p. 219.
[184] Simone Weil, *La source grecque*, Paris, Gallimard, 1953, p. 146.
[185] Lao-Tseu, « Tao-tö King », in *Philosophes taoïstes I, op. cit.*, p.37.

du non-agir, rien au monde ne saurait les égaler.[186] » Le non-agir est une méthode de gouvernance et de conduite personnelle qui ne force pas, mais qui guide en douceur et permet à la nature de suivre son cours. Les personnes qui pratiquent le non-agir sont souvent représentés comme sages et harmonieux. Selon Tchuang-tseu, le non-agir est une action fluide, sans effort, en accord avec la nature intrinsèque des choses : « On doit laisser le monde à lui-même et être tolérant à son égard et non le gouverner.[187] ». L'eau ne s'oppose pas aux obstacles, elle les contourne, elle s'insinue dans chaque faille jusqu'à user la pierre la plus dure. Cette dynamique se retrouve aussi bien dans la poésie Tang que dans la peinture de Corot : l'eau y est toujours mouvante, insaisissable, libre. Elle offre un espace de quiétude, mais jamais figé ; elle ouvre une brèche vers un monde où l'action véritable n'est pas dans l'effort, mais dans l'accord subtil avec les rythmes du réel.

Ainsi, l'eau dépasse sa simple dimension physique pour revêtir une portée spirituelle. Sa douceur, prolongement de la force du non-agir évoquée précédemment, incarne la philosophie orientale du *shou rou* (守柔, shǒu róu, « préservation de la souplesse »). Cette douceur ne se manifeste pas uniquement dans l'adoucissement brumeux des formes visuelles, mais s'ancre plus profondément dans une transcription poétique du rythme vital des civilisations agraires. Dans son poème *Mousse sur la pierre*, le poète Tang Qian Qi évoque une symbiose entre l'empreinte de la mousse et l'empreinte de l'eau : « 净与溪色连，幽宜松雨滴。(Pure, elle se fond avec la teinte du ruisseau ; silencieuse, elle s'accorde aux gouttes de pluie tombant des pins)[188] ». Cette vision trouve un écho saisissant dans *Souvenir de Mortefontaine* (Fig. 1) de Corot, où la brume matinale imprègne les mousses tapissant la rive du lac. Ces deux œuvres, par leur regard microscopique sur l'infiltration de l'eau dans la roche, traduisent visuellement la pensée taoïste selon laquelle « le souple vainc le dur, le faible vainc de fort[189] ». Corot, par la délicatesse de ses glacis de bleu de cobalt dilué, restitue la texture humide de la mousse, à l'image du poète qui, à travers les mots « 幽宜 » (harmonie discrète), suggère le processus d'apprivoisement du rythme de la pluie par l'eau elle-même. Ainsi, par le dialogue entre l'informe et le tangible, l'indistinct et le précis, se construit une esthétique du subtil, où le paysage devient le reflet d'une philosophie du monde.

L'élément aquatique, par sa douceur intrinsèque, se constitue souvent en isomorphisme symbolique avec l'éveil de la vie dans l'expression artistique. Dans le poème *Le Pâtre* de Qi Chan (dates inconnues) sous la dynastie Tang, le vers « Pour qui parvient à cet état, il n'y a

---

186 Lao-Tseu, « Tao-tö King », in *Philosophes taoïstes I, op. cit.*, p. 46.
187 Tchouang-Tseu, « Laisser faire et tolérer », in *Philosophes taoïstes I, op. cit.*, p.155.
188 Qian qi, « Mousse sur la pierre » (Lan Tian Xi Za Yong – Shi Shang Tai), recueilli dans *Anthologie complète de la poésie des Tang (Quan Tang Shi), vol. 239, poème n⁰ 67*, édition ancienne, op. cit., traduction originale.
189 Lao-tseu, « Tao-tö king », in *Philosophes taoïstes I, op. cit.*, p. 39.

plus ni vrai ni faux » évoque un jeune pâtre aux pieds nus jouant dans l'eau, une scène qui trouve un écho intermédiatique dans *Étang à Ville-d'Avray* de Corot, où un veau s'abreuve au bord d'un sous-bois. Tandis que le pâtre fait vibrer la surface du ruisseau printanier avec les pieds dans l'eau, Corot, par ses touches argentées, nimbe de lumière aquatique les lèvres du veau :

牧童

Le pâtre

牛得自由骑，春风细雨飞。

Au dos d'un bœuf il se prélasse, vent du printemps, fines averses.

青山青草里，一笛一蓑衣。

Monts verdoyants, vertes praries, une flûte, un manteau de paille.

日出唱歌去，月明抚掌归。

À l'aurore il part en chantant, au clair de lune il bat des mains.

何人得似尔，无是亦无非。

Pour qui parvient à cet état, il n'y a plus ni vrai ni faux[190].



Figure 20 : Jean-Baptiste Camille Corot, *Étang à Ville d'Avray*, entre 1865 et 1870, Cleveland Museum of Art

[190] Qi Chan, « Le pâtre », receuilli dans *Jeux de montagnes et d'eaux – quatrains et huitains de Chine, op. cit.*, p. 321.

Ainsi, lorsque la branche de saule du pâtre vient briser la surface lisse de l'étang, elle répond, dans une dynamique parallèle, aux flaques boueuses creusées par le bétail chez Corot, où déjà foisonne un microcosme invisible. L'eau révèle ici sa douceur en tant que force d'accueil et d'épanouissement, permettant à toute forme de vie de s'épanouir librement. Sur le plan sémiotique, le pantalon retroussé du pâtre et le pelage humide du veau constituent un double signifiant. Les empreintes laissées sous la pluie printanière par le bétail forment des traces d'une temporalité agricole, tandis que les cercles concentriques générés par la langue du veau suggèrent un cycle écologique. Cette contemplation poétique des besoins primordiaux de la vie confère à l'eau une maternité et trouve une résonance plus universelle dans la pensée taoïste : « Produire sans s'approprier, agir sans rien attendre, guider sans contraindre, voilà la vertu primordiale[191] ».

Il convient de noter que, dans les deux traditions artistiques, la douceur de l'eau s'inscrit comme un mécanisme de dissolution de la mémoire traumatique. En repensant aux deux années passées à Zhongzhou, Bai Juyi brosse le tableau d'une vie réduite à l'essentiel, où le regard ne trouve d'autre horizon que le lent passage des barques glissant sur le fleuve : « Par la fenêtre, je ne vois rien d'autre que les bateaux cabotant sur le fleuve[192] ». Le monde semble s'être retiré derrière la brume des jours identiques, et seul le fleuve, inlassable et fidèle, demeure comme une présence vivante, offerte au regard et à l'âme. Dans cette simplicité monotone, quelque chose apaise, console, berce – une rumeur, un éclat, une vie minérale. Cette eau de printemps, douce et pleine comme un souffle ancien, devient la seule source d'émotion authentique, le dernier lien avec le dehors, avec le vivant. Il confie alors, d'une voix à la fois mélancolique et émerveillée : « Il n'y a qu'une chose oui rien qu'une dont je n'arrive pas à me lasser : l'eau qui clapoter contre les galets son babil printanier contre les roches[193] ». L'eau parle, non pas avec des mots, mais par le rythme, le frisson, la persistance. Ce murmure élémentaire remplace les voix humaines, il pénètre le silence et le féconde. Loin du tumulte des cours impériales, le poète se laisse habiter par cette parole fluide et obscure, plus profonde que le verbe : celle de l'eau, de la saison, du monde qui continue – malgré tout – à s'écouler. De même, durant la période agitée de la Commune de Paris, Corot peint sa série L'Étang de Ville-d'Avray, où les rives indistinctes, voilées par la brume matinale, transforment le chaos du réel en une sérénité intemporelle. Cette stratégie artistique, qui érige l'eau en havre spirituel, illustre avec justesse l'intuition : les lettrés reconstruisent leur ordre intérieur à travers les images de la nature, un processus relevant d'un inconscient collectif

[191] Lao-tseu, « Tao-tö king », in *Philosophes taoïstes I, op. cit.,* p. 54.
[192] Bai Juyi, « Le fleuve au printemps », recueilli dans André Markowicz, *Ombres de Chine*, Paris, Inculte, 2015, p. 408.
[193] *Ibid.*

profondément ancré.

2.1.1.3 La vigueur fluviale

Dans les traditions littéraires d'Orient et d'Occident, l'eau, en tant qu'image fondamentale, porte en elle une richesse inépuisable de significations symboliques. Lorsqu'elle se manifeste sous une forme déchaînée – crues, raz-de-marée, torrents impétueux –, elle devient un prisme éclatant, révélant les multiples facettes des relations entre l'homme, la société et la nature.

Dans l'héritage occidental, l'eau violente est souvent investie d'une dimension punitive d'ordre divin ou d'une épreuve initiatique pour l'âme humaine ; elle sert de scène à l'affrontement entre l'individu et son destin, incarnant une lutte héroïque. Les récits occidentaux insistent sur la puissance destructrice de l'eau et sur la collision frontale entre cette force déchaînée et la volonté humaine, valorisant la conquête de soi, l'épreuve morale, la purification par le combat. Gaston Bachelard écrivait ainsi : « Dans l'eau, la victoire est plus rare, plus dangereuse, plus méritoire que dans le vent. Le nageur conquiert un élément plus étranger à sa nature. Le jeune nageur est un héros précoce[194] » ; De son côté, Lafourcade notait : « La mer est une ennemie qui cherche à vaincre et qu'il faut vaincre ; ces vagues sont autant de coups qu'il faut affronter ; le nageur a l'impression de heurter de tout son corps les genres de l'adversaire[195] ». Dans cet imaginaire, l'affrontement et la victoire apparaissent comme les significations premières attribuées à l'eau violente. Bachelard, depuis une perspective psychologique, éclaire cette tendance :

> On ne connaît pas tout de suite le monde dans une connaissance placide, passive, quiète. Toutes les rêveries constructives – et il n'est rien de plus essentiellement constructeur que la rêverie de puissance – s'animent dans l'espérance d'une adversité surmontée, dans la vision d'un adversaire vaincu. On ne trouvera le sens vital, nerveux, réel des notions objectives qu'en faisant l'histoire psychologique d'une victoire orgueilleuse remportée sur un élément adverse. C'est l'orgueil qui donne l'unité dynamique à l'être, c'est lui qui crée et allonge la fibre nerveuse. C'est l'orgueil qui donne à l'élan vital ses trajets rectilignes, c'est-à-dire son succès absolu[196].

Gaston Bachelard, dans son étude sur la rêverie et les éléments, nous rappelle que le monde ne se donne pas dans une contemplation passive et paisible. La connaissance authentique est une conquête, un arrachement, une victoire arrachée au chaos de l'inconnu.

---

[194] Gaston Bachelard, *l'eau et les rêves – Essai sur l'imagination de la matière, op. cit.*, p. 184.
[195] Georges Lafourcade, *La jeunesse de Swinburne*, t. I, Paris, Les Belles lettres, 1928, p. 43. Cité dans Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves – Essai sur l'imagination de la matière, op. cit.*, p. 189.
[196] Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves – Essai sur l'imagination de la matière, op. cit.*, p. 181-182.

L'élan de l'être, pour Bachelard, se structure dans le conflit, dans l'épreuve, dans la tension entre le moi et un monde rétif. C'est une dialectique du heurt, de la provocation, qui fonde l'expérience intérieure. « Le monde est aussi que le miroir de notre ère que la réaction de nos forces. Si le monde est ma volonté, il est aussi mon adversaire. Plus grande est la volonté, plus grand est l'adversaire[197] ». Il ne se présente jamais comme un simple décor, mais comme un champ de forces, une scène d'épreuves. Plus la volonté intérieure est grande, plus elle appelle à elle un obstacle à sa mesure : plus grande est la volonté, plus grand est l'adversaire. Ainsi, connaître, rêver, construire, tout cela suppose un combat. « Le monde est ma provocation[198] », dit-il.

Dans cette optique, on ne trouvera le sens vital, nerveux, réel des notions objectives qu'en faisant l'histoire psychologique d'une victoire orgueilleuse remportée sur un élément adverse. La connaissance véritable n'est jamais neutre : elle est perçante, incisive, animée d'une colère initiale qui ne se satisfait que dans la conquête. « Les quatre éléments matériels sont quatre types différents de provocation, quatre types de colères[199] ». Chacun, à sa manière, sollicite en nous une réponse active, une énergie organisée. L'eau, dans sa violence, est sans doute l'un des éléments les plus chargés de cette fonction initiatique.

Dans les paysages de Camille Corot, l'eau qui coule se déploie selon une esthétique profondément différente de celle que propose la tradition occidentale. Loin des flots déchaînés qui figurent le châtiment divin ou l'épreuve morale, les torrents et cascades que peint Corot sont baignés d'une lumière paisible, voilés de tonalités douces, presque murmurées – des verts gris soyeux, des ombres feutrées. Le mouvement de l'eau, bien que présent, y est toujours retenu, intégré dans un équilibre sensible. Le tumulte des rapides s'adoucit, se dissout dans la brume qui monte des sous-bois, comme si le fracas se faisait respiration. Cette retenue expressive face à la violence de l'élément rejoint, en creux, la philosophie du paysage telle que l'a pensée la tradition *shanshui* en Orient : il ne s'agit pas de dominer la nature, mais de s'accorder à son rythme. L'eau, même dans son élan le plus impétueux, n'est pas perçue comme une force à vaincre, mais comme une pulsation du monde, une manifestation légitime de l'ordre naturel. Chez Corot, la turbulence ne s'oppose pas à la sérénité : elle la constitue.

Ainsi, les tourbillons, les remous, les clapotements rapides ne sont pas les signes d'un affrontement, mais les traces d'une fusion discrète entre le sujet et le réel. L'eau violente, chez lui, ne relève ni de l'orgueil ni de l'héroïsme ; elle n'exalte pas la conquête mais l'harmonie.

---

197 *Ibid.*, p. 181.
198 *Ibid.*
199 *Ibid.*

Quand l'art occidental, dans sa grande tradition, ancre la violence de l'eau dans le conflit entre volonté humaine et transcendance divine, Corot, lui, dissout cette dualité. Il réintègre le tumulte dans le calme, le geste dans la lumière, l'homme dans la nature. C'est là peut-être qu'émerge, dans le silence feutré de ses toiles, un écho discret mais profond du Tao : une résonance orientale, subtile et inattendue, de la voie du paysage – ce souffle ancien qui, au XIXe siècle, vient effleurer les marges du regard européen.

Chez Corot et dans la poésie *shanshui* sous les Tang, les courants impétueux incarnent une esthétique singulière du dynamisme. Ce phénomène physique – plus l'eau est contrainte, plus elle devient impétueuse, constitue en réalité un système métaphorique où la force de la nature entre en résonance avec l'énergie de l'esprit. Dans *La Cascade de Terni* (date inconnue), œuvre de jeunesse peinte lors du séjour italien de Corot, les touches de blanc de plâtre et d'indigo, entrelacées dans la cascade, entrent en dialogue avec les vers de Li Bai dans *En contemplant la cascade du mont Lu* : « elle tombe en volant tout droit de trois mille pieds ; deux Neuf Cieux, la Voie lactée serait-elle tombée[200] ? » Cette correspondance intermédiatique révèle une rhétorique de la vitesse : tandis que le peintre accumule la matière au couteau pour rendre l'éclatement de la brume aquatique, le poète sacralise l'énergie du torrent en l'inscrivant dans une échelle cosmique par la métaphore de la Voie lactée. L'un et l'autre illustrent ainsi la pensée où souffle vital (气, qì) et dynamisme compositionnel (势, shì) naissent d'un même principe d'interaction.

Lorsque Corot installa son chevalet face aux cascades de Terni en 1826, sa palette saturée de blanc de plomb et d'outremer entrait en résonance avec l'émoi qui traversait son être. Tel un sculpteur, le peintre français projetait la pâte épaisse de sa peinture à la spatule, et chaque coup de brosse dans *La Cascade de Terni*, figé sur la toile, devenait un acte de rébellion contre la gravité. Les gouttelettes jaillissantes, diffractant la lumière en un prisme éclaté, évoquent la transposition acoustique que fait Li Bai dans ces vers : « torrents volants, cascades rapides rivalisent de vacarme ; falaises frappées, pierres retournées, tonnerres de mille ravins[201] ». Tandis que le poète traduit le tumulte des eaux en un idéophone puissant, *xuanhui* (喧咶, xuān huī), Corot, par l'usage de l'impasto, façonne sur la toile une clameur visuelle. Les éclats de blanc de plâtre, surgissant soudain vers l'angle supérieur de la composition, ne sont pas seulement une transcription physique de l'eau pulvérisée ; ils incarnent également l'énergie débordante de la crue d'automne chez Tchouang-tseu : « Quand arrivait le temps de la crue d'automne, cent rivières déversaient leurs eaux dans le fleuve

[200] Li Bai, « En contemplant la cascade du mont Lu », recueilli dans *Anthologie de la poésie chinoise, op. cit.*, p. 365.
[201] Li Bai, « Dure est la route de Shu », recueilli dans *Anthologie de la poésie chinoise, op. cit.*, p. 374.

Jaune dont le courant s'était tellement élargi que d'une rive à l'autre on ne pouvait distinguer un bœuf d'un cheval[202] ». Ce jaillissement incontrôlé de la peinture, libérée du pinceau pour s'écraser librement sur la toile, s'accorde subtilement avec l'esthétique taoïste : laisser advenir.



Figure 21 : Jean-Baptiste Camille Corot, *La cascade de Terni*, sans date, collection privée

Selon la philosophie taoïste, « le retour, c'est le mouvement du Tao[203] ». Le courant impétueux de l'eau devient souvent une forme négative permettant de dissiper la mélancolie de la séparation – son mouvement centrifuge, en apparence violent, fonctionne en réalité comme un dispositif de conversion énergétique, transformant la dispersion en une force centripète de reconstruction spirituelle. Cette dialectique se manifeste avec une acuité particulière dans la poésie d'adieu : lorsque la fluidité physique de l'eau entre en résonance avec la fluidité émotionnelle humaine, l'expérience traumatique du départ trouve une voie d'élévation métaphysique.

Dans *Adieu au censeur général Chai* de Wang Changling (698 – 756), l'assertion

[202] Tchouang-tseu, « La Crue d'automne », in *Philosophes taoïstes I, op. cit*., p. 202.
[203] Lao-tseu, « Tao-tö king », in *Philosophes taoïstes I, op. cit.*, p. 43.

apparemment sereine de la scène inaugurale – « l'eau coule et les vagues avancent jusqu'à Wugang » – dissimule une subtile politique hydrologique. Les flots qui s'étendent se métamorphose ici en un passage émotionnel. Sous la surface, la force centrifuge des courants invisibles fait écho aux tourments psychologiques induits par l'adieu. Il convient de noter que le poète évacue délibérément les motifs rituels habituels de la poésie de séparation – saules brisés, feuilles mortes – pour laisser le fleuve Yuan lui-même incarner le véhicule du mouvement affectif. Les remous et tourbillons imperceptibles, à travers la tension adhésive du verbe « atteindre », tissent les deux régions en un même réseau topologique liquide.

送柴侍御

Adieu au censeur général Chai

沅水通波接武冈，

L'eau coule et les vagues avancent jusqu'à Wugang ;

送君不觉有离伤。

Je vous dis adieu sans la tristesse de la séparation.

青山一道同云雨，

Les montagnes vertes recèlent les mêmes nuages et pluies ;

明月何曾是两乡。

Est-il jamais arrivé que la lune diffère dans deux régions[204] ?



Figure 22 : Jean-Baptiste Camille Corot, *Le château Saint-Ange et le Tibre, Rome*, 1826 – 1828,

[204] Wang Changling, « Adieu au censeur général Chai », recueilli dans *Anthologie de la poésie chinoise, op. cit.*, p. 349.

Le tableau *Le château Saint-Ange et le Tibre, Rome* (1826 – 1828) de Corot offre un contrepoint visuel à cette topologie liquide. Au centre de l'image, à l'endroit où le fleuve dessine une courbe, le peintre utilise un pinceau éventail trempé dans un vert olive translucide pour tracer, en un mouvement centrifuge, des ondulations concentriques qui se diffusent en strates successives. Ces touches, en apparence chaotiques, convergent pourtant, par l'effet de la perspective, vers le dôme lointain du château Saint-Ange – tout comme Wang Changling, dans « les montagnes vertes recèlent les mêmes nuages et pluies », inscrit les lieux séparés dans un même système climatique synchrone. Corot, quant à lui, fait converger les ondulations éparses vers un centre géométrique stable au fond de la composition. Cette maîtrise précise de l'alternance entre expansion et retenue résonne avec l'enseignement ultime du chapitre IX du Tao-tö king : « L'œuvre une fois accomplie, retire-toi[205] ». La sobriété avec laquelle Corot suspend brusquement son pinceau au moment où les ondulations aquatiques s'apprêtent à frôler les bords de la toile fait écho au silence que Wang Changling instaure à la fin de son vers « Est-il jamais arrivé que la lune diffère dans deux régions ». Tous deux incarnent ainsi l'éthique créatrice taoïste : mieux vaut s'arrêter que de trop remplir. Lorsque le peintre dissout la dernière onde d'un éclat dans le reflet du château Saint-Ange et que le poète condense l'immensité du chagrin de la séparation en une goutte d'eau restituée au fleuve Yuan, ils mettent en pratique la sagesse esthétique du « le grand maître ne blesse rien[206] ». L'achèvement véritable d'une œuvre ne réside pas dans l'épuisement du motif, mais dans la conscience du moment où il faut s'effacer avec lucidité. Ces cercles concentriques inachevés et ces blessures indicibles sont les annotations les plus subtiles de la nature. De même que les torrents, après avoir poli les galets, s'éloignent sans laisser de trace, les grandes œuvres ne portent jamais l'empreinte visible de la domination de l'artiste sur son sujet.

Dans *L'Eau et les rêves*, Bachelard révèle ainsi la dialectique du mouvement aquatique : « Toute eau vivante est une eau dont le destin est de s'alentir, de s'alourdir. Toute eau vivante est une eau qui est sur le point de mourir. Or, en poésie dynamique, les choses ne sont pas ce qu'elles sont, elles sont ce qu'elles deviennent. Contempler l'eau, c'est s'écouler, c'est se dissoudre, c'est mourir[207] ». Ce qui fait écho, à travers le temps et l'espace, à la sagesse taoïste. Lorsque les ondulations d'un vert olive tracées par Corot s'évanouissent avant d'atteindre les bords de la toile, lorsque le chagrin de Wang Changling se condense en une goutte de rosée avant de s'immerger dans le fleuve Yuan, tous deux incarnent l'essence de ce

[205] Lao-tseu, « Tao-tö king », in *Philosophes taoïstes I, op. cit.*, p. 11.
[206] Lao-tseu, « Tao-tö king », in *Philosophes taoïstes I, op. cit.*, p. 31.
[207] Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves – Essai sur l'imagination de la matière, op. cit.*, p. 59.

que Bachelard nomme poétique du dynamisme : il ne s'agit pas de figer l'eau dans un état achevé, mais de capter son devenir dans l'instant critique de sa transformation. Les cercles concentriques inachevés sous le pinceau de Corot deviennent l'équivalent visuel de ce retenu : Émousser ce qui est tranchant, démêler ce qui est confus. Au sommet de leur énergie, les eaux choisissent volontairement la mort, confiant à l'inachèvement la part d'éternité de l'art. Une telle éthique créatrice transcende les frontières entre Orient et Occident : Par l'économie du geste et la retenue du trait, Corot et Wang Changling invitent le spectateur à percevoir, dans la disparition des ondes, l'apparition du Tao – non pas une volonté de dominer la nature, mais un effacement du moi dans le flux de l'eau.

À l'intersection du pouvoir impérial et du destin individuel, la mémoire traumatique des exilés se cristallise souvent en un pli spatio-temporel liquide – tel ce fleuve du crépuscule où « les hommes s'attristent en vain, la rivière coule inutilement » sous la plume de Liu Changqing (726 – 789), ou les ruisseaux troubles dans les toiles de Corot. Tous deux constituent, à travers des codes fluides, une expérimentation synchronique entre deux civilisations sur la mise en forme du trauma. Lorsque la violence politique rencontre la perméabilité de l'eau, lorsque la souffrance se trouve déconstruite en équations différentielles de turbulence, l'art devient un champ d'alchimie où la matérialité du traumatisme est réinventée.

重送裴郎中贬吉州

Composé de nouveau pour accompagner Pei, le secrétaire général, muté à Jizhou

猿啼客散暮江头，

Cris des gibbons, les hôtes se dispersent le soir au bord de l'eau ;

人自伤心水自流。

Les hommes s'attristent en vain, la rivière coule inutilement.

同作逐臣君更远，

Nous sommes tous deux exilés mais vous encore plus éloigné ;

青山万里一孤舟。

Un esquif solitaire traverse dix mille lis de monts verdoyants.[208]

Le système binaire « chagrin – écoulement de l'eau » que construit Liu Changqing constitue un paradigme typique du déplacement de la violence bureaucratique des Tang vers

[208] Liu Changqing, « Composé de nouveau pour accompagner Pei, le secrétaire général, muté à Jizhou », recueilli dans *Anthologie de la poésie chinoise, op. cit.,* p. 387.

les éléments naturels. La césure syntaxique de « les hommes s'attristent en vain, la rivière coule inutilement » suggère une encapsulation liquide de la mémoire traumatique – ces souffrances de l'exil se dissolvent telles des solutés, se dissociant et se recombinant au gré des flux du fleuve. « La rivière coule », dépersonnalisée, fait écho aux turbulences du premier plan du *Souvenir du lac de Némi. Bateliers sur la rive* (date inconnue) de Corot : les remous agités que le peintre grave à la spatule sur une sous-couche plombée de gris sont une transcription picturale en mécanique des fluides, mais aussi une révélation des tumultes du monde dans un médium naturel. Lorsque les talents rejetés se voient déniés par l'institution artistique, l'eau devient l'agent chimique de la neutralisation mémorielle du trauma.



Figure 23 : Jean-Baptiste Camille Corot, *Souvenir du lac de Némi. Bateliers à la rive*, sans date, collection privée

Dans *Souvenir du lac de Némi*, les arbustes submergés et la rive boueuse peints par Corot incarnent l'absorption douce du trauma par le temps géologique. Sur la droite du tableau, l'aulne incliné se dresse face au cours d'eau, semblant peu à peu engloutir cette zone liminale entre terre et eau, en écho à la rupture phonétique dans le vers de Liu Changqing « cris des gibbons, les hôtes se dispersent le soir au bord de l'eau » (cris : tí / se disperser : sàn), où la dissonance sonore entre cri et dispersion résonne avec l'érosion imperceptible du paysage. Au centre de la toile, les sillons laissés par la rame du batelier dans l'eau évoquent le sillage de la

frêle embarcation de Liu Changqing, dérivant à travers montagnes et rivières, et rejouant ainsi, sur deux registres distincts, les turbulences d'un exil politique. Ici, la philosophie taoïste – « la bonté supérieure est comme l'eau[209] » – se trouve déconstruite en une mnémotechnique fluide : la mouvance aquatique n'est plus un simple état transitoire vers la clarté, mais devient un sanctuaire où le trauma s'inscrit et se perpétue dans la matérialité liquide du temps.

Dans les toiles de Corot comme dans l'univers poétique des paysages de la dynastie Tang, la puissance de l'eau ne s'affirme jamais sous les traits d'un conquérant. Elle ne domine pas, elle n'écrase pas – elle témoigne, au contraire, de l'essence même de la nature. Sous le pinceau de Corot, les ruisseaux impétueux serpentent à travers les forêts, leurs ondes courbes se fondant dans la brume ; leur élan, loin de s'imposer, se laisse absorber dans le souffle de la lumière et de l'ombre. Chez les poètes des Tang, les cours d'eau lointains, les nappes de brume suspendues dans l'éther, s'effacent dans le non-dit, dans le blanc de la page, comme pour mieux laisser entrevoir le rythme éternel du Tao. Ainsi, bien que les langages artistiques diffèrent, une même vérité affleure : la force de l'eau n'est pas dans sa capacité à rompre les digues, mais dans son accord profond avec les lois invisibles du monde. Elle n'est pas force de destruction, mais résonance intérieure, mesure intime du vivant. Chez Corot comme chez les poètes *shanshui*, l'eau cesse d'être une force à craindre : elle devient souffle du paysage, rythme cosmique, pulsation silencieuse d'une harmonie retrouvée. Ce que ces œuvres nous enseignent, c'est que la véritable puissance réside dans l'abolition du conflit, dans la communion humble avec le Tout. Lorsque le tumulte du courant devient respiration forestière, lorsque la violence s'efface dans le silence du monde, l'eau révèle alors sa nature ultime : une beauté souveraine, muette, accordée à l'âme humaine. Ce n'est plus la menace d'un élément déchaîné, mais la splendeur d'un univers où l'homme, enfin, ne s'oppose plus – il écoute.

2.1.2 Le nuage

Fluidité, pouvoir d'occultation, absence de forme stable – telles sont les propriétés physiques de la nuée. Dans la poésie classique chinoise de montagne et d'eau, la nuée n'est pas seulement un phénomène météorologique objectif, mais enveloppe le paysage d'une atmosphère vaporeuse et mouvante, tout en dissimulant en son sein la méditation des lettrés sur l'essence de la vie. Cette capacité du nuage à se fondre, à se dérober, à se reconfigurer sans cesse fait de lui l'emblème d'une esthétique de l'indétermination, où la beauté ne réside plus dans la forme arrêtée mais dans la perpétuelle métamorphose. À travers les brumes

[209] Lao-tseu, « Tao-tö king », in *Philosophes taoïstes I, op. cit.*, p. 10.

effilées qui se dissipent ou s'amoncellent entre les montagnes, c'est toute une vision du monde qui se dessine : un monde où l'être n'est jamais figé, mais se laisse emporter par les souffles invisibles.

Dans cet horizon de pensée où l'être ne se fixe pas dans l'identité mais se déploie dans la dynamique des transformations, le paysage chinois devient le véritable dépositaire de la constance – non comme fixité, mais comme fidélité au procès du monde. Face à la standardisation des formes humaines, c'est dans l'inépuisable modulation du *shanshui* que les lettrés trouvent un champ d'exploration illimité, où l'esprit peut se perdre sans jamais s'égarer. C'est dans ce contexte que François Jullien éclaire d'une manière saisissante le lien organique unissant la minéralité des rochers à l'évanescence des nuages :

> La « constance », en Chine, dans une pensée qui n'a pu se fonder sur l'identité de l'Être (ni par conséquent sur une adéquation à l'essence), est ce à quoi tiennent l'engendrement ordonné des choses et, par suite, la régulation du procès du monde (d'où vient que le monde est un procès cohérent qui ne dévie pas). Or voici, d'une part, que la figuration des personnages se voit reléguée dans le registre de ce qui n'a de constance, par conséquent de consistance, que par sa forme extérieure imposée, la rendant uniforme, au même titre que de simples objets : elle ne laisse donc aucune initiative à l'intelligence comme à la découverte du peintre. De l'autre, face à cet inventaire composite du standard et du normé, à la circonscription aisée, dont est aussi la forme humaine, s'offre l'inépuisable du paysage, des « montagnes » et des « eaux », distribuant généreusement leur appariement. À la fois des montagnes dans leur variation de grain et de végétation : les rochers, les bambous, les arbres ; et des eaux dans leur manifestation en mutation : les vagues, les vapeurs, les nuages. Car il y a continuité, d'un bout à l'autre de cette énumération, des rochers aux nuages, simple différence de compacité : les rochers n'ont-ils pas même été dits « racines de nuages » – le souffle de l'énergie cosmique coagulant et se densifiant dans les rochers, mais devenant vaporeusement évasif dans les nuages[210] ?

François Jullien révèle que le paysage chinois ne repose pas sur un continuum subtil de transformations. Les éléments ne sont pas fixés dans une essence stable : ils participent d'un même souffle vital, d'une même matière en perpétuelle métamorphose. Le rocher, dans sa compacité, et le nuage, dans sa fluidité, ne sont que deux états d'une même énergie cosmique tantôt condensée, tantôt dispersée. Cette vision, profondément étrangère à la pensée de l'être comme substance immuable, invite à contempler le monde non dans son arrêt, mais dans sa respiration silencieuse, où chaque forme, loin de s'isoler, se prolonge en une autre.

Le « nuage », dans cette perspective, est une figure emblématique de cette logique du continu. Insaisissable, toujours en mouvement, il incarne à la perfection cette esthétique du passage et de la transformation perpétuelle. À l'inverse des formes humaines rigides et circonscrites, le nuage échappe à toute frontière : il se dilate, se résorbe, s'effiloche ou

[210] François Jullien, *Vivre de paysage – Entre les montagnes et les eaux, op. cit.*, p 68-69.

s'amasse, et dessinent dans le ciel des calligraphies éphémères que seul l'œil attentif du rêveur peut saisir. Lorsque Wang Wei écrit dans *Au mont Zhongnan* : « en arrière se referment les nuages blancs ; en entrant se dissipe le brouillard vert[211] », et que Corot, dans *Le bain de Diane*, diffuse son célèbre gris aux nuances mythologiques, le nuage devient la cartographie mouvante de la pensée humaine, une topographie spirituelle où se rencontrent les rythmes respiratoires de l'unité entre le ciel et l'homme de la tradition chinoise et la théologie visuelle de la présence divine en Occident. Après avoir exploré la philosophie du miroir d'eau, nous élevons maintenant notre regard vers une dimension supérieure : comment l'imaginaire du ciel et des nuages, dans les traditions artistiques de l'Orient et de l'Occident, s'est-il transformé en un instrument de mesure de la liberté spirituelle, en un champ de bataille où se gravent les rapports de pouvoir, et en un écran révélateur des ultimes préoccupations métaphysiques ?

Les poètes Tang et le peintre ont fait une découverte commune : la nature fluide des nuages agit comme un prisme à double facette. Dans l'idéal taoïste, les génies qui ne mangent rien d'ordinaire « montent sur les nuées et chevauchent les dragons volants pour aller au-delà des quatre mers[212] » ; alors que dans la Bible, la nuée accompagne les manifestations de la présence de Dieu, elle fait partie des théophanies (Exode, 13/21). De la solitude d'un nuage errant chez Li Bai à l'azur pur de Wei Yingwu, du zen liquide de Han Shan (dates inconnues) aux volutes célestes de Corot, ces résonances spirituelles, tissées à travers les siècles et les civilisations, composent ensemble une histoire suspendue – celle d'un imaginaire où la quête de l'absolu prend la forme d'un nuage en perpétuelle métamorphose.

2.1.2.1 La vacuité

Dans *Le mont Zhongnan* de Wang Wei, le vers – « Les nuages blancs, en se retournant, fusionnent ; la brume bleutée, en s'approchant, disparaît » – ne relève nullement d'une simple transcription météorologique, mais d'une expérimentation visuelle savamment orchestrée. Par le mouvement du regard – se retourner et s'approcher –, le poète déconstruit la matérialité de la brume : lorsque l'œil tente de s'en approcher, la brume bleutée se dissout soudainement en néant. Cette conversion dialectique entre l'être et le non-être incarne la métaphore ultime du *Tao-tö king* : « Une maison est percée de portes et de fenêtres, c'est encore le vide qui permet l'usage de la maison[213] ». Ainsi, le nuage devient le médium du principe taoïste de la chambre

[211] Wang Wei, « Le mont Zhongnan », recueilli dans *Anthologie de la poésie chinoise, op. cit.,* p. 355.
[212] Tchouang-tseu, « Liberté naturelle », in *Philosophes taoïstes I, op. cit.*, p. 90.
[213] Lao-tseu, « Tao-tö king », in *Philosophes taoïstes I, op. cit.*, p. 13.

vide irradiant de lumière, transfigurant le mont Zhongnan d'un simple relief géographique en un sanctuaire spirituel où « le ciel et la terre sont nés en même temps que moi-même[214] ».

终南山

Le mont Zhongnan

太乙近天都，连山接海隅。

Taiyi, proche de la Capitale céleste ; La chaîne de montagnes rejoint la mer.

白云回望合，青霭入看无。

En arrière se referment les nuages blancs ; En entrant se dissipe le brouillard vert.

分野中峰变，阴晴众壑殊。

Le pic central partage l'espace immense ; Sombres ou clairs, les ravins diffèrent.

欲投人处宿，隔水问樵夫。

Je voudrais un logis pour passer la nuit ; Je hèle le bûcheron à travers la rivière[215].

Dans le poème, Wang Wei orchestre, à travers les métamorphoses des nuées, une expérience de perception d'une rare finesse. Le double mouvement du regard – celui du retour « en arrière » et de l'avancée « en entrant » – n'est pas un simple jeu de perspectives, mais bien une véritable opération de reconstruction de l'espace paysager. Lorsque le poète se retourne, les fragments dispersés des nuages se rassemblent pour former une trame continue : la fluidité des nuées recoud ainsi la discontinuité des masses montagneuses. À l'inverse, lorsqu'il fixe son regard vers l'avant, la brume bleutée se défait sous l'effet de la proximité, se dissolvant dans l'indétermination ; la consistance des formes s'évanouit alors dans une fuite vers le vide. Ici, la constance se révèle paradoxalement à travers la variation elle-même : ce n'est pas l'immobilité qui garantit l'être, mais l'accord secret au flux du changement.

Le choix chromatique du « brouillard vert » (青霭, qīng ǎi) dans le poème s'avère profondément significatif. Le *qing*, plus précisément le bleu-vert, oscillant entre le bleu du ciel et le vert des forêts, prolonge à la fois la teinte originelle de la nature, comme dans sapins verts (青松, qīng sōng) ou pics émeraude (青峰, qīng fēng), et prélude à l'évanescence de l'azur céleste (青天, qīng tīan). Lorsque ce voile bleuté, à mesure que l'on s'en approche, se dissout dans le vide, ce n'est pas là une simple disparition physique : c'est une suspension matérielle, une neutralisation des formes tangibles.

[214] Tchouang-tseu, « La réduction ontologique », in *Philosophes taoïstes I, op. cit.*, p. 99.
[215] Wang Wei, « Le mont Zhongnan », recueilli dans *Anthologie de la poésie chinoise, op. cit.,* p. 355.

Le *qīng* du brouillard ne se donne plus comme une couleur précise, assignable à un spectre, mais devient une métonymie visuelle du Tao – ce principe indicible que Lao-tseu évoque en affirmant : « La grandeur implique l'extension. L'extension implique l'éloignement. L'éloignement exige le retour[216] ». L'effacement du voile azuré ne signifie donc pas un anéantissement, mais un retour vers l'irreprésentable, vers la forme sans forme. Wang Wei extrait ainsi la couleur de l'ordre strictement perceptuel pour l'élever au seuil du cognitif, à cet instant critique où la sensation bascule vers l'intuition métaphysique.

Dans *Monte Cavo*, Corot transpose cette problématique orientale à l'échelle de la majesté des montagnes italiennes. Son paysage est morcelé par une mer de nuages tourbillonnante, scindant le mont en fragments où le plein et le vide s'interpénètrent. Par un subtil jeu de superpositions en gris argenté, Corot fait de la brume un espace fluide et évanescent. La ligne de crête, tantôt visible, tantôt absorbée dans la vapeur atmosphérique, rappelle précisément l'effacement visuel du « en entrant – se dissipe » de Wang Wei. Tandis que le poète chinois virtualise la brume par le langage, le peintre occidental, lui, la dissout par la perspective atmosphérique, effaçant ainsi la matérialité des reliefs et ouvrant les nuages comme un seuil vers le souffle du divin.



Figure 24 : Jean-Baptiste Camille Corot, *Monte-Cavo*, 1825 – 1828, Musée de Reims

[216] Lao-tseu, « Tao-tö king », in *Philosophes taoïstes I, op. cit.*, p. 28.

Chez Wang Wei, le *wu* (无, wú) n'est pas un vide absolu, mais l'état primordial de l'univers. La brume orientale mène à une dissolution du soi dans l'unité cosmique, comme l'évoque son vers : « Je voudrais un logis pour passer la nuit ; Je hèle le bûcheron à travers la rivière ». Chez Corot comme chez le poète, la structuration du paysage repose sur la fragmentation imposée par la montagne et l'alternance entre ombre et lumière dans les ravins. Cet ancrage soudain dans les variations du microcosme instaure une dialectique où apparition et disparition, unité et fragmentation finissent par converger. Chez Wang Wei et Corot, le nuage finit par atteindre une réconciliation au niveau phénoménologique. Lorsque la voix du bûcheron transperce la brume dans le mont Zhongnan, et que les sommets de Corot émergent et sombrent au gré de l'océan de nuages, la nature même des derniers se révèle : ils ne sont pas un voile dissimulant la vérité, mais une stèle spirituelle gravée par la civilisation à travers le temps et l'espace. Les vapeurs azurées que Wang Wei dissout dans le vide et les nuances d'argent que Corot strie au couteau forment ensemble une grammaire face à l'infini : dire l'existence par le *wu*, et mesurer l'éternité par le caché.

La poésie paysagère chinoise et l'esthétique nuageuse de Corot trouvent une annotation théorique subtile dans les écrits de Monsieur Christian Belin :

> Les demi-teintes deviennent suggestives : on y devine quelque chose de grave et de familier à la fois, quelque chose de léger, néanmoins lesté d'une profondeur exorbitante. La notion désigne moins un contenu qu'une atmosphère indécise où se combinent en de savants entrelacs l'engagement et le retrait, la raison et l'émotion. D'un côté, une certaine lenteur, un recul et du silence ; de l'autre, un effort pondéré de l'esprit qui s'astreint à la discipline. D'une part s'imposent l'attention et l'intention, d'autre part prévalent le second degré, la distance et la « pensée de derrière ». Dans tous les cas s'effectue une ouverture maximale de l'espace intérieur. L'ambiguïté définitionnelle se répercute également sur l'enchevêtrement des registres : écrite ou non écrite, la méditation emprunte tour à tour aux lettres, à la philosophie, aux spiritualités, préservant jalousement son éclectisme et son chromatisme chatoyant[217] .

Dans *Monte-Cavo*, la teinte gris argenté élaborée par Corot relève d'un véritable calcul philosophique de la lumière et de l'ombre : il s'agit d'un mélange chromatique dosé en proportions précises, formant ce que l'on pourrait appeler une intrication subtile entre promesse et retrait. Cette indistinction du ton rejoint la dialectique spatiale du vers de Wang Wei : « Le pic central partage l'espace immense ; Sombres ou clairs, les ravins diffèrent. » La ligne de crête, à la fois frontière géographique (rationnelle) et terrain de jeu de la lumière (sensible), manifeste la double nature de la nuée : elle est à la fois présence matérielle et voile

[217] Christian Belin, *Le corps pensant*, Paris, Seuil, 2012, p. 11.

occultant l'être. L'énoncé selon lequel « une ouverture maximale de l'espace intérieure » se réalise dans l'alternance entre littérature, philosophie et spiritualité se révèle, en poétique comparée, sous deux formes d'ascèse : La méditation contemplative de Wang Wei, qui, par l'épreuve visuelle du « en entrant – se dissipe », dissout la brume en un objet de perception où voir, c'est ne pas voir ; Corot, en faisant apparaître et disparaître physiquement les nuages, réalise ainsi l'intuition cézannienne selon laquelle « peindre d'après nature, ce n'est pas l'objectif, c'est réaliser des sensations [218] ». L'un et l'autre confirment la nature interdisciplinaire de la sensation : elle oscille sans cesse entre littérature, philosophie et spiritualité. Lorsqu'ils composent les nuages, les tons intermédiaires s'élèvent alors au rang de spectroscope de l'ascèse spirituelle.

2.1.2.2 Le souffle

Dans la pensée classique chinoise, Le réel n'y est pas conçu comme un ensemble d'entités fixes et autonomes, mais comme un tissu vivant de transformations, un continuum de modulations sans origine fixe ni fin prédéterminée. Cette approche repose sur une intuition fondamentale : ce que nous appelons « être » ou « chose » n'existe pas isolément, mais surgit toujours de l'*entre* – ce champ invisible de résonances, de passages, d'échanges subtils. Comme le souligne François Jullien : « Ce que nous appelons en le réifiant le « réel » étant envisagé en termes de souffle, de flux et de respiration (*qì*, 气, traduire par « énergie » est encore trop grec), l' « entre » est – ou plutôt « sert » (« vaut ») comme – [ce] d'où / par où procède et se déploie tout avènement[219] ». Cet *entre*, loin d'être un simple intervalle vide, est l'espace actif de l'engendrement. Il est la matrice invisible d'où émanent formes, mouvements, mutations – un espace de latence et de surgissement à la fois. À l'inverse de l'ontologie de la séparation, qui découpe et fixe les étants, la cosmologie du *qi* privilégie la fluidité des transitions : le monde n'est pas composé d'objets, mais de souffles qui se densifient ou s'évanouissent selon des rythmes subtils.

Dans cette perspective, le nuage s'impose comme l'une des manifestations les plus éloquentes de cette cosmologie du *qì*. Oscillant entre le visible et l'invisible, entre la condensation et l'effacement, le nuage incarne de manière sensible cette dynamique de l'*entre*. Il révèle, dans son opacité mouvante et sa clarté diaphane, la nature fondamentale du réel : ni tout à fait matière, ni tout à fait absence, mais passage et modulation. À ce titre, François

[218] Paul Cézanne, « Pensées », *L'Occident*, tome 6, numéros 32 à 37, 1904, p. 27.
[219] François Jullien, *De l'être au vivre – Lexique euro-chinois de la pensée*, Paris, Gallimard, 2015, version numérique Kobo, chap. XVII.

Jullien éclaire avec une justesse profonde cette intuition fondamentale de la pensée chinoise :

> Cette notion première de la pensée chinoise disant la réalité du monde se condensant en paysage ou plutôt, ce terme étant par trop substantialiste, en exprimant l'effectif, a pour graphie primitive la forme d'un nuage, puis se conçoit (s'écrit : *qi* 气) comme la vapeur s'élevant du riz qu'on cuit. À la transition du visible et de l'invisible, il dit aussi bien la concentration de ce que nous nommes la « matière » que l'expansion de ce que nous nommes l' « esprit » : à la fois ce dont procèdent physiquement toutes les individuations des êtres et des choses et ce que celles-ci gardent du fluent qui les habite, les anime et les tient en essor[220].

Par cette méditation sur le *qì*, la pensée chinoise substitue au découpage rigide de l'être une vision respirante du réel, où toute forme est toujours en voie d'apparaître ou de se dissiper. Le nuage, alors, est l'épiphanie d'une énergie en mutation constante, le trait d'union entre l'invisible et le sensible, la marque tangible d'un monde qui ne cesse de se renouveler en secret. Entre condensation et évanescence, il symbolise cet état d'indétermination féconde, où l'individuation elle-même n'est qu'une pause dans le grand souffle de l'univers. La peinture, la poésie, la philosophie classiques en Chine s'accordent ainsi à faire du nuage non un objet à représenter, mais une expérience à éprouver : celle d'une présence qui se refuse à la saisie, mais qui, par son retrait même, invite à une écoute plus subtile de l'incessant devenir du monde.

Dans *Assis seul dans la montagne Jingting*[221], Li Bai érige un contrepoint visuel entre le mouvement vertical des oiseaux qui s'envolent haut et disparaissent et l'extension horizontale du nuage solitaire qui s'éloigne en oisiveté. Cette dualité résonne avec l'opposition des hexagrammes *Qian* (乾) et *Kun* (坤) dans *Yi Jing* : la dispersion des oiseaux (尽, jìn) traduit l'élan vigoureux du *Qian*, tandis que l'évanouissement du nuage solitaire (独去, dú qù) évoque la sérénité réceptive du *Kun*. Le nuage – solitaire, errant, désinvolte – n'est ni sujet ni objet, mais pur passage, pur élan dans l'espace, à l'image du *qì* qui innerve toute réalité sans jamais se fixer. Le regard du poète ne saisit pas la montagne comme une chose inerte ; il entre en résonance avec elle, dans une mutuelle contemplation sans fatigue, où les distinctions s'estompent. Le nuage, dans ce contexte, incarne l'entre-deux vivant entre l'homme et le monde. Tous deux plongés dans la même vibration de l'être. Dans cette scène d'apparente immobilité, ce n'est pas la fixité qui est exaltée, mais l'échange subtil, l'accord secret du *qì* partagé.

Dans *Papigno : rives escarpées et boisées* (1826), Corot reconstruit la solitude par une composition oppressante. La moitié supérieure du tableau est occupée par des strates

---

220 *Ibid.*, chap. XIV.
221 Poème cité précédemment, voir note 90.

nuageuses dont la forme suggère visuellement l'hexagramme *Xun* (巽) – « les vents se suivent : docilité[222] ». Cette expansion horizontale entre en tension avec la verticalité des falaises bitumineuses qui, par leur densité matérielle, imposent un poids écrasant. Ici, la dialectique « 众 » et « 只 » que Li Bai exprime dans son poème – la masse des oiseaux face à la persistance de la montagne – se transpose en peinture sous la forme d'un champ de forces. Corot substitue la densité physique à la rareté poétique, faisant se heurter sur la toile la matérialité des formes et la légèreté des résonances intérieurs.



Figure 25 : Jean-Baptiste Camille Corot, *Papigno, rives escarpées et boisées*, 1826, Musée d'Art et d'Archéologie de Valence

La structure émotionnelle de Li Bai réalise en poésie la pensée de Tchouang-tseu : « le ciel et la terre sont nés en même temps que moi-même[223] ». La nuée solitaire du poème et la masse nuageuse de Papigno révèlent l'essence du taoïsme : l'autosuffisance de l'être – « 独去 » (dernier – se meurt) abolit tout référent extérieur, faisant du nuage un absolu autonome, un foyer gravitationnel optique ; la suspension du temps – le caractère « 闲 » (oisif) fige l'écoulement temporel, tout comme la nuée de Corot, détachée du tumulte des reliefs et des eaux mouvantes, s'attarde dans une oisiveté souveraine ; et la dissolution du sujet et de l'objet

[222] Daniel Giraud, *Yi King, op. cit.*, p. 282.
[223] Tchouang-tseu, « La réduction ontologique », in *Philosophes taoïstes I, op. cit.*, p. 99.

– le regard croisé entre le poète et la montagne inscrit la tension dialectique entre l'unité et la séparation, menant à l'effacement de l'ego prôné par Tchouang-tseu : « Je m'étais oublié moi-même[224] ».

Dans cette constellation esthétique et philosophique, l'expérience du « je » chez Li Bai et chez Corot ne s'affirme plus comme une entité souveraine, mais se dilue, se diffracte dans le miroitement du monde. Le « je » n'est plus un principe d'affirmation, mais un seuil, un pur passage – il devient, au sens profond, un entre, un espace d'indistinction où le sujet, en se dépossédant de lui-même, rejoint le tissu vivant de la nature. Dans *Assis seul dans la montagne Jingting*, le poète ne contemple pas la montagne comme un objet extérieur ; il y a fusion de l'être et du paysage dans un acte silencieux de co-présence. Le regard n'est pas une prise, mais un accueil. Le vide laissé par la suspension du temps et l'oisiveté du geste ouvre alors un champ où les distinctions s'effacent : il n'y a plus ni sujet regardant, ni objet regardé, mais un champ vibratoire unique, un frémissement commun. C'est là que s'actualise le qui du monde selon Tchouang-tseu : non pas « quoi » ou « qui » dans leur fixité identitaire, mais un qui en tant que pure instance de relation, dans la vacuité féconde de l'*entre*. De même, dans les paysages de Corot, la présence humaine s'efface presque jusqu'à l'effleurement. Dans *Papigno, rives escarpées et boisées*, le spectateur est invité non pas à dominer la scène du regard, mais à s'y laisser couler, à suivre le mouvement lent et suspendu de la lumière et des vapeurs. La nuée est l'élément dynamique qui module, relie et dissout les formes. Le visible s'y fait tremblant, poreux, toujours en voie de mutation. L'essentialité du monde n'est pas à chercher dans l'identité des choses, mais dans leur mouvement subtil d'apparaître et de disparaître. Le « je » s'y découvre comme pur accompagnement du devenir : un je-mouvement, un je-écart, qui, en s'oubliant, épouse le flux cosmique. Le nuage, figure paradigmatique de ce flux, devient la métaphore absolue de cet effacement créateur, où l'homme, loin de s'ériger en maître de la nature, s'accorde à son souffle imperceptible.

Lorsque nous nous régalons de la poétique visuelle du nuage à travers les plis prosodiques de Li Bai et les turbulences pigmentaires de Corot, une question plus essentielle émerge : ces particules d'eau en suspension sont-elles le produit des sécrétions de l'esprit humain ou la trace du souffle du divin ? De même que la tradition hébraïque désigne *ruah* (רוּחַ) à la fois comme le souffle vital et l'esprit sacré, et que le taoïsme englobe dans *qì* (气) l'unification cosmique du souffle qui traverse l'univers, la forme vaporeuse des nuées se révèle être l'une des plus anciennes pratiques spirituelles du monde. Les trajectoires des nuages solitaires chantées par Li Bai et les tourbillons plombés fixés par Corot ne sont, en

[224] *Ibid.*, p. 93.

réalité, que deux condensations d'un même souffle sacré, figé sous des cieux distincts en Orient et en Occident.

Monsieur Christian Belin décrit, dans *Le corps pensant*, la complexité de l'esprit humain à travers le mystère du souffle :

> Au départ, la notion d'esprit se caractérise par sa matérialité physique, et elle s'exprime à l'aide d'un terme fort concret qui se rapporte au souffle d'air, objet même de la respiration. Un paradoxe fort instructif se manifeste : c'est ce mot si concret, si naturaliste de ruah (haleine de vie) qui renferme le secret de la vie spirituelle, même en ses états les plus élevés. Ce souffle d'ailleurs se réfère à l'Esprit de Dieu qui, au commencement, planait sur les eaux (Gn 1, 2). Il ne désigne donc pas seulement une fonction vitale (la respiration), ou bien une impulsion qui, en l'homme, régirait la volonté et enclencherait les émotions ; de manière plus mystérieuse…L'esprit humain reste un souffle, même en ses activités intellectuelles ; pareillement, l'Esprit de Dieu prend aisément l'apparence du vent. Leur isomorphisme partiel révèle toute la complexité de la vie spirituelle[225] .

Lorsque la tradition hébraïque définit *ruah* à la fois comme souffle de vie et esprit divin, le taoïsme englobe dans *qì* le cycle de vie et mort : « La vie conduit à la mort. La mort débouche sur la vie. Qui donc connaît l'ordre qui préside à ce cycle de vie et de mort ? L'homme naît d'une condensation du souffle. C'est le souffle qui en se condensant produit la vie et le même souffle qui, en se dispersant, amène la mort[226] ». Le nuage révèle alors sa véritable essence : il est la respiration vitale et spirituelle en suspension entre ciel et terre, la condensation visible d'un souffle sacré dans le monde matériel. Le nuage des poètes Tang est l'incarnation mouvante d'une métaphore puissante du *qì*. Il est à la fois éphémère et éternel, changeant de forme sans jamais disparaître. Celui de Corot assume la mission du transporteur du frisson divin. Sur le plan phénoménologique, leurs nuées respectives construisent ensemble un système éthique où être, c'est respirer : projeté dans l'infinité du temps, le nuage cesse d'être un simple objet météorologique pour devenir le champ d'entraînement d'un souffle qui naît en avançant vers la mort. Les oisivetés dilatées dans la prosodie et les lumières diffractées dans la matière nuageuse finissent par converger vers une vérité unique, révélée par le spectre du souffle sacré : l'art est l'archive immortelle d'un souffle sacré, le journal que la civilisation inscrit dans le ciel avec toute l'ampleur de l'existence.

Chapitre 2 Le silence de la force

Pour les scènes théâtrales de Corot et des poètes de la dynastie des Tang, les arbres et les

[225] Christian Belin, *Le corps pensant, op. cit.*, p. 74.
[226] Tchouang-tseu, « Intelligence voyage dans le nord », in *Philosophes taoïstes I, op. cit.*, p. 250.

montagnes ont non seulement leur charge de décor réaliste, ils sont également acteurs du drame. Quand les chênes, les aulnes ou les bouleaux de Corot donnent l'image de la vie jaillissante et impérieuse avec leur tronc énorme, ou déplorent l'affaiblissement vital avec la torsion des branches sombres, les saules, les bambous et les pins des poètes chantent le retour du printemps, ou dédaignent le froid cruel de l'hiver, pour faire preuve d'optimisme, de droiture, ou de vaillance ; Quand les sous-bois de Corot, vue brumeuse et feuillée, évoquent éternellement les souvenirs les plus poétiques, les arbres auxquels sont accrochées les gouttes de rosée nimbées de lueur de l'aube dans la poésie chinoise nous démontrent le monde serein des poètes vivant dans l'oisiveté. Les arbres dans différentes étapes de vie, heures de la journée, saisons de l'année nous montrent la sagesse de l'artiste et des poètes dans le trivial du quotidien. Ils transcendent leur existence végétale pour être un rituel immuable, sensuel, voire vital. Si les branches et les feuilles occupent toujours le premier plan de la composition de Corot, ce sont toujours les montagnes s'enchaînant qui atténuent le choc brutal entre le ciel et la terre au derrière-plan. Il est plus étonnant de remarquer que, tout comme les poètes, le peintre solitaire profite bien de son temps, au sein de la ou des montagnes, en contemplant le sommet qui touche le ciel, l'eau qui coule à l'infini, et la juxtaposition harmonieuse des arbres et des rochers. Il est fort probable que les poètes s'émeuvent autant que Corot face à cet espace où les éléments consonnent d'une façon plus ou moins parfaite. Comment la figure de la montagne est-elle apparue, et s'enrichit-elle de significations ? Comment les perspectives subtiles dont usent le peintre et les poètes dévoilent leur vision du monde et l'art de vivre ?

2.2.1 La montagne

Des longs rouleaux de paysages à l'encre de l'Orient aux toiles vibrantes des maîtres occidentaux, la montagne demeure l'un des repères spirituels les plus anciens de l'humanité. Dans la pensée orientale, notamment à travers l'art du paysage, la montagne ne se limite jamais à une forme tangible. Par le biais des *trois lointains* (三远, sān yuǎn), la peinture chinoise de montagne et d'eau façonne un modèle cosmologique où la matérialité des reliefs s'entrelace avec le mouvement invisible :

> La peinture de montagne comporte trois lointains (san yuan). Du bas des montagnes et en levant les yeux jusqu'à leur cime, c'est le lointain élevé (gaoyuan). Des contreforts et en regardant vers l'arrière des montagnes, c'est le lointain profond (shenyuan). Des proches montagnes à celles que l'on aperçoit au loin, c'est le lointain plat (pingyuan)[227].

[227] Guo Xi, « Message élevé des bois et des sources », in Yu Jianhua (éd.), *Traités chinois sur la peinture par catégories, op.*

La montagne, ainsi déployée dans l'espace pictural, n'est pas une masse immobile que l'œil enfermerait dans une perspective fixe ; elle est au contraire une modulation continue de présence et d'absence, de proche et de lointain, de visible et d'invisible. Elle respire, elle se dilate et se retire, selon des rythmes qui sont ceux du vivant lui-même. Dans l'expérience du *san yuan*, l'ascension, l'exploration et la dérive du regard deviennent une métaphore du voyage intérieur : gravir n'est pas seulement progresser dans l'espace, mais aussi s'élever dans l'être ; sonder les vallées profondes, c'est entrer dans l'épaisseur du mystère. La montagne devient ainsi un opérateur cosmologique – un axe où se nouent la Terre et le Ciel, où le flux du *qi* peut s'incarner en formes sensibles tout en conservant sa nature mouvante. Elle est le souffle coagulé du monde, la solidification momentanée du vide fertile, une présence massive qui, paradoxalement, enseigne l'impermanence.

À l'inverse, dans l'histoire de l'art occidental, la montagne a souvent été saisie sous le signe du Sublime, où l'exaltation de sa grandeur va de pair avec la tentative humaine de la dominer ou de la mesurer. Turner, dans *Hannibal traversant les Alpes* (1810 – 1812), déploie un chaos de lumière et de matière, faisant de la montagne l'instrument de la petitesse humaine face à l'immensité. Ici, l'altitude est un défi, un gouffre ouvert sur l'inconnu, un rappel de la condition fragile de l'homme. Ainsi, les regards que l'Orient et l'Occident portent sur la montagne épousent deux rythmes spirituels opposés : l'un cherche, dans l'intimité de la nature, la résonance subtile entre le ciel et l'homme ; l'autre, dans l'extériorité conquérante, interroge sans cesse les frontières de l'être et du monde.

2.2.1.1 Le sommet et l'abîme

Selon l'idéologie influente de l'époque, les montagnes célèbres sont des lieux sacrés habitées d'ermites taoïstes. Comme trait d'union entre le ciel et la terre, les montagnes abritent des poètes se recueillant en paix pour chasser les esprits pervers et mal intentionnés, ou pour se purifier eux-mêmes. L'aspiration à la montagne des lettrés n'est point considérée comme chimérique. En tant que premier recueil de poésie chinoise, *Le Classique des poèmes* (诗经, shī jīng) contient une grande variété de poèmes couvrant les thèmes les plus envoûtants tels que la nature, la routine et l'amour. Il existe, dans ce chef-d'œuvre légendaire, beaucoup de poèmes liés aux montagnes. Dans *Sī Gān* (斯干) de *Siăo iă* (小雅), la maison construite au pied de la montagne passe pour un habitat agréable grâce à son éloignement du tracas :

---

cit., p. 639. Cité dans Yolaine Escande, *Montagnes et eaux – La culture du shanshui, op. cit.*, p. 119.

秩秩斯干，幽幽南山。如竹苞矣，如松茂矣。兄及弟矣；式相好矣，无相犹矣。 (Devant, un ruisseau murmure joyeusement, derrière, s'étendent en silence le mont Zhongnan. Entre la montagne et l'eau, les bambous verdoyants se balancent avec grâce, tandis que les pins touffus, denses et majestueux, se taisent sous la caresse du vent. Un frère aîné généreux et un cadet vertueux, empreints de respect mutuel, nourrissent une affection profonde et un lien indéfectible, sans jamais céder à la ruse ou au calcul l'un envers l'autre.) [228]

Dès les premiers vers du poème, une scène d'apparente simplicité déploie une richesse symbolique qui résonne avec l'esprit des lettrés chinois et leur quête intemporelle de communion avec la nature. Les bambous et les pins entre les monts et les eaux, omniprésents dans le paysage littéraire chinois, sous-entendent une harmonie dynamique, un équilibre entre le mouvement et le repos. La juxtaposition entre le ruisseau et la montagne ajoute une stratégie narrative subtile à ce paysage poétique. Le ruisseau, avec son énergie vive et son mouvement incessant, suggère la vitalité de la vie humaine, ses joies éphémères et son élan ininterrompu. La montagne, au contraire, immuable et sereine, représente l'éternité, une aspiration à transcender les contingences du quotidien. La relation entre les deux n'est pas antagoniste : elle est complémentaire. L'eau, en s'écoulant, trace un chemin à travers la masse imposante de la montagne, créant une alchimie où l'élément fluide s'accorde avec l'élément stable. Le mont Zhongnan, à partir de cette époque-là, devint le cadre idéal pour méditer sur les valeurs cardinales de la culture lettrée : le respect, la vertu, et l'harmonie avec soi-même et avec l'autre.

Dans la mythologie chinoise, ce sont la puissance, la sagesse et la longévité que symbolisent les montagnes : *Le vieux fou qui déplaça des montagnes*[229] est tenu pour une parabole inspirante interprétée comme persévérance, obstination, et détermination de l'humain à surmonter les obstacles ; Dans le mythe cosmogonique de Pangu[230], le corps du géant s'est transformé en cinq montagnes sacrées pour soutenir le ciel et la terre ; L'ouvrage fondatrice de la mythologie chinoise est intitulé *Livre des monts et des mers*[231](山海经：Shān Hǎi Jīng). Les montagnes et les eaux sont l'origine du monde, le pilier du ciel, et le portail vers le monde spirituel dans la conception chinoise. Homme d'État ambitieux de la période des Trois Royaumes, Cao Cao (155 – 220) chérissait le noble idéal d'unifier le monde et faisait des efforts inlassables pour cela. La montagne dans ses poèmes figure sa fermeté et inébranlabilité dans la conquête du le monde :

观沧海

[228] Anonyme, « Si Gan », recueilli dans *Le classique des poèmes (Shi Jing)*, Hangzhou, Zhejiang guji chubanshe, 2011, p. 127, traduction originale.
[229] Voir *Mythes et légendes de la Chine*, Beijing, Wuzhou chuanbo chubanshe, 2011, p. 134.
[230] Voir *Mythes et légendes de la Chine*, op. cit., p. 6.
[231] Voir *Livre des Monts et des Mers : Shanhaijing, Mythologie chinoise*, éd. indépendante, 2024.

En contemplant la mer vaste

东临碣石，以观沧海。

À l'est, je me rends au mont Jieshi pour contempler la mer immense.

水何澹澹，山岛竦峙。

Les eaux sont vastes et ondoyantes, les îles montagneuses se dressent fièrement.

树木丛生，百草丰茂。

Les arbres poussent en bosquets, les herbes sont luxuriantes et abondantes.

秋风萧瑟，洪波涌起。

Le vent d'automne souffle mélancoliquement, de grandes vagues s'élèvent.

日月之行，若出其中；

Le soleil et la lune traversent le ciel, comme s'ils émergeaient de ces eaux ;

星汉灿烂，若出其里。

Les étoiles brillent dans la Voie lactée, comme si elles naissaient de cette mer.

幸甚至哉，歌以咏志。

Quelle chance merveilleuse ! Je chante pour exprimer mes sentiments[232].

Dans ce poème, la montagne se présente comme un point de départ, un promontoire d'où le regard du poète s'étend vers l'infini de la mer. Ce lieu élevé, à la fois physique et symbolique, devient une plateforme d'observation où le poète, en quête de sens, contemple l'immensité de la nature et de l'univers. La montagne ici est un seuil, une jonction entre le terrestre et le cosmique, entre le fini et l'infini.

Lu You compare son ambition de regagner le territoire de son pays à la roche au sommet de la colline, en se demandant comment faire pour être aussi tenace et résolu qu'elle :

山头石

La roche au sommet de la colline

秋风万木霣，春雨百草生。

Au vent d'automne, dix mille arbres s'étiolent ; Sous la pluie de printemps, cent herbes croissent.

造物初何心，时至自枯荣。

Le Démiurge voulait-il dès le début le monde ainsi ? Au gré des saisons, choses flétrissent ou

[232] Cao Cao, « En contemplant la mer vaste » (guan cang hai), in *Anthologie des poèmes des trois Cao (san cao shi xuan)*, Beijing, Zhonghua shuju, 2005, p. 15, traduction originale.

s’épanouissement d’elles-mêmes.

惟有山头石，岁月浩莫测。

Seule demeure cette roche au sommet de la colline ; Dont les mois et les ans débordent insondables.

不知四时运，常带太古色。

Elle ignore le cycle des saisons, et arbore les mêmes antiques couleurs.

老翁一生居此山，脚力欲尽犹跻攀。

Le vieil homme a passé sa vie dans ces collines ; Et si ses jambes faillent, il y grimpe encore et s’accroche.

时时抚石三太息，安得此身如尔顽。

Parfois il caresse la roche et soupire trois fois : Comment pourrais-je me faire aussi têtu que vous[233] ?

Dans ce poème de Lu You, la montagne s’érige comme un symbole puissant de permanence dans un monde en perpétuelle transformation. Le poète met en scène un cycle perpétuel de mort et de renaissance. Ce tableau d’une nature en mouvance traduit la cadence immuable des saisons. Les chiffres « dix mille » et « cent » renforcent cette idée de profusion, mais aussi d’insignifiance, chaque élément étant condamné à s’insérer dans un cycle préétabli. Face à cette mouvance, la montagne se pose en contrepoint : « Seule demeure cette roche au sommet de la colline ». Par sa fixité, elle semble échapper à l’usure du temps et aux lois du renouvellement. Elle « arbore les mêmes antiques couleurs », figée dans une immobilité que ni les saisons ni les années ne parviennent à altérer. Ce contraste entre l’éphémère et l’éternité invite à réfléchir sur la fragilité de l’existence humaine face à l’imperturbabilité du monde minéral. La montagne, par son immobilité, devient un symbole d’éternité. L’adjectif « insondables » suggère l’inaccessibilité d’une vérité universelle que la montagne pourrait détenir, mais que l’esprit humain ne saurait saisir pleinement. Par cette réserve, la montagne devient le gardien silencieux d’une sagesse cosmique. L’image de la montagne se perpétue chez les poètes partout avec son incarnation solide, dans laquelle sont confiés les desseins les plus fermes. Dans son ascension, les poètes se jugent conquérants et invulnérables.

Néanmoins, sous la dynastie des Tang, les poètes livrent une toute nouvelle image des montagnes. La dynastie Tang est reconnue comme une ère de prospérité et d’innovation, favorisée par une stabilité politique et économique propice à un essor culturel remarquable. Sous ce règne, la créativité s’épanouit, donnant naissance à une véritable efflorescence des talents dans les domaines artistique et littéraire. Toutefois, certains esprits brillants ne

[233] Lu You, « La roche au sommet de la colline », recueilli dans *Anthologie de la poésie chinoise, op. cit.*, p. 706.

trouvèrent pas l'occasion de se distinguer, ce qui engendra un ressentiment profond envers une bureaucratie souvent insensible au mérite authentique. Ce désarroi s'exprima sous forme d'une révolte silencieuse. Les lettrés, convaincus de leur ingéniosité, de leur sagacité et de leur intégrité, furent d'autant plus accablés par les rivalités incessantes des promotions et des rétrogradations. Certains traduisirent leur déception dans leurs créations littéraires, tandis que d'autres choisirent de se retirer de la cour et de la vie aristocratique pour adopter une existence plus simple et empreinte de contemplation. En s'immergeant dans la nature, ils renouèrent avec des valeurs de pureté primordiale. La montagne devint alors un symbole de repli pour l'esprit, un sanctuaire où se réconcilier avec soi-même. « J'ai élu domicile au cœur de la montagne : Sur la voie des oiseaux, il n'est plus trace humaine[234] », en cet espace hors du temps, où tout s'apaise, s'accorde et s'efface, Han Shan demeure au cœur de l'instant présent – humble et prodigieux à la fois. Il s'ancre dans l'éclat d'un vide sublime, socle impalpable de la voie véritable. La montagne, par sa présence authentique, résonne avec l'âme qui perçoit le monde comme un champ d'énergies vivantes. « Depuis que j'habite au sommet du milieu, je ferme ma maison dans les bois retirés. L'automne passe sans le moindre visiteur, la nuit vient, les moines s'apprêtent à rentrer[235] », Li Duan (743 – 782) ferme sa maison, tout en s'ouvrant vers un cycle immuable où l'existence se fond dans une harmonie silencieuse. La montagne, c'est un refuge silencieux où le temps se dissout dans la clarté de l'éveil. Ici, chaque souffle du vent, chaque bruissement de feuille devient un écho d'une mélodie secrète qui unit l'homme à l'univers. « L'éclat des montagnes enchante les oiseaux, les reflets sur l'étang purifient les cœurs[236] », note Chang Jian (708 – 765) radieux, au milieu des montagnes dont l'éclat agit, enchante et transforme les êtres les plus légers, comme les oiseaux, en témoins de sa puissance inspirante. Cette relation entre la montagne et la vie qui l'habite suggère un principe d'interaction profonde, où le paysage ne se contente pas d'exister, mais participe activement à l'éveil du vivant. Le poète Sun Chuo (314 – 317) affirme : « 太虚辽阔而无阂，运自然之妙有，融而为川渎，结而为山阜。(Le Vide suprême (*taixu*), vaste et sans entrave, engendre par sa spontanéité les merveilles du monde : fondu, il se déploie en fleuves et rivières ; condensé, il se dresse en montagnes et collines)[237] ». Le vide suprême n'est pas un néant stérile, mais une plénitude invisible, un principe d'indétermination qui rend possible toute apparition. Il est, pour ainsi dire, la matrice silencieuse du monde phénoménal : illimité, sans obstacle, il n'entrave aucune genèse, mais au contraire permet aux formes de se

[234] Han Shan, « J'ai élu domicile au cœur de la montagne », traduit du chinois par Patrick Carré et Zéno Bianu, in *Poésie chinoise de l'éveil*, Paris, Albin Michel, 2017, p. 79.
[235] Li Duan, « Le pic du milieu de la montagne Yunji », recueilli dans *Anthologie de la poésie chinoise, op. cit.*, p. 435.
[236] Chang Jian, « Inscrit sur la salle de méditation derrière le monastère Poshan », recueilli dans *Anthologie de la poésie chinoise, op. cit.*, p. 386.
[237] Sun Chuo, « Rhapsodie sur l'excursion au mont Tiantai » (You Tiantaishan Fu), recueilli dans *Anthologie littéraire*, Shanghai, Shanghai guji chubanshe, 1986, juan 11, p. 494-495, traduction originale.

déployer librement selon leur nécessité propre. Dans cette dynamique, la montagne n'est pas, comme dans le poème de Lu You, un symbole d'immuabilité, de fixité monumentale ou d'élévation vers un au-delà transcendant ; elle est un ralentissement, une cristallisation temporaire dans le grand procès de transformation continue.

Si, dans la poésie *shanshui*, la montagne s'élève comme un axe cosmique reliant le ciel et la terre, une matrice où se conjuguent l'immensité et l'intimité, son image dans la peinture occidentale suit une trajectoire différente, façonnée par des sensibilités culturelles et esthétiques propres. Longtemps, la montagne fut perçue comme un espace hostile et menaçant, un territoire où l'inconnu côtoyait l'effroi. Dans l'imaginaire occidental médiéval, les sommets escarpés apparaissaient comme autant de frontières inaccessibles, peuplées de dangers réels ou fantasmés. Cet exotisme originel confinait la montagne à un rôle d'altérité radicale, éloignée des préoccupations esthétiques ou narratives. Elle n'était qu'une marge, une absence, un dehors, à la fois géographique et symbolique. En France, il faut attendre le XVIIIe siècle pour que la montagne commence à s'imposer comme motif littéraire à part entière. Jusqu'alors, dans les romans et récits, elle n'apparaissait que sporadiquement, et jamais pour elle-même : elle servait de toile de fond indistincte, reléguée au rôle de décor utilitaire, où l'intérêt se portait sur les personnages ou les intrigues. Comme le fit Montaigne (1533 – 1592) dans son *Journal de voyage en Italie*[238], effectué en 1580 – 1581. Ce retard dans sa valorisation littéraire s'explique en partie par le regard ambivalent que portaient les hommes sur ces espaces grandioses mais menaçants, encore perçus comme des lieux de désolation, d'épreuve et d'inhumanité.

Dans la peinture, la montagne connut un destin similaire. Dans les scènes mythologiques ou religieuses des maîtres de la Renaissance, les sommets et crêtes rocheuses étaient relégués à l'arrière-plan, une esquisse vaporeuse destinée à souligner la majesté des personnages ou la théâtralité de l'action. La montagne, réduite à une abstraction pittoresque, ne prétendait pas encore à l'autonomie esthétique. Elle était un cadre, jamais un sujet. Comme chez Léonard de Vinci ou dans les retables religieux, les montagnes sont souvent idéalisées, réduites à des silhouettes oniriques pour donner de la profondeur au tableau sans voler la vedette aux figures humaines ou divines, comme on peut le voir dans *La Vierge aux rochers* (fig. 2) de Léonard de Vinci. Dans cette œuvre, les montagnes escarpées et les formations rocheuses, bien qu'intrigantes, restent un cadre lointain et soulignent le caractère sacré de la scène.

Cependant, le XVIIe et le XVIIIe siècle marquèrent une rupture décisive. Sous l'influence

[238] Voir Michel de Montaigne, *Journal de voyage de Michel de Montaigne en Italie, par la Suisse et l'Allemagne en1580 et 1581*, Città di Castello, S. Lapi, 1889.

des explorations scientifiques, la perception de la montagne évolua profondément. Ce qui, chez les auteurs classiques, était encore qualifié d'affreux ou de terrifiant – des termes récurrents dans les récits de voyageurs et les écrits savants – devint peu à peu l'objet d'un nouveau sentiment : le sublime. Au XVIIe siècle, la montagne s'imposait discrètement mais avec constance dans l'univers pictural. Elle participa silencieusement à l'élaboration d'un idéal pastoral, où la nature n'acquit pas encore l'autonomie symbolique ou la monumentalité qu'elle revêtira dans les siècles suivants. Elle était un élément parmi d'autres, destiné à structurer la profondeur de la composition. Dans *Paysage fluvial avec batelier et pêcheurs*, peint par Domenico Zampieri, dit Le Dominiquin (1581 – 1641), la montagne illustre parfaitement cette tendance. Éloignée, presque imperceptible, elle s'intègre harmonieusement au décor sans chercher à écraser le spectateur par sa grandeur. Fondue dans l'arrière-plan, elle se présente sous la forme d'une touche douce qui guide le regard vers l'horizon. L'artiste, soucieux de mettre en valeur les activités humaines, réduit la montagne à une présence éthérée, qui complète la scène sans la dominer.



Figure 26 : Domenico Zampieri, *Paysage fluvial avec batelier et pêcheurs*, vers 1605, collection privée

La montagne dans les œuvres de peintres comme Le Dominiquin reste humble, effacée, et subordonnée à l'ensemble pictural. Elle ne cherche ni à impressionner ni à susciter un sentiment d'émerveillement. Il en va de même pour le tableau *Le Parnasse*, dit aussi *Paysage avec Apollo et les Muses* de Claude Gellée, dit le Laurrain (1600 – 1682), la montagne, reléguée à l'arrière-plan, se distingue par sa présence discrète parmi les multiples éléments de cette scène bucolique et mythologique.



Figure 27 : Claude Gellée, *Paysage avec Apollo et les Muses*, 1652, Scottish National Gallery of Modern Art

Dans ce tableau, la montagne, baignant dans une lumière diffuse, se trouve à l'horizon. Elle est à la fois un point de fuite et un élément stabilisateur de la composition. Contrairement aux collines qui délimitent les bois sacrés où siègent les Muses, la montagne s'impose par sa verticalité majestueuse derrière Apollon, bien que tenue à distance. Elle évoque un espace inaccessible, et s'efface devant l'action principale : la présence d'Apollon et les Muses. Le sanctuaire de la création n'est pas situé sur les sommets inaccessibles de la montagne, mais dans la clarté rassurante d'une clairière baignant dans la douce lumière. La montagne joue un rôle sous-jacent important. Elle est le spectateur muet de cette scène d'inspiration divine. Elle agit comme une toile de fond qui ancre les événements dans une temporalité élargie, liant le moment présent à une éternité cosmique. Cette temporalité, bien que discrète, reflète le goût classique pour un ordre universel, où chaque élément, de l'arbre à la montagne, occupe une

place précise dans l'harmonie du monde.

En revanche, chez certains peintres hollandais de cette époque, la montagne commença à trouver une force toute nouvelle. Elle se fit entendre, non pas dans une posture éclatante ou dominatrice, mais par son obstination silencieuse face aux éléments déchaînés. Chez Simon de Vlieger (1601 – 1653), la montagne ne se fait plus dans le décor. Sa présence est imposée par contraste : face à la mer tumultueuse et au ciel menaçant, elle incarne la fermeté, l'ambition et la résistance.



Figure 28 : Simon de Vlieger, *Ship in distress off a rochy coast*, 1645, Indianapolis Museum of Art

Cette représentation de la montagne trouve un écho saisissant dans *Contempler la vaste mer* de Cao Cao et *La roche au sommet de la colline* de Lu You. Tout comme chez Simon de Vlieger, la montagne dans *Contempler la vaste mer* s'érige avec grandeur face aux flots agités. Elle représente une constance face à l'instabilité de la mer, une image d'éternité qui contraste avec l'éphémérité des vagues. De même, dans *La roche au sommet de la colline*, Lu You évoque une roche solide, immuable face à l'érosion : La roche au sommet de la montagne, à travers les âges, garde toujours sa couleur. Cette image poétique résonne profondément avec la montagne de de Vlieger, qui conserve sa stature imposante malgré la furie des vagues qui l'assaillent. La montagne incarne un idéal d'endurance et de force intérieure, qui inspirent

l'homme à surmonter ses propres épreuves.

« La découverte de la montagne, au cours de la deuxième moitié du dix-huitième siècle, devient un phénomène qui concerne un public vaste, curieux, cultivé et en mesure d'affronter les risques et les difficultés d'un voyage vers des territoires peu accessibles mais qui stimulent l'envie de connaître et l'émotion[239]. » Certes, le XVIIIe siècle marque une évolution majeure dans l'histoire des représentations de la montagne dans la peinture. Cette évolution se traduit par une montée en puissance des paysages alpins et pyrénéens. Les artistes romantiques confèrent à la montagne une force émotionnelle inédite : les cimes et glaciers ne sont plus de simples éléments décoratifs mais des acteurs à part entière du tableau, chargés de spiritualité et d'émotions puissantes. La montagne sublime, tout à la fois belle et terrifiante, devient alors le miroir des aspirations humaines et des tourments de l'âme, un espace où la nature et l'art dialoguent dans une tension dramatique.

Alexandre Cozens (1717 – 1786) refuse les conventions de la peinture de genre, et insuffle à ses œuvres une attention nouvelle à l'environnement. Chez lui, les contours des sommets ne sont pas précisément délimités, mais esquissés dans un flou suggestif qui invite à la contemplation et laisse place à l'imaginaire. Loin de chercher l'exactitude topographique, il conçoit la montagne comme un espace mental, un horizon où l'évocation poétique prime sur l'imitation rigide. Cette quête d'une esthétique libérée trouve une continuité audacieuse dans le travail de son fils, John Robert Cozens (1752 – 1797). Celui-ci rejette à son tour l'organisation horizontale conventionnelle, où les plans s'enchaînent selon une stricte hiérarchie. Il déconstruit les artifices d'une perspective trop calculée, traduit une volonté d'éviter les effets spectaculaires pour préférer la subtilité des traces humaines ou culturelles dans le paysage. Une chapelle perchée, un sentier escarpé, un mur de pierres sèches abandonné : autant de signes épars, modestes mais vibrants, qui animent ses montagnes d'une émotion retenue.

C'est chez Caspar David Friedrich (1774 – 1840) que l'on perçoit un monde poétique où la montagne se dresse comme une allégorie de l'âme humaine en quête d'absolu. La brume, légère et impalpable, étire son voile sur les crêtes ondoyantes, rendant visible l'invisible, transformant l'immensité du monde en un sanctuaire de silence et d'introspection. Caspar David Friedrich fait partie de la première tendance qui marque le bouleversement dans le milieu artistique. E.H. Gombrich a saisi avec acuité cette tendance et l'a décrite en ces termes :

[239] Dubbini Renzo, « La montagne comme modèle esthétique entre le XVIIIe et le XIXe siècle », in *Revue de géographie alpine*, tome 87, n°1, 1999. pp. 61-69.

> La rupture dans la tradition laissait en somme le choix aux artistes entre deux voies différentes. Ils pouvaient poursuivre la poésie, rechercher des effets émouvants ou dramatiques. Ils pouvaient aussi s'en tenir aux données immédiates du motif, chercher à en pénétrer les secrets avec toute l'honnêteté et toute la patience dont ils étaient capables[240].

Dans l'histoire de l'art, il ne s'agit pas tant d'une progression linéaire vers un réalisme accru que d'une reconfiguration constante des conventions perceptives et expressives. Cette intuition éclaire magnifiquement l'œuvre de Caspar David Friedrich, notamment dans *La Brume s'élevant dans le Riesengebirge* :



Figure 29 : Caspar David Friedrich, *La brume s'élevant dans le Riesengebirge*, vers 1815 – 1820

Friedrich ne peint pas seulement ce que l'œil peut voir, mais ce que l'âme devine. La lumière, douce et tamisée, caresse les pentes montagneuses et les mêle aux cieux, effaçant la frontière entre le tangible et l'intangible. Chaque couche de montagnes, à la fois proche et lointaine, évoque les strates de nos pensées, les méandres d'une méditation solitaire. La brume, ici, est une métaphore puissante : elle dissimule tout autant qu'elle révèle. Elle suggère l'insaisissable, cette promesse d'une vérité toujours hors de portée. Les montagnes,

[240] E.H. Gombrich, *Histoire de l'art*, op. cit., p. 373.

quant à elles, apparaissent comme des gardiennes silencieuses, des symboles d'éternité face à la fugacité humaine. On ne s'y aventure pas pour les conquérir, mais pour s'y perdre, pour y déposer le poids du monde et laisser l'âme se réconcilier avec l'infini.

Friedrich transforme ainsi le paysage en un miroir de l'intériorité. La solitude du spectateur face à ce tableau devient un écho à celle de l'homme dans l'univers. L'ascension des montagnes devient une parabole spirituelle : plus on s'élève, plus l'horizon se dérobe. Il ne s'agit pas d'atteindre un sommet, mais d'accepter que l'inconnu demeure. En cela, Friedrich nous invite à contempler, non pas la montagne comme objet, mais l'acte même de contempler, comme une prière silencieuse adressée au Sublime.

2.2.1.2 La demeure d'esprit

De ces explorations naît une sensibilité rare, une alchimie subtile qui trouve son apogée chez Jean-Baptiste Camille Corot. Avec lui, la montagne s'éloigne des clichés grandioses ou menaçants qui peuplent l'imaginaire romantique pour devenir une présence intime, presque chuchotée. Elle ne domine pas, elle n'écrase pas ; au contraire, elle accueille, elle enveloppe. Corot saisit avec une délicatesse infinie les jeux fugitifs de la lumière sur ses pentes, la caresse des brumes matinales qui s'élèvent comme un souffle, ou encore les ombres soyeuses qui glissent doucement à la tombée du jour. Dans ses tableaux, la montagne est moins un monument qu'un murmure, une résonance d'émotions humaines subtilement enchâssées dans les variations de l'atmosphère. Elle dialogue avec le spectateur, discrète mais essentielle, et tisse une harmonie entre l'évocation poétique et l'observation fidèle, témoignant d'une communion profonde entre l'artiste et la nature.

Chez Corot, la montagne n'est jamais isolée ni hiératique ; elle est une partie intégrante du tissu du monde, un élément fondu dans un éther où ciel, terre et végétation s'entrelacent. Ce qui saisit, c'est cette capacité à faire vibrer les montagnes à travers la lumière, à les intégrer dans une atmosphère qui les rend vivantes. Elles ne se dressent pas comme des entités séparées ou surplombantes, mais se lovent dans le paysage, une ligne douce qui soutient le regard sans jamais le contraindre. Là où d'autres cherchent à imposer la puissance de la montagne, Corot s'attache à en révéler la sérénité. Sa montagne n'a rien de conquérant, tout en elle tend à l'apaisement. Paul Jamot (1863 – 1939) a ainsi résumé la composition typique adoptée par Corot durant sa période italienne : « Ce sont les villes de Frascati ou de Tivoli, les lacs d'Albano et de Némi, et plus loin encore, les montagnes qui forment une majestueuse

enceinte à l'illustre plaine et les pittoresques vallées qui lui donnent accès[241] ». Les crêtes lointaines de Frascati ou de Tivoli, baignées d'une lumière douce et diffuse, n'érigent pas une frontière, mais instaurent une relation de continuité subtile entre la terre, l'eau et le ciel. Chez Corot, la montagne n'est pas l'autre, l'inaccessible ; elle est ce qui accueille, ce qui enveloppe, ce qui pacifie. Elle agit comme une membrane vivante entre le visible et l'invisible, entre la plaine fertile et l'immensité éthérée de l'atmosphère.

Cette vision résonne intimement avec la pensée chinoise, qui a toujours perçu la montagne comme un lieu d'éveil spirituel et de quiétude intérieur. Confucius (551 av. J.-C – 479 av. J.-C) disait : « Celui qui connaît trouve sa joie dans les cours d'eau ; celui qui est pénétré du sens de l'humain trouve sa joie dans les montagnes[242] ». François Julien explique cette opinion ainsi : « L'homme avisé aime l'eau parce qu'il a une intelligence qui est souple et fluide comme l'eau ; tandis que l'homme de bien aime la montagne parce qu'il est ferme et constant comme elle[243]. » La montagne, dans la pensée chinoise, incarne la stabilité et la profondeur, un ancrage nécessaire face à l'instabilité du monde. En contraste, l'eau représente le mouvement incessant, la capacité d'adaptation et le flux des choses. Ces deux images, loin de s'opposer, se complètent et témoignent de la richesse d'une vision du monde où l'homme est invité à équilibrer souplesse et fermeté, transformation et permanence. La montagne devient alors une leçon silencieuse, une invitation à cultiver la constance, la sérénité et l'éveil. Dans le taoïsme, telle qu'elle transparaît chez Tchouang-tseu, la montagne est à la fois un espace d'excursion et une métaphore de la transcendance intérieure. « Si les forêts et les montagnes sont bonnes pour l'homme, c'est parce que l'esprit de celui-ci n'est pas de force à triompher de son oppression intérieur[244] » ; « Les forêts des montagnes, les terrains élevés font notre joie[245] », écrit-il. La montagne devient alors un refuge, non pas pour fuir, mais pour retrouver. Elle offre un espace de dépouillement, un sanctuaire où les ambitions terrestres se dissolvent pour laisser place à l'essence pure de l'être.

Pour les poètes Tang, la montagne est cet espace clos et protégé, une enclave spirituelle où l'homme peut transcender les trivialités du quotidien. Mais elle n'est pas un lieu indistinct : elle est rigoureusement différenciée entre l'extérieur, marqué par l'agitation, et l'intérieur, espace de pureté et d'éveil. Au cœur de cette intériorité se trouve ce que la tradition appelle la Source des fleurs de pêcher (桃花源：táo huā yuán), ce lieu tangible mais empreint de transcendance, un monde à part où l'homme peut enfin se reconnecter au cosmos. Le poème

---

241 Paul Jamot, *Corot – Préface de Paul Jamot*, Paris, Musée de l'orangerie, Paris, 1936, p. XVII.
242 « Les Entretiens » de Confucius, in *Philosophes confucianistes, op. cit.*, p. 84.
243 François Julien, *Vivre de paysage – Entre les montagnes et les eaux, op. cit.*, p. 57.
244 Tchouang-Tseu, « Les choses extérieures », in *Philosophes taoïstes I, op. cit.*, p. 300.
245 Tchouang-Tseu, « Intelligence voyage dans le nord », in *Philosophes taoïstes I, op. cit.*, p. 259.

de Wang Wei illustre avec une finesse poignante cette distinction fondamentale entre l'extérieur, marqué par l'agitation des ambitions humaines, et l'intérieur, ce refuge de pureté et d'éveil que symbolise la montagne :

送别

Adieu

下马饮君酒，

Je descends de cheval, vous offre à boire,

问君何所之？

Et vous demande : « Où voulez-vous aller ? »

君言不得意，

Vous dites : « Mes projets étaient illusoires ;

归卧南山陲。

Au pied du Mont du Sud, je rentre me reposer. »

但去莫复问，

Alors partez maintenant, assez de questions !

白云无尽时。

Les nuages blancs défilent sans fin à l'horizon[246].

L'acte initial – descendre de cheval pour offrir à boire – marque une transition subtile entre le mouvement du voyage et l'immobilité d'une contemplation imminente. Le cheval, symbole de l'effort humain, est délaissé au profit d'un geste simple et fraternel, qui amorce déjà le retrait du monde extérieur. La question posée, « Où voulez-vous aller ? », transcende sa simple fonction narrative pour devenir une interrogation existentielle. Elle ouvre un espace de réflexion sur le chemin à emprunter : celui des ambitions illusoires ou celui d'un retour à l'essentiel, symbolisé par la montagne. La réponse, empreinte de lassitude – « Mes projets étaient illusoires ; au pied du Mont du Sud, je rentre me reposer » – traduit cette tension entre les désirs du monde extérieur et la quête d'un refuge intérieur. Ici, la montagne ne s'érige pas en obstacle, mais se déploie comme un lieu d'accueil, un sanctuaire où l'homme peut se retirer, non pas dans un acte de fuite, mais dans une volonté de purification. Ce retour au Mont du Sud évoque la recherche d'un équilibre perdu, un lieu d'harmonie où l'homme peut enfin s'accorder au souffle de la nature. Pour Wang Wei, comme pour la tradition taoïste et bouddhique, la montagne est à la fois un lieu tangible et une métaphore de l'éveil spirituel.

[246] Wang Wei, « Adieu », recueilli dans *Anthologie de la poésie chinoise*, op. cit., p. 359.

Elle ne se contente pas d'être une retraite physique ; elle est le miroir d'une intériorité retrouvée, un espace où l'agitation des ambitions humaines s'efface pour laisser place à une sérénité intemporelle.

L'accès à la montagne, dans cette perspective, n'est pas une conquête rapide, mais un cheminement progressif. L'abord de la montagne, tout comme son exploration, est une ouverture graduelle, une disposition à s'imprégner de son essence. Ainsi, chez Corot comme dans la poésie Tang, l'idée de conquête n'est guère essentielle. Gravir une montagne n'est pas une quête de domination, mais un acte de communion. La montagne est moins un sommet à atteindre qu'un écrin dans lequel l'âme peut se révéler, un espace où l'individu peut se purifier et se réconcilier avec lui-même et le monde. Elle se déploie dans un souffle, non comme une prouesse, mais comme une invitation à la quiétude, une méditation visuelle et spirituelle.

Chez Corot, la nature n'est jamais soumise : elle est écoutée, ressentie, restituée dans toute sa tendresse et sa profondeur. La montagne devient alors une métaphore vivante de l'équilibre entre l'homme et l'univers, entre l'effacement de soi et l'éveil à l'infini. C'est ce que ressentit Corot quand il entra dans les collines de Lormes. Dans *Lormes : un torrent avec une chevrière debout, filant* (1840 – 1845), Corot nous livre une vision où la nature et l'homme cohabitent dans une harmonie discrète mais profondément vibrante. La scène, baignée d'une lumière douce et tamisée, révèle un torrent qui serpente à travers un sous-bois, tandis qu'une chevrière, immobile, s'adonne à son ouvrage. C'est la voix de la colline, fluide et incessante, contrastant avec la stabilité et la quiétude de la figure humaine. Ce contraste, cependant, n'est pas une opposition ; il est une synergie. La chevrière, dans son geste quotidien et humble, incarne une relation apaisée avec la nature. Elle n'est pas une intruse dans ce paysage, mais une part intégrante de cet équilibre fragile et profond.

L'éclat dramatique ou l'exploit technique n'est point ce que cherche Corot. Son torrent n'éblouit pas par sa puissance, mais touche par son naturel. L'eau, dans son écoulement continu, devient une métaphore du temps et de la vie, une présence fugace mais éternelle. Les ombres des arbres et les touches subtiles de lumière sur les pierres participent à une ambiance feutrée, presque méditative, où chaque détail invite à la contemplation. La chevrière, figure modeste et pourtant centrale, semble représenter l'attitude idéale face à la montagne et à la nature : une présence humble, en harmonie avec le monde. Son existence évoque le fil de l'existence, ce lien fragile mais continu qui relie l'homme à son environnement. Elle ne domine pas le paysage, elle l'habite, elle en est le prolongement.



Figure 30 : Jean-Baptiste Camille Corot, *Lormes, un torrent avec une chevrière debout, filant*, 1840 – 1845, collection privée

Corot façonne ici une petite montagne qui n'est pas un sommet à conquérir, mais un lieu d'accueil, de résonance intérieure. Cette colline est un espace où l'âme peut se dissoudre dans la douceur de la lumière, dans le bruissement de l'eau, dans le murmure des arbres. Chez Corot, l'effacement de soi n'est pas une perte, mais une ouverture : un éveil à l'infini qui passe par l'attention au plus infime.

Pour célébrer une unité profonde entre l'homme et le paysage, Wang Wei dépeint une nuit de lune après la pluie dans les montagnes d'automne, paisible et pourtant pleine de vie. Comme Corot, il capte la montagne dans sa dimension la plus essentielle : un lieu d'éveil à l'éternel par l'écoute des manifestations subtiles de la nature. La montagne est une entité vivante, une respiration lente et continue qui berce l'âme.

山居秋暝

Soirée d'automne dans la montagne

空山新雨后，

Montagne épurée après une récente pluie ;

天气晚来秋。

La fraîcheur du soir annonce l'automne.

明月松间照，

Le clair de lune distille dans les pins sa clarté ;

清泉石上流。

Une source brillante coule sur les rochers.

竹喧归浣女，

Les bambous bruissent : retour des lavandières ;

莲动下渔舟。

Les lotus frémissent : passage des pêcheurs.

随意春芳歇，

Même si se dissipait la fragrance printanière,

王孙自可留。

C'est bien ici que je choisirais ma demeure ! [247]

Dans le poème de Wang Wei, le clair de lune s'infiltre entre les pins, enveloppant le paysage d'une clarté qui apaise et révèle. Ce jeu de lumière, fragile et pur, trouve son pendant dans le tableau de Corot, où la lumière filtre doucement à travers les frondaisons et danse sur le torrent. Chez les deux artistes, la lumière est une présence discrète qui magnifie chaque détail, des aiguilles de pin aux reflets sur les pierres humides. Elle invite le spectateur à s'immerger dans le moment présent, à percevoir dans cette simplicité lumineuse une forme d'éternité.

La source de Wang Wei, « brillante » et fraîche, coule sur les rochers comme une pensée limpide qui traverse le temps. Dans le tableau de Corot, le torrent bondissant joue un rôle similaire : il est le fil conducteur qui relie les rochers, les arbres et la figure humaine, inscrivant leur cohabitation dans une continuité fluide. L'eau, dans les deux œuvres, devient le cœur battant de la montagne, une métaphore du flux incessant de la vie. Pourtant, loin d'évoquer l'agitation, ce mouvement apaise ; il est régulier, harmonieux, presque musical. Chez Corot comme chez Wang Wei, l'eau murmure une vérité universelle : tout change, tout

[247] Wang Wei, « Soirée d'automne dans la montagne », recueilli dans *Anthologie de la poésie chinoise, op. cit.*, p. 358.

coule, mais tout demeure.

Dans les deux œuvres, l'humain ne domine pas le paysage, mais s'y insère avec délicatesse. La paysanne filant la laine, chez Corot, est une figure modeste, absorbée par son geste, qui semble s'accorder au bruissement du torrent et au souffle des arbres. Chez Wang Wei, les lavandières et les pêcheurs sont évoqués à travers des signes subtils : le bruit des bambous qui s'agitent, les lotus qui frémissent. Ces présences humaines, à peine esquissées, ne rompent jamais l'harmonie naturelle ; elles la prolongent, témoins silencieux d'une vie où le quotidien devient poésie. L'homme, dans ces œuvres, ne transforme pas la montagne : il s'y accorde, il s'y perd, il s'y trouve.

« Une demeure », c'est sa montagne à lui pour Wang Wei. La montagne est un lieu où l'âme s'installe dans la sérénité du moment présent, libérée des attentes et des désirs. De même, Corot façonne un paysage qui respire l'éternité, non par sa grandeur, mais par son intimité : chaque détail – un arbre, une pierre, un filet d'eau – devient le fragment d'un tout harmonieux. Être dans la montagne, c'est une invitation à l'effacement de soi, non comme une disparition, mais comme une ouverture à une résonance plus vaste, à un infini contenu dans chaque goutte d'eau, chaque rayon de lumière.



Figure 31 : Jean-Baptiste Camille Corot, *Le mont Soracte*, 1826 – 1827, collection privée

Dans le tableau représentant le mont Soracte, Corot déploie une vision de la montagne qui dialogue subtilement avec celle du mont Zhongnan chez Meng Jiao. Ces deux œuvres, malgré la distance culturelle et temporelle qui les sépare, partagent une même intuition : la montagne est un espace de méditation où l'infini du cosmos rencontre l'intimité du moment présent.

Chez Corot, le mont Soracte se déploie sous un ciel chargé, dont les nuances profondes s'opposent à la douceur lumineuse des pentes et des prairies en contrebas. Ce contraste n'est pas une opposition violente, mais une respiration, une alternance qui donne au paysage son caractère intemporel. Chaque détail – l'ombre portée par un nuage, la texture d'un flanc rocheux, la courbe d'une vallée – semble s'imbriquer dans un tout harmonieux. Cette attention portée au particulier, au fugace, fait écho aux vers de Meng Jiao, où « le vent poursuit pins et cyprès », et où le bruit de ce vent nettoie les ravins. L'infini, chez Corot comme chez Meng Jiao, ne s'impose pas dans la grandeur spectaculaire, mais se révèle dans la poésie de l'éphémère.

游终南山

Promenade dans le mont Zhongnan

南山塞天地，

Le mont Zhongnan occupe ciel et terre ;

日月石上生。

Le soleil et la lune naissent de ses rochers.

高峰夜留景，

La nuit, ses hauts pics gardent les rayons ;

深谷昼未明。

Dans ses vals creux, le jour tarde à entrer.

山中人自正，

Dans ce mont juste, les êtres sont probes ;

路险心亦平。

Le sentier est risqué, mais l'esprit serein.

长风驱松柏，

Un vent soutenu poursuit pins et cyprès ;

声拂万壑清。

Ses bruits nettoient les dix mille ravins.

即此悔读书，

Je regrette alors d'avoir fait des études,

朝朝近浮名。

Et de chercher chaque jour un renom vain.[248]

Dans ce poème, le mont Zhongnan incarne une dualité subtile : ses « hauts pics gardent les rayons » tandis que « dans ses vals creux, le jour tarde à entrer ». Cette coexistence d'ombre et de lumière, de hauteur et de profondeur, n'est pas conflictuelle, mais équilibrée. De même, dans la vision de Corot, le mont Soracte n'écrase pas le regard par sa verticalité, mais s'intègre avec douceur au paysage environnant. La montagne devient un espace où les contraires s'accordent, un lieu où la tension du sentier escarpé est compensée par la sérénité d'un esprit apaisé.

Meng Jiao évoque un regret profond : celui d'avoir cherché la vanité du « renom vain ». Ce regret trouve son exutoire dans la montagne, un lieu où l'ego s'efface pour laisser place à une résonance plus vaste. Chez Corot, l'humilité de la montagne, qui n'est pas un sommet écrasant mais une présence enveloppante, invite également à cet effacement. La peinture de Corot ne cherche pas à glorifier la montagne comme une prouesse de la nature, mais à en capter la modestie essentielle : celle d'un lieu où l'homme peut s'oublier dans le murmure des éléments, dans la danse des ombres et des lumières.

Le sentier risqué du mont Zhongnan, évoqué par Meng Jiao, est une métaphore puissante du parcours intérieur. « Dans ce mont juste, les êtres sont probes ; le sentier est risqué, mais l'esprit serein » : le « 中 » (juste) dans « ce mont juste » est synonyme de « 正 » (probe) dans « les êtres sont probes ». Alors que dans « le sentier est risqué, mais l'esprit serein », le « 险 » (risqué) est l'antonyme de « 平 » (serein). Cette opposition entre la difficulté physique du chemin et la sérénité intérieure des montagnards souligne une leçon morale essentielle de la poésie Tang : la véritable paix de l'esprit ne peut être atteinte que par la confrontation avec les défis du monde extérieur. Cette sérénité en présence de l'adversité est un état extatique où l'esprit dépasse les limites imposées par le corps et les circonstances. Chez Corot, le regard suit naturellement les courbes du paysage, gravit avec lenteur les pentes du mont Soracte, s'attarde sur la lumière qui caresse les flancs. Le chemin n'est pas tracé de manière explicite,

[248] Meng Jiao, « Promenade dans le mont Zhongnan », recueilli dans *Anthologie de la poésie chinoise, op. cit.*, p. 442.

mais il est suggéré dans la composition même de l'œuvre, dans son invitation à explorer lentement, à se perdre pour mieux se retrouver.

Les poètes renommés de la dynastie Tang en plein essor abondent, mais ceux de la fin de cette période sont rarement mentionnés. Ils ont, eux aussi, une affection particulière pour les paysages montagneux. Sikong Tu est une figure emblématique de la poésie de la fin de la dynastie Tang, période marquée par des bouleversements politiques et sociaux profonds. Ses œuvres, souvent imprégnées de philosophie taoïste et bouddhiste, se distinguent par leur profondeur spirituelle et leur élégance stylistique. En tant que poète, critique littéraire et penseur, Sikong Tu a laissé une empreinte indélébile sur la littérature chinoise, offrant des perspectives uniques sur la nature, l'existence humaine et l'esthétique littéraire. Le poème *Dans la Montagne* de Sikong Tu offre un aperçu saisissant des voyages en montagne, et nous transporte dans un monde où la nature rencontre l'esprit, où la solitude montagneuse devient un refuge pour l'âme tourmentée :

山中

Dans la montagne

全家与我恋孤岑，

Toute la famille, avec moi, nous nous attachons à cette solitude montagneuse,

蹋得苍苔一径深。

nous avons foulé la mousse verdoyante, creusant un sentier profond.

逃难人多分隙地，

Nombreux sont ceux qui fuient les troubles et partagent des terres,

放生麋大出寒林。

les cerfs en liberté courent des forêts froides.

名应不朽轻仙骨，

Si la renommée peut être impérissable, qui admire encore les immortels,

理到忘机近佛心。

rien que le détachement du monde pour s'approcher de l'esprit du Bouddha.

昨夜前溪骤雷雨，

La nuit dernière, une tempête de tonnerre et de pluie a frappé la rivière devant,

晚晴闲步数峰吟。

Au crépuscule, par temps clair, je me promène et chante devant les sommets[249].

Dès les premiers vers, Sikong Tu évoque l'expérience collective de sa famille se retirant dans la montagne. Cette image évoque une quête de paix intérieure et de sérénité loin des tumultes du monde. La montagne devient ainsi un lieu sacré où l'âme peut trouver communion avec la nature. Cette notion de « solitude montagneuse » comme refuge spirituel est, de même que chez les autres grands pètes, toujours centrale, où les poètes cherchaient souvent à s'évader des contraintes du monde matériel pour atteindre un état de transcendance. Le deuxième vers du poème décrit le pas des voyageurs foulant la mousse verdoyante, creusant ainsi un sentier profond. Cette imagerie évoque une immersion totale dans la nature, où chaque pas rapproche le poète de l'essence même de l'environnement montagneux. Sikong Tu aborde ensuite la notion du 忘机 (wàng jī), littéralement oublier les artifices, soulignant que la véritable immortalité réside dans la libération de l'attachement aux vanités terrestres. Cette idée reflète les principes du bouddhisme et du taoïsme, qui prônent le détachement et la recherche de la sagesse intérieure. Ainsi, le poète suggère que seule une telle attitude détachée permet d'approcher l'esprit du Bouddha, symbole de sagesse et d'illumination. Le dernier tercet du poème évoque une tempête de tonnerre et de pluie, suivie d'une promenade crépusculaire parmi les sommets. Cette juxtaposition de forces naturelles tumultueuses et de moments de calme et de contemplation illustre l'aspect cyclique de la vie et de la nature. Malgré les tempêtes de la vie, le poète trouve la paix et l'inspiration dans la majesté des montagnes. Cette capacité à trouver l'extase dans la contemplation des forces naturelles est une caractéristique majeure des voyages extatiques en montagne des poètes Tang, qui voyaient dans ces expériences une forme d'illumination et de connexion avec l'univers.

Le poème de Sikong Tu aussi bien que ceux des autres poètes mentionnés ci-dessus offrent un témoignage poignant des voyages extatiques en montagne. À travers des images évocatrices et une langue poétique riche en symbolisme, le poète nous transporte dans un monde où la solitude montagneuse devient un refuge spirituel, où la contemplation de la nature mène à l'extase et à la sagesse.

Corot capte avec intensité le souffle vivant de la montagne, où l'eau tumultueuse, les hauteurs boisées et la lumière diffuse dialoguent dans une harmonie secrète. *La cascade de Terni* (fig. 21), empreint d'une sérénité vibrante, trouve une résonance saisissante dans le poème de Sikong Tu. Dans le poème de Sikong Tu, la montagne est présentée comme un sanctuaire d'évasion, un espace où l'âme, libérée des contraintes terrestres, trouve un ancrage

[249] Sikong Tu, « Dans la montagne » (Shan Zhong), recueilli dans *Anthologie complète de la poésie des Tang (Quan Tang Shi), vol. 632, poème n⁰ 27, édition ancienne, op. cit.*, traduction originale.

spirituel. Cette quête de solitude et de dépouillement se reflète dans les touches de Corot, qui, par une palette subtile, exalte la majesté du paysage sans sombrer dans la grandiloquence. Les chutes d'eau dans la toile de Corot, jaillissant avec force des falaises, rappellent les vers où Sikong Tu évoque les torrents et la pluie, symboles des tumultes que l'homme traverse avant d'atteindre la paix intérieure. Les contrastes dans le tableau entre l'ombre et la lumière participent de cette dualité entre agitation et apaisement, cyclique dans la nature comme dans l'âme humaine. De même, le poème superpose les images de tempête et de calme, exprimant l'idée que la montagne, dans sa permanence et sa grandeur, transcende ces opposés pour offrir une perspective plus vaste.

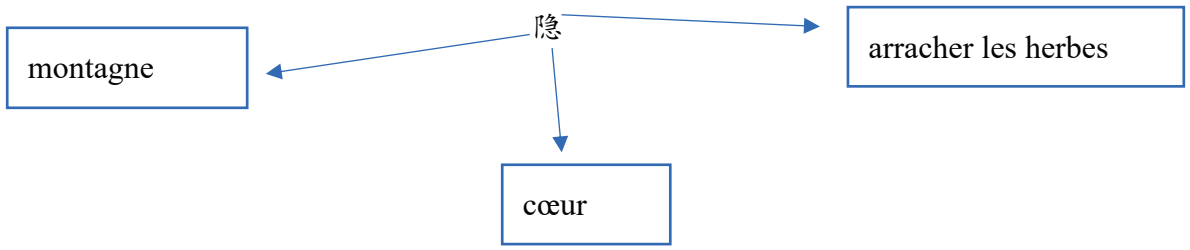
Chez Corot, l'eau, qui se fraie un passage à travers les rochers et les vallées, devient une métaphore puissante du mouvement intérieur de l'âme. Elle évoque le cheminement décrit par Sikong Tu : un passage obligé à travers les tempêtes de l'existence (« La nuit dernière, une tempête de tonnerre et de pluie a frappé la rivière devant ») avant de réaliser son détachement (忘机) (« Au crépuscule, par temps clair, je me promène et chante devant les sommets »). La cascade, dans son dynamisme et sa verticalité, relie symboliquement la terre et le ciel, tout comme le poème de Sikong Tu fait le pont entre les préoccupations terrestres et l'idéal spirituel bouddhique.

Les montagnes, dans la peinture de Corot comme dans la poésie Tang, incarnent une force cosmique, un espace sacré où le regard s'élève et l'esprit s'ouvre. Dans *La Cascade de Terni*, l'immersion totale dans la nature est palpable. Le spectateur, face à cette composition, ressent presque le bruit des chutes et le souffle frais des montagnes, une sensation qui résonne avec les images sensorielles du poème – la mousse verdoyante sous les pas, l'écho des cerfs en liberté dans les forêts froides. Cette sensorialité aiguë, présente à la fois dans la peinture et la poésie, sert à rappeler que le retour à la nature est un retour à soi-même. Sikong Tu affirme que la renommée véritable réside dans la libération des ambitions terrestres, une idée profondément taoïste et bouddhique. Ce sentiment trouve un écho dans l'œuvre de Corot, qui ne cherche pas à glorifier la montagne mais à en transmettre l'essence. En capturant un moment d'éternité dans un paysage éphémère, Corot, tout comme Sikong Tu, invite à une réflexion sur l'immortalité – non pas celle de la gloire, mais celle que procure la fusion avec l'ordre naturel.

2.2.1.3 L'érémitisme

« L'écriture chinoise du mot "Immortel" *sien* 仙 accouple les caractères de l'homme 人

et de la montagne 山 ; ainsi, l'ermite, littéralement "homme-montagne", est la figure parfaite de l'être-paysage[250]. » Lieu du vide – la montagne, c'est un espace de dépouillement absolu, où l'être humain, par l'ascension des cimes, par la pénétration dans les vallées, se libère progressivement des poids matériels et mentaux pour atteindre une forme d'éveil spirituel. Cette recherche du vide est indissociable du thème de 隐 (yǐn), l'art du retrait et de l'isolement. Dans l'œuvre de Corot, l'idée érémitique, ce retrait volontaire, se traduit par la manière dont il représente la montagne comme un lieu de silence et de méditation qui enveloppe le spectateur à l'introspection, à un dialogue intime avec les forces de la nature. Cela rejoint la posture du poète Tang, qui, dans la solitude des montagnes, s'efface pour mieux embrasser l'univers. Le caractère chinois 隐, qui fait partie du terme 隐士 (yǐn shì, « ermite »), 隐居(yǐn jū, « vivre une vie retirée »), signifie se cacher, se retirer ou être en retrait, et reflète dans sa composition une richesse symbolique en accord avec son sens profond.



Dans toute sa richesse étymologique et symbolique, le caractère 隐, entretient une relation profonde et presque intime avec la montagne. Ce lien se tisse à travers les éléments constitutifs du caractère et leur résonance avec l'univers montagneux, mais également à travers la charge culturelle et philosophique qu'il porte. La présence du radical 阝, symbole de la colline ou de l'élévation, inscrit dès l'origine le caractère 隐 dans un paysage géographique où la verticalité invite à l'ascension physique et spirituelle. La montagne, par sa hauteur, s'impose comme le lieu par excellence du détachement, un sanctuaire naturel éloigné des tourments humains. 隐 évoque ainsi le repli volontaire dans cet écrin minéral, loin des vanités terrestres, où l'âme, dégagée des pesanteurs du monde, peut s'élever en quête de vérité. L'ermite qui choisit de s'effacer ne disparaît pas dans un néant anonyme : il se fond dans l'immensité de la nature, trouvant dans les plis des monts un écho à sa propre intériorité. Ce retrait n'est pas un refus du monde, mais un choix délibéré d'y répondre par le silence, d'en transcender les tumultes en adoptant la quiétude de la pierre et du vent. La partie 急 du caractère traduit l'acte volontaire de couper les attaches avec les préoccupations mondaines. C'est un absolu renoncement qui guide dans les montagnes – renoncement au superflu, au

[250] Patrick Carré, Zéno Bianu, *Poésie chinoise de l'éveil, op. cit.*, p. 11.

tumulte du monde, et aux attachements éphémères, et une découverte du cœur inconnu. La montagne devient ici un refuge, mais aussi un miroir, où l'homme en quête voit se refléter la simplicité et l'épure qu'il aspire à incarner. Elle est un espace liminal, entre le visible et l'invisible, où l'individu, dans son effacement, accède à une forme d'universalité.

La première version du *Yi King* était composée de deux volumes, *Lianshan* (连山) et *Guicang* (归藏), tous deux aujourd'hui disparus. *Lianshan*, en particulier, traitait des vertus de la montagne, mettant en lumière l'admiration profonde que les anciens Chinois vouaient à ces imposants reliefs. La montagne incarne non seulement une grandeur physique mais aussi une puissance spirituelle : elle symbolise l'accueil, la résilience et le réconfort. Elle sut toujours apaiser les tourments humains et offrir un refuge, tant physique qu'émotionnel, aux âmes en quête de sérénité. La dynastie Tang vit éclore une véritable constellation de poètes-ermites, des esprits libres. Ces hommes, souvent issus de la cour ou des cercles lettrés, abandonnaient les fastes des palais impériaux et les honneurs du mandarinat pour embrasser une existence simple et dépouillée. Délaissant leurs robes de soie pour les vêtements modestes du paysan ou du vagabond, ils choisissaient le chemin de l'errance, guidés par une quête d'authenticité et de transcendance. Certains construisirent dans la montagne leur « chaumière » où se cachent le rejet des conventions, la défection à l'attente, l'incurie pour l'approbation ; d'autres préféraient une vie d'errance, parcourant rivières et forêts, buvant avec les bateliers, devisant avec les bûcherons, trouvant dans la simplicité des jours une sagesse dépouillée de tout artifice. Composer un poème, ce n'est plus seulement tracer une pièce de spectacle immobile, mais mémoriser la présence, la mutation ainsi que l'absence animées qui saisissent le pinceau et qui font allusion à un monde du caché. Ainsi se construit un microcosme en amont d'auto libération pour abriter les frustrations, les désillusions, voire l'agressivité. Pour les poètes comme Li Bai, Du Fu et Wang Wei, représenter la nature, c'est ranimer l'univers intimiste où se tempèrent les outrances, où s'endort le désarroi, et où se sème la velléité. C'est pour cela que, dans la dynastie des Tang, les poètes rendirent visite aux ermites qui se retiraient dans les montagnes, ou vécurent en ermite pour faire disparaître les préoccupations de leur cœur, pour profiter pleinement de l'instant présent.

Dans ce contexte, la montagne joue un rôle essentiel. Par son immensité, sa stabilité et son silence, elle représente un espace privilégié de contemplation et de purification. Néanmoins, cette quête de liberté spirituelle ne se limite pas à la montagne. La culture chinoise offre une perspective plus vaste, où le retrait du monde ne dépend pas exclusivement d'un lieu physique isolé. Il est tout à fait possible de réaliser cet état de détachement dans des environnements urbains, voire au cœur de l'agitation du monde. Ce paradoxe apparent

s'explique par la compréhension profonde du Tao :

> Tout le monde s'exalte comme s'il festoyait au cours d'un grand sacrifice ou comme s'il montait sur les terrasses du printemps. Moi seul je reste calmement sans faire aucun signe comme un nouveau-né qui ne sait pas encore sourire. Pareil à quelque chose qui se suspend dans l'air, je suis comme quelqu'un qui n'a pas d'endroit où se fixer. Tout le monde a son superflu, moi seul je parais démuni. Mon esprit est celui d'un ignorant parce qu'il est très lent. Tout le monde est clairvoyant, moi seul suis dans l'obscurité. Tout le monde a l'esprit perspicace, moi seul ai l'esprit confus. Qui flotte comme la mer, souffle sans arrêt comme le vent. Tout le monde a son but précis, moi seul ai l'esprit obtus comme un paysan. Moi seul je diffère des autres hommes parce que je tiens pour précieux de « téter la Mère »[251].

Lao-tseu met en contraste l'agitation collective – symbolisée par les festivités, les ambitions et les rites sociaux – et sa propre posture de calme, d'innocence et de simplicité. La pureté et la spontanéité d'un esprit détaché des constructions artificielles du monde sont essentielles. Ce retrait nécessite plus une séparation mentale qu'un éloignement physique. Lao-tseu approfondit cette idée à travers le concept de non-désir :

> Qui agit échoue. Qui retient perd. Le saint n'agit pas et n'échoue pas ; il ne retient rien et ne perd donc rien. Souvent un homme qui entreprend une affaire échoue juste au moment de réussir. Quiconque demeure aussi prudent au terme qu'au début n'échouera pas dans son entreprise. Ainsi le saint désire le non-désir. Il n'apprécie pas les biens difficiles à acquérir. Il apprend à désapprendre. Il se détourne des excès communs à tous les hommes. Il facilite la spontanéité de tous les êtres, sans oser agir sur eux[252].

Le non-désir ne prône pas l'inaction absolue, mais une forme d'action harmonieuse qui suit le cours naturel des choses, sans résistance ni ambition excessive. Lao-tseu critique l'attachement aux résultats et aux possessions, qui finit par générer des échecs et des pertes. En se détachant de ces désirs, le sage atteint un état de fluidité intérieure qui le rend imperméable aux perturbations extérieures. La clé du retrait ne réside pas dans le lieu en lui-même, mais dans la capacité de l'individu à s'émanciper des influences extérieures pour atteindre un état d'harmonie intérieure. La montagne, souvent vue comme le symbole du retrait dans la tradition chinoise, n'est qu'un point de départ pour une démarche intérieure. Ce que Lao-tseu nous enseigne, c'est que ce même état d'harmonie peut être trouvé partout – même dans le tumulte de la vie urbaine – pour peu que l'individu cultive un détachement spirituel profond.

Les poètes chinois, à travers leurs écrits, illustrent souvent cette tension entre le retrait physique et le retrait spirituel. Quand Wang Wei évoque un cadre naturel grandiose, c'est avant tout un paysage qui incarne l'idée classique du retrait physique, un écart du monde

[251] Lao-tseu, « Tao-tö king », in *Philosophes taoïstes I, op. cit.*, p. 22.
[252] *Ibid.*, p. 67.

profane et de ses turbulences : « Taiyi, proche de la Capitale céleste ; La chaîne de montagnes rejoint la mer. En arrière se referment les nuages blancs ; En entrant se dissipe le brouillard vert. Le pic central partage l'espace immense ; Sombres ou clairs, les ravins diffèrent[253] ». Le mont Zhongnan, baigné de nuages et de brumes changeantes, est bien proche de Chang An, la capitale vive, pétillante, ce qui instaure d'emblée une aspiration vers l'élévation. Pourtant, cette grandeur n'est pas figée ; elle est traversée par le mouvement incessant des éléments : les nuages qui se referment, le brouillard qui se dissipe, la lumière qui joue sur les ravins. La nature, loin d'être un espace de permanence, se fait le miroir de l'impermanence du monde et des fluctuations de l'âme. Se retirer dans la montagne ne garantit donc pas une sérénité immuable : l'homme y demeure soumis aux métamorphoses du ciel et du vent, tout comme il l'était dans la cité. C'est dans les deux derniers vers que la tension entre le repli et l'appel du monde éclate avec le plus d'acuité : « Je voudrais un logis pour passer la nuit ; Je hèle le bûcheron à travers la rivière[254]. » Le poète, humblement, revient aux nécessités terrestres : il cherche un abri pour la nuit, interpelle un bûcheron de l'autre côté de la rivière. Cette simple requête suffit à briser l'illusion d'un détachement absolu. Même au cœur de la montagne, l'homme demeure lié à autrui, ne serait-ce que par un appel lancé à travers l'eau. L'exil physique ne saurait suffire ; il ne devient sensé qu'accompagné d'un détachement intérieur, d'une capacité à s'affranchir des illusions du monde sans renier les liens qui unissent les êtres. Le vrai retrait ne se mesure pas à la distance parcourue, mais à la profondeur du regard porté sur le monde. La montagne n'est qu'un point de départ, la véritable ascension est intérieure.

En s'immergeant dans la montagne, les poètes initient un processus de découverte de soi, mais cette exploration les conduit progressivement à transcender leur environnement immédiat. L'objectif ultime n'est pas la solitude géographique, mais la libération de l'âme, qui ne dépend plus des conditions extérieures. Ainsi, qu'il s'agisse de la montagne majestueuse ou de la foule animée, le véritable sens du retrait réside dans la capacité à se dégager des attachements matériels et à trouver la sérénité au sein même de l'agitation. La montagne symbolise ce cheminement spirituel, mais elle n'en est pas une condition sine qua non : le retrait est avant tout un état de l'esprit, une quête d'une liberté totale, où l'âme, affranchie de ses chaînes invisibles, peut enfin s'élever.

« Grande est la tentation de fermer les yeux sur un monde si étranger à la vie polymorphe et immatérielle de l'esprit[255] ». Ainsi interprète Monsieur Belin, dans *Le corps pensant*, la vocation de se retirer. À l'instar des ermites chinois de la montagne, les premiers

[253] Wang Wei, « Le mont Zhongnan », recueilli dans *Anthologie de la poésie chinoise, op. cit.*, p. 355.
[254] *Ibid*.
[255] Christian Belin, *Le corps pensant, op. cit.*, p. 31.

ermites chrétiens séjournèrent au désert. C'est avant tout, également, une démarche spirituelle pour renouer avec une intériorité profonde : « Aller au désert signifie se laisser déserter, se laisser abandonner par les choses, les êtres, les habitudes. Le geste implique une attitude critique à l'égard de son propre passé ; les biographies spirituelles mentionnent très souvent ce changement radical du regard[256] ». Aller au désert, c'est non seulement quitter un espace physique, mais aussi renoncer aux schémas de pensée habituels pour accueillir une forme de dépouillement intérieur. Ce geste critique, loin d'être une fuite, devient une manière de se libérer des illusions du monde pour retrouver une vérité plus essentielle. « Une clôture librement consentie affranchit le corps et l'esprit de leurs clôtures invisibles. On ne se met à l'étroit que pour se mettre au large, en vertu du principe de la contrainte émancipatrice. Le malaise éprouvé ressemble à quelque nostalgie de l'être ; il résulte de la conviction d'une absence[257] ». La liberté ne s'obtient véritablement qu'à travers une forme de contrainte volontaire. En acceptant une « clôture librement consentie », l'individu dépasse les enfermements invisibles de l'ego. La discipline et l'ascèse ne sont pas des entraves, mais des voies de libération. La tension inhérente à cette quête d'absolu entraîne une forme de solitude et d'absence qui, paradoxalement, fait naître une nostalgie de l'être. Le vide laissé par ce renoncement peut donc être perçu comme un seuil vers une plénitude nouvelle.

L'idée de l'ascèse comme chemin vers l'élévation rapproche profondément l'érémitisme chrétien et la vision taoïste du détachement. Le retrait des ermites chrétiens n'est pas une fuite mais un engagement total, où le renoncement aux plaisirs et aux sollicitations extérieures permet d'accéder à une présence plus intense du divin. De son côté, le taoïsme ne conçoit pas l'isolement comme une ascèse imposée, mais comme un retour à la spontanéité du Tao. Contrairement à l'érémitisme chrétien, qui implique souvent un combat spirituel contre soi-même, le taoïste cherche à s'effacer dans la simplicité et l'harmonie du non-agir. Là où le moine chrétien médite pour s'unir à Dieu, le sage taoïste contemple la nature pour retrouver la source même de l'existence.

François Jullien explique ainsi la différence entre les deux traditions :

> Les formules du Laozi désignent une origine aux êtres et aux choses qui ne fait pas appel à la foi, ni ne compte sur la force persuasive d'une déduction, ni ne s'appuie sur la trame particulière d'une histoire (mythique) ou d'une cosmogonie. Elles ont, dans leur concision, une radicalité qui les fait échapper aux clivages comme aux élaborations de la métaphysique, le penseur taoïste se contentant d'élucider, sans articuler davantage, par simple dépliement – sans arrachement : cet absolu n'est pas Dieu parce qu'il n'est pas besoin de le créditer d'existence, comme

[256] *Ibid*., p. 33.
[257] *Ibid*., p. 34.

> Personne ou simplement comme instance, et que son opération se borne à « imiter » ce qui se « trouve par soi-même ainsi », autrement dit le naturel ; il n'est pas l'Être non plus puisqu'il échappe à toute détermination d'essence et se perd[258] […]

Le Tao de Lao-tseu est une pensée où l'origine des êtres et des choses ne relève ni d'un postulat de foi, ni d'un enchaînement rationnel, ni d'une genèse enchâssée dans le mythe. Il ne s'impose ni comme entité transcendante, ni comme nécessité démontrable, mais comme ce qui affleure silencieusement, se suffisant à soi-même, sans justification ni assise ontologique. Loin des constructions métaphysiques qui figent l'absolu dans des catégories, le Tao s'épanouit dans l'inexprimé, dans l'effacement de toute détermination, suivant le principe du non-agir. Il n'est ni Dieu, car il ne requiert aucune attribution d'existence, ni l'Être, car il se dérobe à toute saisie conceptuelle : il est ce qui se perd et se trouve dans le même mouvement.

Dans la pensée taoïste, le vide n'est ni une catégorie de l'être, ni une instance divine à laquelle il faudrait conférer existence par un acte de foi ou une construction mythique. Il se situe en amont de toute déduction logique comme de toute narration cosmologique : il n'est pas l'effet d'une histoire, mais la condition silencieuse du surgissement spontané de toute chose. Le vide, ici, n'est pas néantisation mais puissance silencieuse d'engendrement : il est cette disponibilité absolue qui permet au monde de se déployer sans contrainte, dans la plénitude de son indétermination. François Jullien souligne avec justesse que cet absolu n'est ni Dieu, ni Être : il n'a pas à être crédité d'une existence substantielle, car il opère uniquement par imitation du naturel – il se contente de laisser être, en épousant la manière dont le réel se trouve ainsi de lui-même. Dans cette perspective, le vide n'est pas un manque mais une ressource : il n'est pas ce qui doit être comblé, mais ce qui rend possible. Il est soustraction et accueil, retrait et matrice.

C'est dans cette compréhension du vide que s'enracine l'idéal du *yinshi* (隐士, yǐn shì) – le reclus, figure centrale de la spiritualité chinoise. L'ermite ne cherche pas à imposer une volonté sur le monde, ni à le transformer ; il s'efface, à l'image du vide, pour mieux coïncider avec le flux discret du vivant. En s'isolant dans la montagne, il ne fuit pas seulement le tumulte politique ou social : il épouse un mode d'être qui se refuse à toute rigidité identitaire, à toute affirmation de soi comme centre du monde. La montagne devient alors l'extériorisation géographique du vide intérieur : lieu de retrait et de contemplation, mais aussi espace d'accueil silencieux où l'esprit peut enfin se délester de ses pesanteurs et communier avec le rythme profond du *ziran*.

Monsieur Christian Belin révèle une structure spirituelle profondément marquée par la

[258] François Julien, *La grande image n'a pas de forme, op. cit.*, p. 45.

théologie et l'anthropologie chrétiennes. Le vide y est perçu non comme une pure potentialité naturelle – à l'instar du *xu* (虚) taoïste – mais comme une épreuve existentielle, un espace de tension entre l'absence et la présence de Dieu. Il devient ainsi à la fois un défi pour la foi, un creuset d'humilité, et un appel à une créativité intérieure capable de combler l'abîme par un absolu « je-ne-sais-quoi ».

> Le vide représente en même temps un test pour la foi, un antidote à l'orgueil et une mise à l'épreuve de l'inventivité spirituelle ; et cependant il ouvre une porte sur des horizons de splendeur. Autre ambiguïté : on le reçoit tout autant qu'on travaille à le fabriquer. Il signifie d'ailleurs, de manière contradictoire, tout autant la présence que l'absence de Dieu, son retrait volontaire, son exil ontologique. Aussi l'expérience du vide est-elle vécue comme une exigence métaphysique (se purger des scories, évacuer des illusions), une obligation morale (s'humilier) et une épreuve spirituelle (se laisser combler par un je-ne-sais-quoi d'absolu)[259].

Ce vide occidental se pense donc dans une dynamique de manque et de dépassement : il est déficience provisoire, trouée de l'être que l'homme est invité à traverser par un travail de purification morale et de dépouillement métaphysique. Il suppose une quête – qu'elle soit celle de la grâce divine ou d'une plénitude ontologique – et inscrit l'homme dans une dialectique de l'effort, du mérite et de la transcendance. À l'inverse, dans la pensée taoïste, le vide n'est pas perçu comme une absence à surmonter, mais comme une condition fondamentale de l'existence. Il ne demande ni foi, ni lutte, ni rachat : il est immédiatement donné comme le fond d'indétermination qui rend possible le devenir naturel de toutes choses. Le vide n'est pas une épreuve spirituelle, mais une disponibilité essentielle ; il ne s'agit pas de le remplir par l'effort de l'âme, mais de s'y accorder en se défaisant des crispations de l'ego et des illusions de maîtrise. C'est un vide plein de potentialités, un réservoir silencieux d'apparitions.

Alors que la tradition occidentale tend à vivre le vide comme un désert intérieur, lieu de l'exil divin et de l'appel au dépassement – la tradition taoïste l'envisage sur un mode de pacification et de coïncidence avec le mouvement cosmique. Là où l'Occident invite à travailler le vide pour y faire advenir l'absolu, l'Orient invite à se retirer dans le vide pour y rencontrer l'absence de toute absolutisation. Néanmoins, un point commun peut être souligné : dans les deux traditions, le vide constitue une expérience de déprise radicale – un arrachement aux certitudes, aux attachements illusoires, aux projections du moi.

C'est dans cette profondeur du concept de vide que se dessine une étonnante convergence entre certaines pensées orientales et occidentales : loin d'être simple néant, le vide est perçu comme un principe opératoire, une matrice d'émergence et de résonance

[259] Christian Belin, *Le corps pensant, op. cit.*, p. 46.

intérieure. À l'Est, dans la cosmologie taoïste, le vide n'est pas un manque, mais une disponibilité absolue, un accueil sans condition qui permet à l'être de se déployer librement selon le cours naturel de la nature. À l'Ouest, dans la tradition mystique chrétienne, le vide est éprouvé comme un espace spirituel d'épreuve, mais aussi de révélation, où l'âme, purgée de ses attachements, s'ouvre à une présence insaisissable, à un Absolu qui ne se laisse ni saisir ni nommer. Ainsi, malgré la divergence de fondements théologiques et métaphysiques, le vide se révèle, dans les deux cultures, comme une expérience décisive : à la fois perte d'assise et naissance d'une autre manière d'habiter le monde.

Dans cet horizon partagé s'inscrit l'art du paysage de Corot et la poésie *shanshui* des Tang, notamment dans leur traitement du motif de la montagne et de l'esprit de retraite. Chez Corot, les montagnes, souvent enveloppées de brumes laiteuses, émergent comme des formes à demi-effacées, suspendues entre être et non-être, refusant toute rigidité sculpturale. Elles ne s'imposent pas : elles adviennent, doucement, dans la clarté diffuse du matin ou la lenteur d'un soir tombant. De même, dans la poésie des Tang, la montagne n'est pas objet de conquête ni simple toile de fond : elle est le lieu où l'être humain, en se retirant, entre en résonance avec l'immense souffle du monde. Le vide de la montagne – ses vallées nébuleuses, ses cimes perdues dans l'embrun – devient le miroir du vide intérieur de l'ermite, qui abandonne les tumultes de l'ambition pour se fondre dans le rythme impassible du ciel et de la terre. Ici encore, la présence naît du vide, et le silence devient la plus haute forme d'expression. Le lieu du vide – ce vide, loin de représenter l'absence, est un état de plénitude ineffable où tout ce qui est superflu se dissipe, laissant l'esprit s'ouvrir à l'essence du cosmos. Le vide ne renvoie pas à l'annihilation, mais à un état d'harmonie avec le flux du monde. C'est un concept d'une densité particulière, où le détachement des illusions et des attachements conduit à une fusion avec l'ordre naturel. La montagne se fait le lieu d'un retrait qui incarne un *entre* – entre apparition et disparition, entre matière et souffle – où l'esprit, vidé de toute prétention à maîtriser, peut enfin respirer librement. La montagne ouvre à une communion avec le monde, à une dissolution des limites de l'individu dans l'horizon fluide du paysage. Corot et les poètes des Tang proposent une expérience esthétique qui est en même temps une métamorphose spirituelle, une manière de *demeurer* dans le monde sans le posséder, dans une présence légère, résonante, offerte à l'impermanence.

Que ce soit dans *Tivoli, Les jardins de la villa d'Este* (1843), *Dardagny, matin* (1853), *Le lac de Nemi* (1843) ou bien d'autres œuvres, Corot instaure toujours, à travers une dialectique picturale subtile, des tensions au sein de ses compositions : la présence verticale des montagnes contraste avec les lignes géométriques (jardin, route, surface d'eau). Les

montagnes s'élèvent en masses vaporeuses, dont le fou les transforme en entités mouvantes, presque respirantes. Contrairement aux Alpes héroïques, ces collines deviennent un abri maternel : leurs courbes douces enveloppent le jardin, le village ou l'eau comme une étreinte. Le premier plan détaillé (champs, arbres) accentue par contraste l'effet de distance spirituelle, invitant à une méditation immédiate sur la permanence. La montagne devient vite un seuil entre le terrestre et le divin, et incarne l'idée de transcendance. La montagne de Corot ne s'impose pas, elle advient, enveloppe, embrasse, suspendue entre présence et effacement.

De même, dans la poésie *shanshui*, la montagne n'est jamais un objet stable offert au regard, mais un souffle, une vibration du monde, un appel à la contemplation silencieuse. Les poètes Tang évoquent les cimes dans leur retrait, leur solitude peuplée de brumes, mais ce retrait ne signifie pas séparation. Il est au contraire immersion dans le rythme secret de la nature : « Seul, je voyage loin de chez moi, me reposant en haut à l'ouest du Mont Qipan. À l'aube, la lune est proche de ma fenêtre, la Voie lactée semble pénétrer dans ma chambre. Au printemps, les ginkos sont verdoyants, et dans la nuit claire, le coucou chante. En tant que voyageur errant, je reste en écoutant le chant mélancolique, le coq annonçant l'aube résonne dans la ville de Baocheng[260] » : la montagne où se repose Shen Quanqi (656 – 715) s'efface dans le crépuscule, et se dilue dans la lumière tamisée de la lune, rejoignant l'imperceptible. L'homme qui s'y retire n'est pas un ermite retranché, mais un être en résonance avec l'infini ; « Les montagnes proches apportent une fraîcheur précoce, le pavillon en herbe est baigné par l'air givré et clair. Les arbres se dépouillent sous le soleil à travers la fenêtre, l'étang déborde de silence dans l'eau. Les fruits tombent révélant le passage des singes, les feuilles sèches craquent sous les pas des cerfs. Le luth simple apaise les pensées agitées, seul, il accompagne la clarté des sources nocturnes[261] » : la montagne est un lieu où le monde semble se tenir à distance, mais aussi un espace où Wen Tingyun (812 – 866 ou 824 – 882) touche le cœur du réel, où la présence se densifie dans la tranquillité. La montagne invite à se déprendre de soi dans le changement et le passage du temps, dans le bruit des feuilles sèches sous les pas des cerfs ; « Les oiseaux s'envolent et s'évanouissent ; Un dernier nuage, oisif, se meurt. À nous contempler sans nous lasser, seule, la montagne Jingting demeure[262] » : refuge de tranquillité, mais aussi portail vers une liberté spirituelle absolue – la montagne Jingting atteint une forme d'extase où l'esprit s'envole, libre de toute contrainte. La disparition des oiseaux et le départ du nuage laissent le poète seul avec ses pensées, dans une scène où le bruit de la vie s'estompe, laissant place à une extase totale. C'est dans cet effacement volontaire, dans cette

[260] Shen Quanqi, « Nuitée au mont Qipan » (Ye Su Ai Pan Ling), recueilli dans *Anthologie complète de la dynastie des Tang (Quan Tang Shi), vol. 96, poème n⁰ 47, édition ancienne, op. cit.*, traduction originale.
[261] Wen Tingyun, « Séjour en montagne au début de l'automne » (Zao Qiu Shan Ju), recueilli dans *Anthologie complète de la poésie des Tang (Quan Tang Shi), vol. 581, poème n⁰ 9, édition ancienne, op. cit.*, traduction originale.
[262] Li Bai, « Assis seul dans la montagne Jingting », recueilli dans *Anthologie de la poésie chinoise, op. cit.*, p. 363

soustraction à l'ego, que surgit une plénitude insoupçonnée. Comme le Tao, qui n'impose ni concept ni dogme, la montagne enseigne par le vide, par le non-agir, par l'épure. Elle n'a pas à être décrite avec précision : elle est ressentie, pressentie, se dérobe au regard trop insistant pour mieux s'offrir à l'âme disponible. Elle devient un espace intérieur, un seuil vers une autre manière d'habiter le monde. Corot, en laissant les formes s'estomper dans le frémissement de la lumière, invite à une vision non pas arrêtée mais vibrante, où chaque élément du paysage respire dans l'air qui le baigne. Les poètes Tang, dans leur économie de mots, offrent non pas une description, mais un passage, une ouverture où l'esprit peut s'élever en même temps que le regard. Là réside le paradoxe du retrait : se retirer, ce n'est pas se couper du monde, mais au contraire s'y fondre, s'y abandonner dans un dépouillement où toute séparation s'abolit.

Dans son *Histoire de la pensée chinoise*, Anne Cheng rappelle le sens de la préservation de l'esprit essentiel :

> Le corps étant perçu comme du qi à l'état le plus dense et le plus compact, celui-ci, pour entrer en fusion avec le Dao, doit être affiné le plus possible jusqu'à parvenir à la ténuité et la subtilité de son état « quintessentiel » (jing 精), c'est-à-dire à l'état spirituel (shen 神).[263]

Préserver et nourrir cette essence ne relève pas seulement d'une disposition intérieure : cela suppose un ensemble de pratiques concrètes – telles que le *qigong* (气功, qì gōng, « travail sur le souffle »), le *gongfu* (功夫, gōng fu, « maîtrise de soi par l'exercice »), ou encore le *zuowang* (坐忘, wàng jī, « l'oubli assis ») – par lesquelles le corps et l'esprit apprennent à se vider, à se fondre dans le mouvement du vivant.

François Jullien, dans *Un sage est sans idée*, prolonge cette intuition en écrivant ainsi :

> « Vide » – « calme » – « sérénité » – « détachement » : cette disposition disponible consiste à se déprendre de toute disposition particulière, limitée et figée (celle du « moi »). Pour l'obtenir, on ne peut compter sur la seule raison, mais il n'y a pas non plus à attendre la grâce, il y faut une hygiène de l'esprit – hygiène de l' « esprit » qui est aussi (d'abord) celle du corps (cf. la respiration, le souffle) : ce clivage aussi ne tient plus ; comme telle, cette hygiène équivaut aux règles de notre méthode, que celles-ci aient servi à diriger l'esprit ou la méditation spirituelle[...][264].

L'état de vide ne saurait être atteint ni par la seule rationalité, ni par une quelconque grâce survenue de l'extérieur. Il exige une hygiène de l'esprit, indissociablement liée à une hygiène du corps : respiration, souffle, gestes mesurés. Ainsi tombe le dualisme entre corps et esprit : l'un et l'autre participent d'une même économie du vivant, une même rythmique

[263] Anne Cheng, *Histoire de la pensée chinoise*, Paris, Seuil, p. 136.
[264] François Jullien, *Un sage est sans idée ou l'autre de la philosophie,* Paris, Seuil, 1998, version numérique kobo, chap. IV.

subtile. Cette hygiène n'est pas une ascèse arbitraire, mais la méthode même par laquelle l'être se rend disponible, en se libérant des fixations et des pesanteurs du « moi ».

Or, c'est précisément dans cet effort vers la subtilisation de l'être que la montagne devient, dans la tradition chinoise et dans l'imaginaire pictural de Corot, une demeure d'esprit. Loin d'être un simple site topographique, elle constitue un espace de purification, un relais vers l'effacement du soi et l'avènement d'une perception élargie, flottante, disponible. La montagne, dans sa monumentalité silencieuse et son enveloppement de brumes, offre un milieu naturel propice au travail d'affinement intérieur : elle impose sa lenteur, sa respiration propre, invitant l'homme à se fondre dans ses cycles, à se défaire de ses crispations, à laisser s'épanouir en lui cette disponibilité essentielle. Cette dernière, selon Jullien, est « nécessaire au "connaître" comme elle est nécessaire au peintre pour peindre un bambou, au poète pour évoquer un paysage, et les traités de peinture et de poésie débutent aussi par son éloge (il n'y a pas d'ailleurs le "penseur", le "peintre", le "poète" comme des rôles séparés, leurs *tao* se rejoignent)[265] ». Le cosmos du *dans la montagne* ne figure pas l'évasion ou l'exil, mais l'habitation véritable : une demeure intérieure où l'âme, purgée de ses tensions et de ses ambitions, peut coïncider enfin avec l'ordre naturel des choses. Ce n'est pas par la conquête mais par le retrait, non par l'imposition mais par l'accord secret avec le rythme du monde, que la montagne devient espace de réalisation spirituelle. En elle se joue l'un des grands mystères du *Tao* : c'est dans le vide que réside la plus haute intensité, dans l'effacement que surgit la présence, et dans le retrait que s'accomplit la plus haute forme de l'être.

2.2.2 L'herbe

L'herbe ne possède ni la verticalité noble des grands arbres, ni l'éclat séducteur des fleurs. Par sa forme basse, fine et soumise, elle semble vouée à une condition d'humilité. Croissant au bord des torrents, le long des chemins, sur les ruines effondrées ou entre les pierres des montagnes, elle se déploie toujours à la marge, dans des lieux oubliés ou négligés. Cette posture marginale n'en fait pourtant pas un être effacé : elle incarne au contraire, dans son apparente fragilité, la force la plus silencieuse de la vie – celle qui ne triomphe pas par la puissance, mais par la persistance.

Dans la poésie de paysage chinoise, l'herbe est souvent décrite par des termes chromatiques subtils, comme *qīng* (青) ou *bì* (碧), des nuances froides qui fondent son image dans l'environnement naturel. Son ton se confond avec le ciel couvert, l'eau calme, les pierres

[265] *Ibid.*

moussues. Cette chromaticité modeste n'est pas un défaut de représentation, mais une stratégie esthétique : en ne s'imposant pas au regard, l'herbe participe à une vision du monde où la beauté réside dans l'effacement, dans la discrétion, dans la présence silencieuse. Chez Corot, cette logique de retrait se poursuit autrement mais converge vers un effet similaire. Les prairies, les talus, les broussailles herbeuses sont peints dans des tons sourds – gris-vert, ocre, brun léger – qui les relèguent souvent à l'arrière-plan. Mais c'est précisément dans cette mise en retrait que réside leur puissance plastique : elles ne distraient pas le regard, mais le stabilisent, l'ancrent, lui donnent une assise terrestre. L'herbe chez Corot n'est pas motif, elle est atmosphère ; elle n'est pas sujet, elle est mémoire du sol. L'herbe devient ainsi le témoin discret de l'existence. Elle ne s'impose jamais, mais elle est toujours là. Elle ne revendique rien, mais elle enregistre tout. Sa nature chromatiquement effacée en fait une sorte d'observateur muet : elle ne parle pas, mais elle sait. Elle ne domine pas, mais elle persiste.

2.2.2.1 Le devenir discret

L'année où décéda Camille Corot, Henri Dumesnil se promena, dans une belle journée d'avril, dans la campagne qui inspiraient le peintre. Il écrivit :

> À ce moment de l'année, il sortait de Paris pour assister au réveil de la vie qui se produit en toutes choses, selon l'ordre accoutumé ; tout parlait de lui, et ses modèles étaient sous mes yeux : Les bourgeons qui éclatent avant de s'épanouir, les jeunes feuilles aux couleurs changeantes qui brillent sous la lumière comme des pierres précieuses, la fleur qui sourit dans l'herbe, la silhouette des branches dont le bout commence à s'ombrer de verdure, et le ciel, limpide au premier plan, chargé au fond de brumes lumineuses où bientôt le soir puisera les pourpres du couchant[266].

Ces merveilles signées de son nom prolongent Dumesnil dans une mélancolie profonde. Il n'est pas difficile de discerner que, pour Henri Dumesnil, l'art de Corot incarne tout ce qui annonce la beauté à venir. Ce moment liminaire, situé entre l'émergence et l'accomplissement, entre l'aube d'un monde et son plein épanouissement, constitue précisément l'instant que Corot affectionne le plus : l'instant suspendu, où le réel vacille vers le possible, où la lumière hésite entre naissance et extinction. Ce point de bascule, ce presque-rien qui contient tout – le frisson d'un feuillage, la clarté naissante sur un lac, une prairie encore humide de nuit – devient chez lui un langage en soi. Corot ne fixe pas l'évidence ; il guette l'éveil. Il ne peint pas l'instant pleinement constitué, mais celui qui l'annonce, qui le pressent. Là réside la poésie subtile de son œuvre : dans l'élégance de ce qui va venir, dans l'aura de ce qui n'est pas encore, mais qui déjà bouleverse.

---

[266] Henri Dumesnil, *Corot – souvenirs intimes, op. cit.*, p. 108-109.

Dans la poésie paysagère des Tang comme dans les paysages de Corot, plus qu'un simple élément végétal, l'herbe incarne un état liminaire, une zone de passage entre germination et déclin, présence et effacement, réalité perceptible et idéal en suspens. L'herbe devient le symbole d'un entre-deux temporel, un signe de ce qui n'est pas encore là, mais déjà annoncé – elle porte en elle une promesse ou un adieu, comme un souffle du temps à venir. L'herbe – qu'elle pousse au bord de l'eau, qu'elle ondule sous le vent ou qu'elle scintille dans l'humidité de l'aube – est l'intercesseur du temps. « Herbes séchées[267] » de Wang Wei annonce l'approche de l'inconnu, alors que son « herbe printanière[268] » incarne la renaissance. Elle est à la fois mesure des saisons et messagère de l'âme. Le poète, attentif à ses frémissements, y lit l'alternance du plein et du vide, du commencement et de la fin.

Ce pressentiment de l'instant en formation trouve dans l'herbe l'un de ses motifs les plus sensibles. Chez Corot comme chez les poètes *shanshui* des Tang, l'herbe n'est jamais une simple donnée végétale : elle est signe, seuil, souffle. Au bord de l'étang, frémissante dans le matin, inclinée sous une brise à peine perceptible, l'herbe se fait messagère d'un temps en mutation – elle dit ce qui va advenir, ce qui déjà s'efface. Dans ses tons dorés ou cendrés, elle porte le poids d'un jour qui commence ou d'une saison qui se retire. Chez Corot, l'herbe n'est pas brossée avec insistance : elle affleure, comme si le pinceau effleurait la mémoire du sol. Elle tremble dans la lumière diffuse, vacille dans la brume, et ce tremblement devient le lieu exact de la beauté selon Corot – là où la matière touche à sa dissolution, là où la vision devient presque réminiscence.

Les herbes et les prairies occupent souvent le premier plan, baignées d'un éclat doré à l'aurore ou absorbées par des brumes bleuâtres. Mais loin de figurer un décor champêtre anecdotique, ces touffes incertaines de végétation saisissent l'instant fragile où le monde bascule – entre la permanence rêvée d'un monde rural et l'irréversible avancée d'un monde mécanisé. L'herbe chez Corot est aussi mémoire d'un monde sur le point de disparaître : elle tremble dans la lumière comme le souffle d'une époque à l'agonie. Le flou de ses contours, loin d'un défaut technique, devient une manière de retenir le temps, d'en différer l'effacement. Elle est le vestige d'un idéal pastoral, une prière silencieuse adressée à la nature avant sa profanation.

Dans la poésie *shanshui* et l'art de Corot, l'herbe s'inscrit dans une dialectique du seuil : entre le déjà-là et le pas-encore, entre la naissance et l'extinction. Sa fragilité n'est pas faiblesse, mais capacité à incarner l'éphémère. Et c'est précisément dans cette finesse

[267] Wang Wei, « En mission à la frontière », recueilli dans *Anthologie de la poésie chinoise, op. cit.*, p. 354.
[268] Wang Wei, « Adieu dans la montagne », recueilli dans *Anthologie de la poésie chinoise, op. cit.*, p. 352.

expressive qu'elle devient un miroir spirituel commun aux sensibilités orientales et occidentales. Elle reflète la temporalité non comme une ligne mais comme un souffle, une vibration. Elle donne à voir l'invisible, à sentir l'intemporel dans l'infime.

Il y a, chez Corot, l'éclat de l'herbe frais et léger qui évoque le printemps sous la pluie dans le poème de Han Yu (768 – 824). Le tableau *Rosny, village au printemps* (1839) et le poème *Au début du printemps, poème offert à Zhang-le-huitième* partagent une sensibilité commune à la beauté éphémère et délicate de la nature renaissante :



Figure 32 : Jean-Baptiste Camille Corot, *Rosny, village au printemps*, 1839, Musée du Louvre

Corot peint l'herbe avec une délicatesse qui capte la fraîcheur du renouveau printanier. Les verts tendres et lumineux créent une impression de vitalité et de pureté. La lumière douce, filtrée par un ciel nuageux, accentue la sensation de calme et de sérénité. Une nature en pleine renaissance après les rigueurs de l'hiver est animée sous l'effet du jeu de l'ombre et l'éclat reflétés sur les herbes. L'enfant, le chien, le pré, les arbres, et surtout, l'herbe qui tapisse le premier plan, semblent en voie d'apparition, comme si le printemps ne faisait qu'effleurer le monde, et que l'on assistait non pas à son plein avènement, mais à sa venue hésitante. Cette herbe, légère, fluide, baignée de tons vert pâle ou blondi, n'est pas détaillée : elle suggère, elle glisse, elle recule sous le regard, s'intégrant dans une atmosphère de brouillard lumineux. L'œil cherche à s'en emparer, mais elle se dérobe dans la distance, exactement comme chez

Han Yu. Dans son vers, Han Yu exprime une vérité optique et ontologique : « De loin, on voit l'éclat des herbes ; de près, il s'évanouit[269] ». L'herbe, de loin, capte la lumière et semble éclore en éclat – mais à mesure qu'on s'approche, ce miroitement disparaît, l'herbe redevient simple, terne, presque inexistante. Ce phénomène naturel devient alors une métaphore du désir, de l'illusion, du recul perpétuel du réel, comme si toute tentative de saisie directe annulait la beauté même de l'objet perçu. L'éclat est une fiction de la distance, une projection mentale que seule une certaine disposition du regard permet de conserver. Corot et Han Yu, à travers des médiums différents, partagent donc une même poétique : celle de l'apparition fragile, du tremblement entre présence et effacement, où la beauté n'est jamais donnée mais entrevue, pressentie, suspendue. L'herbe, motif modeste, devient alors symbole d'une connaissance poétique du monde – non pas analytique, mais sensible, toujours partielle, toujours sur le point de s'éclipser.

Tout à fait, le mot éphémère concentre en lui une tension paradoxale : il nomme ce qui disparaît en naissant, mais aussi ce qui, précisément parce qu'il est transitoire, ouvre une brèche vers l'inconnu, vers ce qui n'est pas encore. C'est une limite vibrante, une frontière mobile entre l'être et le non-être, entre la présence et l'effacement. Dans l'herbe frémissante de Corot ou la verdure discrète d'un vers de Han Yu, l'éphémère ne se réduit pas à une fatalité : il devient langage de l'attente, promesse d'une métamorphose silencieuse. Ce n'est pas seulement ce qui va mourir, mais ce qui appelle à être perçu avant de disparaître, ce qui exige du regard qu'il se rende disponible à l'instant, dans toute sa fragilité. L'éphémère est moins une perte qu'une porte étroite vers l'essentiel, vers cette qualité de présence qu'aucune durée ne saurait garantir. Il est cette condition poétique qui rend possible une intensité rare : celle de saisir, fugacement, le tremblement du réel au moment de se faire ou de se défaire.

Dans la pensée taoïste, le Tao désigne à la fois le principe originel et la loi immanente de l'univers. Son mouvement se caractérise par une dynamique cyclique, continue, et sans fin. Lao-tseu affirme : « La grandeur implique l'extension. L'extension implique l'éloignement. L'éloignement exige le retour[270] ». Le Tao s'étire sans cesse vers le lointain, mais c'est pour mieux revenir à sa source. Cette dialectique du départ et du retour dévoile la potentialité de transformation contenue dans chaque moment liminal – ces seuils temporels qui précèdent les mutations du monde, tels le passage imperceptible des saisons ou le silence en gestation avant l'éclosion de la vie. Tchouang-tseu prolonge cette vision à travers son concept de transformation des choses (物化, wù huà), mettant en lumière le caractère fluide, mouvant, et

[269] Han Yu, « Au début du printemps, poème offert à Zhang-le-huitième, secrétaire auxiliaire du département hydraulique », recueilli dans *Anthologie de la poésie chinoise, op. cit.*, p. 446.
[270] Lao-tseu, « Tao-tö king », in *Philosophes taoïstes I, op. cit.*, p. 28.

indéterminé de toute forme d'existence : « On soutient la doctrine de la vie, mais en réalité la vie est aussi la mort, la mort est aussi la vie. Le possible est aussi impossible, et l'impossible est aussi possible[271] ». Vie et mort ne sont plus deux états opposés, mais les deux versants d'un même processus de métamorphose. Une fleur qui s'ouvre contient déjà en elle l'annonce de son flétrissement. L'instant devient le théâtre d'un double devenir – à la fois apparition et effacement. Cette nature éphémère du réel appelle à se détacher de toute quête d'absolu fixe, pour habiter au contraire la fluidité du passage.

C'est dans cette tension entre surgissement et disparition que l'herbe – dans la peinture de Corot comme dans le poème de Han Yu – prend tout son sens symbolique. Chez Corot, les prairies effleurées par une lumière matinale, tremblantes dans la brume ou s'effaçant dans l'ombre incarnent l'instant transitoire, la fragilité de l'être saisi dans sa mouvance. L'herbe, ici, est le lieu d'un suspens – elle n'est ni pleinement là, ni encore disparue ; elle advient dans un entre-deux insaisissable. Chez Han Yu, cette même instabilité s'exprime avec acuité dans son vers. L'herbe n'est jamais ce qu'elle paraît être. Elle scintille comme un mirage, se retire comme un secret, incarnant la réversibilité constante du visible et de l'invisible. Elle est le messager du temps – annonciatrice du renouveau au printemps, murmure de la fin à l'automne. Elle est, à sa manière, une manifestation du Tao : discrète, souple, résistante, et toujours en devenir.

2.2.2.2 La modestie vibrante

La posture basse de l'herbe est souvent interprétée, dans la culture chinoise, à tort comme un signe de fragilité. Elle dissimule pourtant une sagesse éthique d'une redoutable subversion. Par son effacement physique, l'herbe échappe d'emblée aux impératifs normatifs de l'esthétique du sublime – celle qui glorifie la verticalité du pin, la noblesse du cèdre ou la majesté de la pivoine. Refusant les hiérarchies du spectaculaire, elle impose, par sa multiplication horizontale et sa croissance diffuse, une logique anti-centralisatrice, une contestation silencieuse de toute hégémonie du pouvoir et de la forme. Dans le lexique chinois, les expressions telles que *caomin* (草民, cǎo mín, littéralement « gens de l'herbe », pour désigner le peuple) ou *caojie* (草芥, cǎo jiè, littéralement « herbe et chaume », pour dire ce qui est méprisable ou insignifiant) associent l'herbe aux marges sociales, aux existences invisibles. Mais c'est précisément cette stigmatisation symbolique qui confère à l'herbe une autorité morale inédite. Lorsque la poésie des Tang chante l'herbe comme celle que «

[271] Tchouang-tseu, « La réduction ontologique », in *Philosophes taoïstes I, op. cit.*, p. 96.

Luxuriantes sont les herbes dans la prairie ; Chaque année, elles se fanent puis repoussent. Le feu de la prairie n'en vient pas à bout ; Sous le vent du printemps, elles renaissent[272] », elle réhabilite l'insistance vitale de ceux que le temps tente d'éteindre. L'herbe devient alors le paradigme d'une résistance souterraine, silencieuse, mais indomptable.

Cette sagesse de la faiblesse trouve un ancrage profond dans la pensée taoïste. Le *Tao-tö king* rappelle que ce n'est pas par la force qu'on subsiste, mais par la capacité à ployer sans rompre, à accueillir sans se perdre :

> En naissant, les hommes sont tendres et faibles, la mort les rend durs et raides ; En naissant, les herbes et les arbres sont tendres et délicats, la mort les rend secs et maigres. Ce qui est dur et raide accompagne la mort. Ce qui est tendre et faible accompagne la vie. Forte armée s'anéantira. Grand arbre se brisera. Ainsi la dureté et la raideur sont inférieures. La tendresse et la faiblesse sont supérieures[273].

L'herbe, toujours prête à se courber sous le vent, à recueillir la pluie et la rosée, incarne cette flexibilité essentielle à la durée, cette sagesse adaptative qui épouse le flux du monde au lieu de le contraindre. Ce principe fondamental du Tao – 守柔 (shŏu róu), que l'on peut traduire par préserver la douceur ou garder la souplesse – trouve dans l'herbe une incarnation exemplaire. Cette idée propose une véritable ontologie de l'existence : c'est dans la souplesse que réside la puissance réelle, dans la malléabilité que s'exprime la capacité à durer, à survivre sans s'altérer. L'herbe, par sa nature même, illustre ce précepte : elle ne résiste pas frontalement aux agressions du monde, mais les absorbe, les accompagne, les contourne. Elle se plie sans rompre, persiste là où le rigide se casse.

守柔, c'est donc faire le choix de la souplesse comme posture existentielle, politique et cosmique. Ce n'est pas une faiblesse soumise, mais une force fluide, silencieuse, qui renonce à la confrontation directe pour embrasser le rythme mouvant du réel. L'herbe, en ce sens, ne se contente pas d'occuper un lieu marginal dans l'espace ou dans la hiérarchie végétale : elle est au cœur d'une sagesse du vivant, d'une éthique du non-agir qui valorise l'adaptation sur l'affirmation, la continuité sur la rupture.

Chez Corot, cette intelligence silencieuse de l'herbe trouve une expression picturale sensible. Délivrée des cadres théologiques, l'herbe chez lui se tient dans la lumière douce du monde – ni exaltée, ni négligée, simplement présente. Le peintre n'en fait jamais une allégorie, mais lui restitue son autonomie, sa modestie vibrante. Les touffes herbeuses, souvent penchées, parfois baignées dans un halo de brume ou de lumière dorée, rappellent moins un

---

[272] Bai Juyi, « Séparation au milieu des herbes de la prairie. Thème imposé », recueilli dans *Anthologie de la poésie chinoise, op. cit.*, p. 456.
[273] Lao-tseu, « Tao-tö king », in *Philosophes taoïstes I, op. cit.,* p. 79.

geste de soumission qu'un élan d'intimité avec la terre. Ce n'est pas vers le ciel que l'herbe tend, mais vers la terre nourricière, dans un mouvement de gratitude silencieuse et de fidélité au sol. Ce refus de l'anthropocentrisme, que Corot pressent avec une remarquable délicatesse, rejoint les principes fondateurs de l'écologie profonde. Loin d'un rapport hiérarchique au vivant, l'herbe chez lui incarne l'idée d'un égal respect pour toutes les formes de vie. Elle n'est pas décorative, elle est cosmologique. Dans sa petitesse, elle pense le monde autrement : non depuis le sommet, mais depuis la base ; non dans l'exaltation du pouvoir, mais dans l'écoute du moindre.



Figure 33 : Jean-Baptiste Camille Corot, *Un étang à Mortain,* 1860 – 1870, Yale University Art Gallery

La logique du *shourou* s'observe dans sa manière de peindre l'herbe non pas comme une figure isolée ou décorative, mais comme un élément en constante communication avec la lumière, le vent, la brume. Dans *Un étang à Mortain* (1860 – 1870), l'herbe s'étend doucement vers l'eau et la forêt, et forme ainsi un tout avec elle. Elle s'efface et se révèle, absorbée dans le tout sans jamais disparaître. La petite braque est enveloppée dans cette

douceur de la paix, loin du tumulte derrière. L'herbe s'impose discrètement comme figure centrale d'une poétique du seuil. Ni motif décoratif, ni simple élément de paysage, elle devient l'indice d'une sensibilité qui perçoit dans le presque rien – dans le fragile, le ténu, l'inaperçu – la force de la souplesse.

D'un côté, des arbres touffus ; de l'autre, herbes humides, étang calme, barque accostant. Les masses d'arbres perdent de leur pesanteur, l'eau, le ciel et les herbes les enveloppent, les adoucissent. La nature y reprend doucement ses droits, non par la violence, mais par une lente dissolution des herbes au bord de l'eau et partout sur la rive. Corot ne peint pas l'herbe de manière frontale, elle est modeste mais omniprésente. Cette humilité végétale ouvre un espace d'attention aiguë : l'herbe n'est pas seulement ce qui occupe le sol, elle est la texture même du temps suspendu, la surface où se dépose la lumière grise d'un ciel voilé, où se jouent les moindres frissons de l'air. En soulignant ces brins d'herbe qui semblent presque se confondre avec le souffle du paysage, Corot atteint une forme de vérité poétique : il nous invite à percevoir la beauté non dans l'exubérance, mais dans l'infime, dans cet « infra-ordinaire » qui, à force d'être là, se dérobe souvent au regard. Ainsi, l'herbe, humble et persistante, devient chez lui le lieu d'une révélation : celle d'un monde où chaque détail, aussi fugitif soit-il, participe d'une harmonie profonde et secrète.

Dans *Le torrent encaissé à l'ouest de Chuzhou* de Wei Yingwu, nous découvrons une scène familière composée de prairies verdoyantes, de forêts denses, d'eau étincelante et d'une modeste embarcation :

滁州西涧

Le torrent encaissé à l'ouest de Chuzhou

独怜幽草涧边生，

Seul, j'apprécie les herbes cachées au bord du torrent ;

上有黄鹂深树鸣。

Des loriots jaunes chantent au plus profond des arbres.

春潮带雨晚来急，

Le soir, gonflées de pluie, coulent les eaux printanières ;

野渡无人舟自横。

Sur le quai vide, la barque se met d'elle-même en travers[274].

[274] Wei Yingwu, « Le torrent encaissé à l'ouest de Chuzhou », recueilli dans *Anthologie de la poésie chinoise, op. cit.*, p. 428.

Chez Wei Yingwu, l'herbe (幽草) n'est ni luxuriante ni triomphante : elle pousse à l'ombre, au bord du torrent. Son adjectif 幽 (littéralement « secret, obscur, reclus ») désigne autant sa localisation que sa nature modestes. Cette herbe, presque invisible, n'en est pas moins chargée d'un pouvoir de révélation : elle est la seule chose que le poète chérisse (独怜), suggérant que c'est précisément dans cette humilité végétale que réside le cœur battant du monde. Le *shourou* s'incarne d'abord dans les herbes cachées au bord du torrent. Fragiles et modestes, elles poussent sans bruit, dans un lieu retiré, marginal, et pourtant fécond. Leur souplesse leur permet de survivre à la violence du courant, à la pluie printanière soudaine, et de coexister harmonieusement avec l'environnement. Cette soumission aux rythmes naturels n'est pas une soumission passive, mais une puissance douce : l'herbe plie sans jamais rompre. Elle ne cherche ni la hauteur, ni la gloire – elle est humble, mais vivante, tenace, inscrite dans la durée. La barque abandonnée qui se place d'elle-même en travers du gué vide est une autre métaphore de cette souplesse : rien ne la dirige, et pourtant elle trouve sa place dans le mouvement du monde, comme un corps flottant porté par le Tao. L'homme est absent, mais la vie demeure, silencieuse et mouvante, selon une logique non anthropocentrée.

Ce même esprit traverse *Un étang à Mortain* chez Corot. Là aussi, la grandeur est effacée : elle se retire volontairement des registres éclatants pour se dissoudre dans l'humilité du paysage. Corot, loin des compositions héroïques ou des mises en scène spectaculaires, choisit ici la discrétion comme vecteur de profondeur. Tout est mesuré, tenu en retrait ; l'immensité ne s'affirme pas par la démesure, mais par une sorte d'effacement actif, où la nature semble respirer à peine, dans un murmure ténu. Le végétal – notamment les touffes d'herbe – incarne ce *shourou* visuel : ce qui est bas, flexible, informe, finit par gagner sur ce qui est haut, rigide, construit. Corot ne peint pas ce soir après pluie comme un drame, mais comme un retour au flux, une réintégration au cycle naturel.

Ainsi, la souplesse chez Wei Yingwu comme chez Corot n'est pas une faiblesse. C'est une manière d'être juste, accordée au rythme du monde, éloignée de la violence du vouloir. Préserver la douceur, c'est donc accueillir l'impermanence sans angoisse, reconnaître que la vie se manifeste moins par l'éclat que par la persistance, moins par la force que par la souplesse. Et dans ce geste silencieux de l'herbe, toujours prête à renaître au printemps, à s'incliner sous la rosée ou à vibrer sous le souffle, se déploie une forme de sagesse qui transcende les dualités hiérarchiques, et nous invite à repenser la grandeur à partir de la minuscule. L'herbe est une figure-limite, à la fois modeste et profonde, par laquelle le poète et le peintre entrevoient le jeu du monde. Elle est le miroir du réel dans sa tension la plus fine : celle de l'instant où tout change, sans que rien ne semble encore bouger. C'est là, dans cette

zone d'indistinction, que s'inscrit l'art véritable – celui qui capte non l'être, mais l'écart.

L'herbe ne rivalise ni en hauteur ni en éclat avec les arbres majestueux ou les fleurs éclatantes, mais sa ténacité, sa capacité à plier sans rompre, et sa discrétion tenace témoignent d'une forme de force intérieure rare. C'est à cette image que semble correspondre la figure de Corot, dont la vie et l'œuvre incarnent cette même philosophie de la *souplesse persistante*.

Loin des éclats tapageurs des avant-gardes ou des ambitions carriéristes qui marquèrent certains de ses contemporains, Corot choisit la voie d'une humilité résolue. Il peignait sans chercher à s'imposer, à convaincre ou à dominer, préférant la justesse au spectaculaire, l'intériorité au bruit du monde. Durant la longue période d'incompréhension où ses toiles demeuraient méprisées, Corot, lorsqu'enfin l'une d'elles trouva acquéreur, n'éprouva ni l'exaltation du triomphe ni l'ambition fébrile d'entrevoir une carrière fulgurante. Paradoxalement, ce succès tardif engendra en lui un certain désarroi : « J'ai enfin vendu un tableau, et je le regrette, car il manquera à la collection complète[275] ». Comme l'herbe, il acceptait sa place modeste dans le paysage, et se moquait de sa place dans le milieu artistique. C'est dans cette posture qu'il trouva une liberté essentielle. Sa discrétion sociale, sa générosité silencieuse envers les artistes en difficulté, et son retrait partiel des cénacles parisiens témoignent de cette disposition d'âme.

Mais cette humilité n'est nullement une faiblesse. Bien au contraire : elle constitue le socle d'une force éthique et esthétique. Corot nota, dans un de ses Carnets, cette maxime sans compromis :

> Un homme ne doit embrasser la profession d'artiste qu'après avoir reconnu en lui une vive passion pour la nature et une disposition à la poursuivre que rien ne saurait abattre. Ne pas avoir soif d'approbation, ni de bénéfice d'argent. Ne pas se décourager du blâme que l'on pourrait faire tomber sur ses ouvrages ; il lui faut être cuirassé d'une conviction forte, qui le fasse marcher droit devant lui en ne redoutant aucun obstacle. Un travail incessant, soit exécutant, soit observant. Une conscience invulnérable[276].

Le pinceau de Corot, tout comme l'herbe poussant au bord des chemins, ne revendique rien – il montre. Il révèle, par des tonalités subtiles et des lignes apaisées, une vision du monde où l'homme s'efface pour mieux écouter la nature. C'est dans cette éthique du retrait et du non-agir que l'on peut lire une forme de sagesse parallèle à celle des grands poètes *shanshui* des Tang, qui eux aussi savaient qu'il faut parfois s'effacer pour voir, se taire pour entendre. C'est dans cette retenue que s'exprime toute la profondeur de son art : une douceur

---

[275] Jean-Baptiste Camille Corot, à un ami, vers 1847, cité dans Gustave Geffroy, *Corot*, *op. cit.*, p. 73-74.
[276] Jean-Baptiste Camille Corot, dans un de ses Carnets, cité dans Jean Leymaire, *La campagne de Corot*, Assouline, Paris, 1996, p. 6-7.

qui persiste, une souplesse qui résiste, un silence plus éloquent que les cris.

2.2.3 L'arbre

Déjà dans la Chine ancienne, le respect de l'arbre était très important. Les arbres étaient perçus, par leur taille et leur beauté, comme remarquables pour abriter l'âme des dieux, et c'est la raison pour laquelle ils étaient préservés près des temples, au bord de l'eau et dans les montagnes. Tous les êtres vivants ont une âme et une conscience, les arbres dans la culture chinoise ne représentent point d'exception. Fusion contradictoire de non-action et de virilité, ce sont les sources de vie dressées entre le ciel et la terre, la symbiose entre l'homme et la nature, et plus encore, le détachement et l'adaptation aux cycles du temps et de la vie. La relation des Chinois avec les arbres est profondément liée à la philosophie *Yin-Yang*. Enracinés au sol par leurs racines et s'élevant vers le ciel, les arbres représentent l'échange de forces entre le tout du monde.

Marc Halévy déchiffre ainsi, dans *Le taoïsme*, les mécanismes cosmiques :

> La cosmologie taoïste distingue cinq éléments symboliques qui façonnent la totalité de chaque chose et de chaque être : l'eau, le feu, le métal, le bois et la terre. Ils se nourrissent les uns des autres et se détruisent, en suivant des cycles précis […]. La tradition taoïste établit également un lien entre ses cinq éléments : l'eau éteint le feu, qui fait fondre le métal, qui coupe le bois, qui mange la terre qui boit l'eau, qui éteint le feu, etc. Ad libitum. Cette circulation, très importante, confère une indispensable fluidité à l'univers, reflet du tao, lui-même fluidité par excellence. Elle n'existe pas entre les quatre éléments des cosmologies présocratiques. Ou bien, l'un des quatre éléments grecs est source et principe des trois autres, comme le feu pour Héraclite d'Éphèse, l'air pour Anaximène de Milet, ou l'eau pour Thalès de Milet. Ou bien, les quatre – feu, eau, terre et air – sont à égalité, comme chez Empédocle d'Agrigente. Rien de tel en Chine où les éléments se transforment, comme leurs principes yin et yang, les uns dans les autres, dans un cycle cosmique perpétuel[277].

Les cinq éléments sont la base du monde, dont l'essentiel est la cohérence de tout ce qui est mouvement et transformation. Selon le taoïsme, le bois appartient au niveau inférieur : la terre. Il garde une structure cellulaire qui correspond à l'ordre organique. Marc Halévy affirme que chaque structure « exprime un type et un niveau de complexité, le bois symbolise la complexité la plus grande[278] ». Les plantes dans la poésie classique chinoise assument donc le rôle d'être hautement symboliques, chacune ayant sa propre portée. Le pin, le bambou, le prunier chinois, le lotus, le saule pleureur, aucun ne manque de connotation morale qui

[277] Marc Halévy, *Le Taoïsme*, Paris, Eyrolles, 2016, p. 70-71.
[278] *Ibid*., p. 72.

renvoie à la vie de l'être humain. Tout comme chez Corot, les arbres sont rarement les protagonistes d'un beau spectacle bucolique. Dans la poésie paysagère de la dynastie Tang, les arbres ne sont pas souvent au centre de la scène ou du tableau poétique. Bien que présents, ils ne jouent généralement pas le rôle principal ou le plus important dans les descriptions de la nature, qui mettent souvent davantage l'accent sur l'unité formée par divers éléments tels que les montagnes, les rivières, et les arbres, ce que l'on appelle l'ambiance ou l'atmosphère poétique. Les arbres sont une présence constante, à laquelle ont recours les poètes pour créer leurs images expressives et évocatrices et transmettre leurs idées philosophiques et spirituelles.

Chez Corot également, l'arbre est présence, respiration, rythme – un être à part entière, humble et profond, enraciné dans le silence du monde. Comme dans les poèmes *shanshui* des Tang, où le végétal se fond dans un ensemble plus vaste et harmonique, l'arbre chez Corot n'attire pas l'attention par sa singularité, mais par son intégration discrète à l'équilibre général du paysage. Il est là, stable et bienveillant, à la fois ancrage et transition entre le ciel et la terre. C'est là que réside l'écho le plus fort entre l'esthétique de Corot et la sensibilité taoïste : dans cette manière de faire du végétal un pont entre l'homme et le cosmos, entre l'individuel et l'universel. L'arbre devient une médiation, non une fin. Il enseigne par sa forme même, par sa posture, par son enracinement souple, cette voie du juste milieu, où la présence la plus forte est souvent la plus discrète.

2.2.3.1 L'avant-scène des rêveries

Quand la répétition obstinée sans surprise constitue le plus grand charme de l'art, nous avons de bonnes raisons de croire qu'il doit y avoir une suavité inattendue de sagesse là où est renfermé le tendre chuchotement de l'artiste et des poètes. Le réel annonce sa valeur, alors que le sentiment parfait l'œuvre. Subjectif, le mot a son importance. En effet, bien qu'il travaille sans cesse en plein air et copiant avec obsession la nature, Corot considère tout au long de sa carrière que l'expression du sentiment doit être la principale finalité de la créativité du paysagiste. Delacroix (1798 – 1863) note dans son Journal, à la date du 14 mars 1847 :

> Corot est un véritable artiste. Il faut voir un peintre chez lui pour avoir une idée de son mérite. J'ai revu là et apprécié tout autrement des tableaux que j'avais vus au Musée, et qui m'avaient frappé médiocrement. Son grand *Baptême du Christ* plein de beautés naïves ; ses arbres sont superbes. Je lui ai parlé de celui que j'ai à faire dans *l'Orphée*. Il m'a dit d'aller un peu devant moi, et en me livrant à ce qui viendrait ; c'est ainsi qu'il fait la plupart du temps… Il n'admet pas qu'on puisse

faire beau en se donnant des peines infinies[279].

Delacroix traduit à merveille cette idée de l'abandon créatif. La beauté, pour Corot, émerge dans un état de grâce, où l'inspiration prime sur la volonté. Quand on avance dans l'inconnu, on est guidé par une énergie intérieure qui transcende la volonté consciente. C'est ici que le sentiment, véritable boussole de l'artiste, devient essentiel. Dans cette perspective, Corot rejoint les grands acteurs pour qui l'émotion est la matrice de l'art. Présences vivantes, la verticalité des arbres semble mimer un élan vers le ciel ; ancrés à la fois dans la terre, ils incarnent à la fois la stabilité rassurante du sol et l'aspiration infinie vers la lumière céleste. L'arbre est un seuil entre le visible et l'invisible, un espace où la lumière et l'ombre se mêlent pour créer une atmosphère propice à la contemplation.

De même, les poètes des champs de la dynastie Tang défendent l'idée que la description réaliste du monde réel constitue le premier degré de création littéraire, degré indispensable mais nullement suffisant. Ils sont désireux de révéler un monde accessible et extrêmement signifiant. L'arbre est toujours le point de départ d'une rêverie mélancolique ou exaltée, un élément qui invite à s'élever au-dessus de l'immédiat pour atteindre une vérité plus profonde. Cette poétique de l'arbre révèle un pont entre l'intime et l'univers, en nous faisant un chemin vers la nature qui est à la fois refuge et miroir, lieu d'évasion et espace de réflexion. S'il est nécessaire de faire un effort pour y entrer, c'est qu'il faut faire le vide en soi, pour se laisser remplir et combler par le silence des arbres que le poème éveille à travers la musique harmonieuse, les couleurs gracieuses, et la solennité théâtrale. Les pêches allègres encadrées dans les clairières, les accostages hilares dans les champs, les contemplations douces dans la lueur crépusculaire, les séparations saturniennes au vent léger d'automne… la mise en scène des petits moments reposants, qui se jouent dans le souffle léger du vent caressant les branches des arbres, illumine sur le plan spirituel les œuvres littéraires.

Dans l'art de Corot comme dans la poésie Tang, la relation passionnante entre le peintre et les arts du spectacle est aussi très bien attestée par un texte d'Étienne Moreau-Nélaton (1859 – 1927), un des premiers biographes de Corot :

> Ces jours-là, il dîne tranquillement dans un restaurant du boulevard ; puis, après avoir tiré quelques bouffées d'un cigare, il gagne sa stalle et, l'oreille tendue, suspendue aux lèvres des acteurs, il écoute et observe religieusement. Souvent, il sort son calepin de sa poche, note un geste, une expression, un costume, un décor. Une idée traverse son esprit, qui, le lendemain, se développe sur la toile. Hier, la Ristori l'entraînait au Théâtre-Italien, d'où il rapportait Macbeth. Aujourd'hui, c'est

[279] Eugène Delacroix, *Journal*, Paris, Plon, 1893, p. 451.

Mme Viardot qui crée Orphée au Lyrique. Il y court[280].

Les théâtres servent de stimulant à Corot pour son inspiration. « Je veux qu'en regardant ma toile, qui cependant ne bouge pas, le spectateur ressente l'impression du mouvement des choses [281] ». Pour que nous puissions entrer dans ses soirées théâtrales en cours au bord de l'étang, ou plus exactement, dans le rythme du « mouvement des choses », Corot prépare son rideau de théâtre à ses pièces qui attendent d'être vues. Le rideau au théâtre joue avec ce qui est caché. Il cache pour suggérer, et finalement pour émerveiller. Il s'ensuit que le lever de rideau suscite la curiosité, l'empathie et la conquête pour l'indicible. Quels que soient les « scénarios » conçus, on a toujours les arbres qui sont transcrits dans l'image mais qui ne se bornent pas à être simples ornements. Les arbres touffus constituent presque une signature de Corot, grâce auxquels se crée l'effet de profondeur vers un autre monde mystérieux. Dans la poésie, les arbres évoquent également le passage de l'avant-scène aux coulisses d'un spectacle. Les saules, les bambous, et les pins des poètes, en orientant le regard et en favorisant la focalisation, autorisent une perception de différents plans, qui se prépare à affronter la trame à venir.

L'arbre, dans la poésie *shanshui* des Tang, se présente comme un élément emblématique du paysage poétique, et évoque à la fois la force et la fragilité de la nature. Qu'il s'agisse des pins majestueux, des bambous élancés ou des saules pleureurs, chaque espèce apporte sa propre tonalité et son propre symbolisme à la composition poétique, et crée ainsi une atmosphère de sérénité et de contemplation. Les poètes *shanshui* des Tang utilisent l'arbre comme un catalyseur de l'imagination pour inviter le lecteur à plonger dans les mystères de l'univers et à découvrir les joies de la méditation poétique. Malgré les différences culturelles et stylistiques entre la poésie *shanshui* des Tang et la peinture de Corot, l'arbre demeure un élément important dans leur représentation du paysage. Que ce soit dans les vers des poètes chinois ou sur les toiles du peintre français, l'arbre incarne la connexion intime entre l'homme et la nature. Alors que les poètes chinois et le peintre ne partagent pas toujours les mêmes espèces d'arbres, compte tenu du contexte naturel et culturel, ils utilisent néanmoins des arbres de formes similaires pour créer une atmosphère poétique similaire.

Pour Wang Wei, ce qui dévoile sa petite pièce théâtrale dans la montagne, ce sont les saules pleureurs tout verts et légers. Le poète sait bien capturer les caractéristiques de la saison la plus gaie et la plus vivante de l'année. Les fleurs de pêcher sous la pluie et les branches de saule vacillantes dans la brume constituent la base de contour sur laquelle le

[280] Étienne Moreau-Nélaton, *Histoire de Corot et de ses œuvres*, H. Floury, Paris, 1905, p. 210.

[281] Propos tenu devant Alfred Robaut à Brunoy, 1873. Cité dans Murielle Neveux, *Corot sensible et poétique*, Gennevilliers, Prisma Media, 2019, p. 66.

poète commence à colorer son paysage et à engager sa petite histoire. Il ne fait aucun doute que Wang Wei est parmi ceux qui n'épargnent pas leurs efforts pour louer la beauté printanière avec leurs saules pleureurs. *Joies champêtres*, avec des couleurs vives et des descriptions détaillées, ne se limite pas à un simple poème, c'est une composition parfaite qui se dessine devant nous :

田园乐

Joies champêtres

桃红复含宿雨，

Le rouge des pêchers renferme la pluie du soir ;

柳绿更带朝烟。

Le vert des saules porte encore du matin le brouillard.

花落家童未扫，

Le jeune serviteur n'a pas balayé les fleurs tombées ;

莺啼山客犹眠。

Le chant des loriots n'a pas réveillé le montagnard[282].

L'utilisation de « rouge » et « vert », deux couleurs contrastantes mais complémentaires, met fin à l'hiver terne. Une image fascinante est ainsi déployée, mais c'est loin d'être achevé. Encore une couche procédée après la première colorisation : Les pétales rouge foncé et clair enveloppant des gouttes de pluie de la veille rendent plus douce et plus belle la couleur ; L'air est plus frais après la pluie, le parfum des fleurs est ainsi diffusé ; les branches de saule prennent une vague apparence mêlée à la poussière d'eau ; le vert émeraude baigné dans le brouillard matinal se laisse à peine apercevoir. Ainsi se déroule, devant nous, une scène délicate et quiète. Nous rencontrons, par la suite, les personnages dans « l'image » de Wang Wei : à cause de la pluie, les fleurs tombent et couvrent la terre sans que personne ne s'en occupe. Le petit serviteur ne les a pas encore balayées, peut-être ne s'est-il pas encore levé ? Le chant des loriots brise la tranquillité dans la montagne. Mais le montagnard n'est point dérangé. Ne s'inquiétant rien du monde extérieur, il dort profondément.

Depuis longtemps, le saule pleureur est l'une des espèces d'arbres les plus répétitive dans la poésie chinoise. Ses longues branches tombantes et sa silhouette légère et souple le rendent un arbre propice à la réflexion et riche en symboles. C'est une plante qui aime bien l'eau, l'extrémité des rameaux se rapproche donc, dans la plupart du temps, fortement du lac

[282] Wang Wei, « Joies champêtres », recueilli dans *Anthologie de la poésie chinoise*, *op. cit.*, p. 354.

et de la rivière. Le saule pleureur penché vers l'étang rappelle le rideau de théâtre avec une forme similaire. En le traçant tel qu'il se présente, les poètes ajoutent à son charme leur goût et leur génie pour étoffer leurs pièces théâtrales enchantées. Comme dans le poème de Wang Wei, les saules sont associés, grâce à sa fraîcheur de la couleur et à sa saison de croissance, à la beauté du printemps. En d'autres termes, les saules, en tant qu'avant-scène du spectacle printanier, apportent la vie, la vitalité, et l'espoir.

Comme les saules pleureurs préfèrent les sols humides et mouillés, ils ne sont pas visibles en France que cultivés. C'est tout épisodiquement que l'on peut maintenant en apercevoir en bordure de rivière. Ainsi, dans l'œuvre de Corot, les saules pleureurs se font discrets. En revanche, ils semblent trouver un écho subtil dans les branches inclinées des arbres qu'affectionne le peintre. Ces formes délicates et courbées, souvent baignées dans une lumière diffuse, résonnent avec les images évocatrices des saules pleureurs qui traversent la poésie Tang. Cette correspondance inattendue révèle une poétique partagée : celle de la douceur, de la fraîcheur et de la contemplation. Corot enjolive, comme ce que font les poètes, ses premiers plans d'arbres penchés, qui sert à structurer le tableau d'une façon dissymétrique. Les arbres, dont les branches longues et infléchies s'étendent vers l'eau, rappellent facilement le saule pleureur dans les scènes champêtres de poètes. Ce déséquilibre général se réalise à l'aide du « rideau » d'arbre dont les rameaux sont légers et tombants pour assurer un passage du réel vers les rêveries, vers le monde caché, lequel se compose à la fois de ce qui est concrètement visible et de ce que l'on peut imaginer.

Corot a peint à plusieurs reprises le lac de Nemi dans les années 1840. Au lieu de dérouler franchement devant le spectacle la beauté aquatique et la tranquillité dans la montagne, il cache tout derrière son rideau d'arbres pour introduire le sujet principal doucement. Si c'est une œuvre poétique, il serait bien possible qu'elle commence par des descriptions détaillées et subtiles sur les branches longues et sveltes chargées de feuillages verts qu'enveloppe de la légère brume. L'arbre ne barre pas la vue, il l'introduit. Par son tronc oblique et ses ramures fines, il agit comme un rideau levé sur le monde intérieur que le tableau s'apprête à révéler. Il instaure une médiation : entre l'espace du spectateur et celui de la scène représentée, entre le visible immédiat et le lointain enveloppé de brume. L'arbre est ici l'embrasure d'un songe, le seuil végétal à franchir pour entrer dans une temporalité autre – celle de la rêverie, de la mémoire et du silence. Plastiquement, Corot l'utilise pour instaurer une profondeur calme. Ses feuillages tamisent la lumière, assourdis comme un souffle, et laissent entrevoir par fragments le paysage lacustre. Ce jeu de voilages évoque une vision filtrée, un monde perçu à travers l'intériorité. Il y a là une affinité profonde avec les procédés

poétiques de la tradition *shanshui*, dans laquelle le végétal de premier plan n'est jamais anecdotique, mais fonctionne comme portail sensoriel et mental, invitant à une circulation lente du regard, à une disponibilité contemplative. « Le rideau » se levant, se présente un lac calme et éclatant qui reflète paisiblement la montagne. Y a-t-il aussi un montagnard qui est profondément endormi ?



Figure 34 : Jean-Baptiste Camille Corot, *Le lac de Nemi, vu à travers les arbres*, 1843, Österreichische Galerie

À la plus grande surprise, dans un croquis fait de la même année, l'image des « joies champêtres » de Wang Wei est transposée dans les environs du lac de Nemi. C'est une ébauche intitulée : *Homme endormi à l'entrée d'une grotte, aux environs du lac de Nemi*.



Figure 35 : Jean-Baptiste Camille Corot, *Homme endormi à l'entrée d'une grotte, aux environs du lac de Nemi*, 1843, Département des Arts graphiques, Cabinet des dessins, Fonds des dessins et miniatures, musée du Louvre

Le saule pleureur pousse au printemps et arrive en pleine vitalité en été. Dans la littérature chinoise, ainsi que chez Corot, c'est une plante qui est liée étroitement avec les saisons les plus belles et les plus animées de l'année. Les fines branches qui s'entrecroisent et qui frissonnent au vent donnent l'impression de la grâce et de l'élégance. Par conséquent, le saule pleureur est souvent utilisé dans les poèmes classiques pour décrire le calme de la vie, la douceur du temps, et l'état de l'oisiveté. Les poètes lui attribuent une qualité d'immortalité, c'est le symbole de la sagesse, et de l'inspiration spirituelle. Le grand poète Tao Yuanming est appelé *maître des cinq saules* (五柳先生, wǔ liǔ xiān shēng), parce qu'il avait planté cinq saules devant sa maison. Il est préférable que l'arbre de port léger et gracieux qui accompagne toujours les poètes dans leur vie retirée à la campagne soit peint avec nonchalance et désinvolture. Les rameaux longs et feuillus, qui s'allongent jusqu'au sol, évoquent les larmes et les fibres les plus secrètes du cœur. Derrière le rideau d'arbres penchés avec les branches fines, se cache une « pièce de théâtre » qui nous invite à la suavité de la nature et au plaisir de la méditation.

Dans *La grande image n'a pas de forme*, François Julien dévoile une facette essentielle

de la peinture chinoise, cette oscillation subtile entre révélation et dissimulation, entre le visible et l'enfoui : « La peinture, donc, ne tend pas seulement à rendre visible, plus visible, elle tend aussi à ensevelir et "cacher" ; le peintre tend à enfouir, à "boucher à la vue", tout autant qu'à montrer[283] ». Loin de se réduire à une quête du pur dévoilement, l'art pictural chinois s'enracine dans une dialectique où le caché, par sa présence implicite, enrichit l'expérience du visible. L'arbre, dans la peinture de Corot, est une présence mystique, une scène suspendue où s'entrelacent ombre et lumière. En faisant écran, il oriente le regard tout en le dérobant, érigeant une frontière poreuse entre l'immédiateté du visible et l'infini de l'imaginaire. À la manière des peintres chinois, Corot semble « boucher à la vue » non pas pour obstruer, mais pour inviter l'observateur à percer les strates du réel. L'arbre devient alors une avant-scène, non pas du monde extérieur, mais d'un espace intérieur, celui de la rêverie.

> Autant dire que l'effacement et la disparition ne sont pas seulement dus à l'éloignement, qu'ils n'opèrent pas seulement à la limite ou en bordure du paysage, au sens où, comme il est noté auparavant, « les hommes au loin sont sans yeux », « les arbres au loin sont sans branches » ; mais que cet obstrué-bouché-caché est à leur enfouissement méthodique. Car la peinture « déteste le superficiel et le manifeste », est-il posé en principe. C'est pourquoi le peintre ajoute aux formes et les « protège », ne serait-ce que d'un peu de feuillage, celui-ci jouant alors un rôle analogue, en recouvrant, à celui que, par leur pouvoir d'interruption, jouent les brumes et les nuages, aux jointures du paysage : de ce « profondément caché », enseveli, au point d'être « insondable », se dégage une atmosphère d'indétermination et d'infini[284].

Dans son exploration des principes esthétiques de la peinture chinoise, François Jullien évoque une tension féconde entre l'effacement et la manifestation, entre ce qui se révèle et ce qui demeure enfoui. Loin de n'être qu'une conséquence de la distance ou du hasard des formes, l'effacement ici analysé est voulu, composé, structurant. Il s'agit d'un effacement ontologique, qui relève d'une manière d'habiter et de penser le visible, plus que d'un simple effet perspectif. Il conteste l'idée occidentale classique selon laquelle la perte de détails est avant tout optique (la perspective linéaire, la dégradation visuelle avec la distance). À l'inverse, dans l'esthétique *shanshui*, le « sans yeux » des figures humaines ou le « sans branches » des arbres n'est pas une simple donnée empirique : c'est le signe d'une opération d'enfouissement volontaire, qui participe d'un art de la réserve. Cette peinture « déteste le superficiel et le manifeste » – formulation catégorique – parce qu'elle refuse ce qui est trop donné, trop immédiatement visible, trop affirmatif. C'est donc par un geste de retrait que le peintre construit son paysage : il recouvre, obstrue, cache. Le feuillage, les brumes, les nuages deviennent alors des opérateurs de voilement, non pas pour frustrer le regard, mais pour

---

[283] François Julien, *La grande image n'a pas de forme, op. cit.*, p. 33.

[284] *Ibid.*, p. 34.

l'engager dans une quête silencieuse de profondeur. Le visible n'est plus donné d'un bloc ; il se mérite, se découvre par strates. Le peintre ajoute, non pour montrer davantage, mais pour protéger ce qui se tient derrière – ou au-delà – de la forme. Ce qui est profond est protégé du regard, non par pudeur, mais par exigence spirituelle : il faut aller au-delà du manifeste pour entrevoir l'insondable.

L'indétermination ici n'est pas une imprécision, mais une ouverture féconde : ce que la peinture ne montre pas entièrement, elle le suggère, elle en laisse affleurer la trace. Ainsi se crée une esthétique de l'infini, non pas par accumulation de détails ou extension géométrique, mais par manque volontaire, par inachèvement – ce que les peintres chinois nomment souvent le *yijing* (意境), qui naît dans l'interstice entre le visible et l'imaginé.

> Le *yijing* 意境, littéralement *situation intentionnelle*, correspond à un lieu de rencontre entre l'homme et le paysage, entre visible et invisible. Les acceptations de *yi* 意, *idée*, *signification*, *intention*, *pure intentionnalité*, ont déjà été examinées par bien des spécialistes. Son étymologie est le son 音 du cœur 心. Quant à *jing*, formé de la clé de la terre 土 et d'un élément 竟 signifiant *frontière*, *limite*, il a pour sens *frontière*, *limite*, mais encore *état*, *situation*, *condition*, *région* ou *territoire*, *degré* ou *niveau*[285].

Le *yijing*, qui se tient à la frontière entre la représentation et l'intuition, entre la forme concrète et ce qu'elle fait résonner intérieurement est donc le paysage du cœur, le paysage liminaire. L'arbre placé en avant-scène du tableau fonctionne comme vecteur de *yijing*. Il est un intercesseur entre le monde extérieur (le lac, le ciel, la lumière) et l'espace intérieur du spectateur. L'arbre inscrit le regard dans le paysage, mais en le ralentissant, en l'arrêtant, en le retenant un instant dans la proximité. Par son feuillage ajouré, ses branches obliques, il voile autant qu'il révèle, il filtre la vision et invite à la contemplation lente. C'est précisément dans cette médiation que naît le *yijing*. L'arbre crée une situation de passage, ni dedans ni dehors, ni tout à fait représenté ni tout à fait symbolique. Il est une présence silencieuse, enracinée dans le monde concret, mais déjà tendue vers l'invisible – vers ce qui, dans le paysage, échappe à l'œil mais touche le cœur. Il matérialise ce moment de bascule, ce point de tangence entre la matérialité du monde et la pure intentionnalité poétique. L'arbre ne parle pas – il fait signe, il oriente l'âme vers ce qui ne peut être dit, seulement pressenti. Il ouvre l'espace d'un *jing* (境) habité par une *yi* (意) discrète, flottante, indéterminée, mais profondément active.

Dans *Le pavillon aux bambous* de Wang Wei, c'est la forêt de bambous qui nous guide à la tranquillité de la nature :

---

[285] Yolaine Escande, *Montagnes et eaux – La culture du shanshui, op. cit.*, p. 157-158.

竹里馆

Le pavillon aux bambous

独坐幽篁里，

Solitaire, assis dans les bambous retirés,

弹琴复长啸。

Je joue de la cithare et siffle longuement.

深林人不知，

Au plus profond des bois, ignoré de chacun,

明月来相照。

Vient m'éclairer le clair de lune brillant[286].

Au fond d'un bosquet de bambous, il est définitivement difficile de voir le ciel sous les tiges desquels se dressant tout droit vers le ciel. La curiosité de la vie retirée et contemplative de l'ermite nous ramène dans ce secret de la profondeur cachée. Le prélude de cette sérénité clôture une vie totalement isolée du monde extérieur, seules les montagnes et la lune voient le poète sortir et rentrer, par le chemin que personne ne connaît. Les bambous en tant que toile de fond établissent promptement la tonalité de l'image. Contrairement aux saules, c'est une ambiance sombre et paisible qui nous fait prendre conscience d'une vie totalement différente de celle des autres périodes du poète.

Les Chinois considèrent que la fleur de prunier, l'orchidée, le chrysanthème et le bambou sont les Quatre Nobles ou les Quatre gentilshommes des plantes (四君子, sì jūn zǐ). Chacun représente un caractère vertueux différent. Quant aux bambous – symbole de force, d'intégrité et de persévérance, les poètes chinois les empruntent pour décrire les personnages forts et inspirer la détermination. La grande hauteur ne donne pas une impression d'oppression, mais plutôt une sensation d'être guidé vers le haut jusqu'à ce que l'on puisse dépasser ses limites. Par conséquent, les poètes optent pour les bambous pour faire allusion à leur conviction, leur noblesse de caractère et leur quête de pureté. Un autre symbole similaire est le pin. Comme le bambou, le pin peut résister au froid et possède une résistance exceptionnelle. Les pins qui se dressent toujours haut ne craignent ni le froid ni la chaleur, sont résilients et ont une forte capacité d'adaptation ainsi qu'une grande force de vie. Ces deux éléments, bien que distincts dans leur forme et caractère, convergent pour introduire un paysage poétique riche en possibilités imaginatives. Ils forment un cadre idéal pour les rêveries des poètes *shanshui*, et

[286] Wang Wei, « Le pavillon aux bambous », recueilli dans *Anthologie de la poésie chinoise, op. cit.,* p. 351.

leur permettant de s'immerger dans les subtilités de la nature et de transcender les limites de la réalité quotidienne. Lorsque les poètes contemplent les bambous se balançant doucement dans la brise, ou les pins immobiles se dressant fièrement sur les sommets des montagnes, ils sont transportés dans un état de contemplation méditative, alors s'estompent le temps et les frontières entre le monde matériel et le monde spirituel. C'est dans ces moments de communion intime avec la nature que les véritables révélations poétiques prennent forme, révélant les mystères cachés de l'univers et éveillant l'âme du poète à une compréhension plus profonde de la réalité.

Dans le poème *Le Pin au Sud de la Fenêtre*, Li Bai nous invite à plonger dans les profondeurs de la contemplation poétique. Au cœur de cette scène se dresse un pin solitaire, emblème de l'éternité et de la résilience :

南轩松

Le pin au sud de la fenêtre

南轩有孤松，

Au sud de la fenêtre, il y a un pin solitaire,

柯叶自绵幂。

Ses branches et feuilles sont si denses.

清风无闲时，

La brise pure ne cesse jamais de souffler,

潇洒终日夕。

toute la journée il est si gracieux et plaisant.

阴生古苔绿，

À l'ombre, des mousses anciennes poussent verdoyantes,

色染秋烟碧。

même les brumes automnales y prennent une teinte bleutée.

何当凌云霄 ，

Quand donc ses branches et feuilles pourraient-elles atteindre les nuées,

直上数千尺 。

et s'élever droit vers le ciel à des milliers de pieds[287] ?

[287] Li Bai, « Le pin au sud de la fenêtre » (Nan Xuan Song), recueilli dans *Anthologie complète de la poésie des Tang (Quan*

Le poète évoque un habitat typique d'un poète *shanshui* : « Au sud de la fenêtre, il y a un pin solitaire ». Cette localisation précise souligne à priori l'importance de l'observation minutieuse dans la tradition poétique chinoise, où chaque détail du paysage est chargé de signification. Le pin, par sa solitude et sa force tranquille, attire l'attention du lecteur, et évoque un sentiment de majesté intemporelle. L'image du pin est ensuite enrichie par une description détaillée de ses branches et feuilles denses, évoquant une densité presque palpable. Les termes « branches » et « feuilles » sont choisis avec soin pour souligner la vitalité et la vigueur de l'arbre, tandis que l'adjectif « dense » renforce l'idée de plénitude et d'abondance. Ainsi, le pin se présente comme un véritable écran végétal, offrant un refuge sûr à tous ceux qui cherchent la paix et la contemplation.

La brise pure qui ne cesse jamais de souffler ajoute une dimension dynamique à la scène, et démontre un mouvement perpétuel et une harmonie constante avec l'environnement. Cette brise, loin d'être un simple élément décoratif, symbolise le flux incessant de la vie et de l'énergie et rappelle au lecteur la fugacité de l'existence humaine et l'immuabilité de la nature. Sous l'ombre du pin, des mousses anciennes poussent verdoyantes, témoins silencieux du passage du temps et de la pérennité de la vie. Ces mousses, avec leur couleur vive et leur texture luxuriante, ajoutent une touche de vitalité à la scène, contrastant avec la solennité du pin et la fluidité de la brise. Ensemble, ils créent un paysage d'une beauté saisissante, où chaque élément contribue à l'atmosphère sereine et méditative.

Li Bai termine son poème avec une question poignante : « Quand donc ses branches et feuilles pourraient-elles atteindre les nuées, et s'élever droit vers le ciel à des milliers de pieds ? » Cette interrogation finale souligne le désir du poète de transcender les limites de la réalité terrestre et de s'élever vers des hauteurs inaccessibles. Le pin, avec sa stature imposante et son aura de grandeur, devient ainsi le symbole ultime de l'aspiration humaine à la transcendance et à l'illumination spirituelle.

Si l'on considère que les arbres inclinés ressemblent davantage à un rideau de scène, se balançant légèrement pour dévoiler lentement le début du spectacle – il nous reste tant de choses à découvrir et à déguster, les hauts pins et bambous qui s'élèvent vers le ciel ressemblent davantage à un prélude, créant une atmosphère de sérénité et d'isolement qui nous invite à nous perdre dans les délices de l'imagination. Ils nous plongent tout de suite dans la scène que les poètes et les peintres cherchent à nous restituer. Si l'on parcourt les œuvres de Corot, il n'est pas difficile de trouver beaucoup de tableaux dont le premier plan de la scène est occupé par cette droiture arborée.

Tang Shi), vol. 183, poème n^{0} 22, édition ancienne, op. cit., raduction originale.



Figure 36 : Jean-Baptiste Camille Corot, *Le moulin de Saint-Nicolas-lez- Arras*, 1874, Musée d'Orsay

Dès les premiers regards du tableau *Le moulin de Saint-Nicolas-lez- Arras* de Corot, il est frappant de constater la similarité entre la solitude majestueuse du pin dans le poème et la présence imposante de la nature dans le tableau de Corot. Dans le poème, le pin est décrit comme « solitaire », tandis que dans le tableau, la nature environnante semble dominer la scène, évoquant une atmosphère à la fois sereine et mystérieuse. Cette convergence dans la représentation de la nature renforce l'idée d'une union profonde entre l'homme et son environnement.

Dans *Le moulin de Saint-Nicolas-lez-Arraz*, les arbres s'élevant tout droits jusqu'au ciel ne laissent apercevoir qu'une partie du sujet réel de sa peinture – ce qui évoque immédiatement la bambouseraie dense et insaisissable de Wang Wei et le pin de Li Bai. L'arbre, par son omniprésence, devient un médiateur entre le visible et l'invisible. Ce n'est pas l'objet lui-même qui importe, mais le mystère qui en découle. Quand les sujets sont tous à demi cachés dans les bois, c'est une absolue stimulation de la curiosité et aussi une marque de désinvolture traduisant un renoncement au devoir de rendre visible le tout pour épancher à

fond son intimité qui, paradoxalement, se révèle davantage dans ce retrait. Le jeu de transparence et d'opacité est une métaphore de la vie intérieure : ce que l'on voit est toujours traversé par ce qui se tient en arrière-plan, ce qui reste indicible. La présence discrète des arbres suffit à créer une atmosphère où le silence devient une parole, où la retenue devient une force.

Corot et les poètes mettent en scène un écart poétique : ce qui se manifeste est toujours traversé par ce qui se cache. Les branches, en interrompant le regard, créent un rythme visuel qui force l'œil à composer avec l'absence. Ce vide apparent, ce *manque* orchestré, devient en réalité une richesse infinie, un lieu d'invitation où l'esprit peut vagabonder. Il y a dans cet entrelacs une sagesse du non-dit, une compréhension intuitive que tout dévoiler serait appauvrir. Le caché, loin d'être une négation, est un acte de préservation, un écrin pour l'infini.

Donc, quel bénéfice trouvons-nous à cacher des choses ? En quoi un tel écart, cette dissimulation subtile, se forme-t-il à travers l'entrelacs des branches d'arbres ? Ce détour, cette entrée en matière indirecte, trouve son logique dans la théorie développé par Zhu Xi (朱熹), qui nous invite à envisager le motif initial du poète et du peintre comme un acte de dévoilement progressif. Il écrit : « 兴者，先言他物以引起所咏之词也 (Xing – le mode d'incitatif – consiste à évoquer d'autres choses pour introduire, à partir de là, ce qui est chanté)[288]». Loin d'être un ornement gratuit, le motif d'incitation se distingue par sa capacité à provoquer, à faire surgir un élan affectif et verbal. Il n'impose pas un rapport d'image immédiat, mais trace un lien subtil entre antécédent et conséquent, reliant ce qui semble épars pour mieux diriger l'attention vers l'essentiel. Le mode incitatif (兴, xìng) se déploie ainsi comme une tension, une attente, un seuil où s'amorce la compréhension. À cela s'oppose le mode analogie (比, bǐ), qui opère différemment : « 比者，以彼物比此物也 (Bi consiste à établir une analogie entre deux objets, en prenant l'un comme référence pour éclairer l'autre)[289] ». En même temps que je parle d'une chose extérieure, je traite du sujet en question. Ici, l'analogie repose sur la métaphore (比喻, bǐ yù), et correspond à la définition rhétorique de l'allégorie : « en disant une chose, en faire comprendre une autre (Quintilien : aliud dicere, aliud intellegi velle)[290] ». L'analogie est directe, immédiate, tandis que l'incitation laisse advenir, en creux, ce que l'esprit doit lui-même reconstruire.

Ainsi, ce qui relie l'arbre de Corot aux paysages évoqués par les poètes Tang n'est pas

[288] Zhu Xi, *Recueil des poèmes* (Si ji zhuan), Beijing, Zhonghua shuju, 2011, p. 2, traduction originale.
[289] *Ibid*., p. 6, traduction originale.
[290] François Julien, *Le détour et l'accès – Stratégies du sens en Chine, en Grèce, op. cit.*, p. 172.

une simple similitude visuelle ou thématique, mais le recours au mode incitatif, qui n'est donc pas un procédé de contournement, mais un cheminement, un éveil. Ni le peintre ni les poètes ne se contentent de désigner ; ils font vibrer, suggère, et laisse résonner dans l'esprit une infinité d'échos. Cette approche nous rappelle que ce qui importe n'est pas tant ce qui est dit, mais la manière dont cela est mis en mouvement, comme une brise légère entre les feuillages, qui murmure ce que les mots eux-mêmes peinent à capturer. La poésie Tang, à l'instar des paysages de Corot, repose sur une esthétique du détour : au lieu d'offrir un accès direct à la scène ou au sujet, elle propose une voie oblique, une approche plus subtile. Les branches d'arbres deviennent ainsi des médiateurs, des éléments qui transforment le visible en une expérience sensorielle et spirituelle. En voilant, elles révèlent autrement ; en dissimulant, elles amplifient. Cet écart est précisément ce qui rend l'expérience esthétique si puissante : il invite à une participation active, à un dialogue entre l'œuvre et son observateur.

2.2.3.2 Le chronomètre poétique

Dans l'art et la littérature, le temps est une entité insaisissable, à la fois omniprésente et évanescente, dictant le rythme de la vie et de la nature. La poésie *shanshui* et les tableaux de Camille Corot se rejoignent dans une quête esthétique pour saisir l'éphémère et le permanent, unissant la splendeur du moment présent à la profondeur de l'éternité. Les arbres, en particulier, deviennent des métaphores puissantes pour décrire le passage du temps, témoins silencieux des saisons qui se succèdent et le temps qui s'écoule.

Dans la tradition poétique *shanshui*, les poètes chinois de la dynastie Tang ont élaboré un langage méticuleux pour exprimer la beauté transitoire des paysages. Leurs vers, imprégnés de contemplation bouddhiste et taoïste, perçoivent les arbres comme des symboles de la sagesse et de la résilience face aux aléas du temps. Dans leurs œuvres, les arbres se dressent, éternels mais changeants, et reflètent la résilience humaine dans leur capacité à survivre aux tempêtes et aux sécheresses. À travers des descriptions précises et évocatrices, ils transforment les arbres en marqueurs temporels, chaque feuille et chaque branche racontant une histoire de renouveau et de déclin.

Wang Wei, par exemple, dans ses poèmes, capte l'essence de l'instant avec une finesse inégalée. Découvrons *Dans la montagne du poète*. Dans cette brève composition, chaque image, chaque couleur, chaque sensation contribue à une atmosphère méditative, où les arbres jouent un rôle central dans l'évocation de la temporalité :

山中

Dans la montagne

荆溪白石出，

Du ruisseau Jing, des rochers blancs émergent ;

天寒红叶稀。

Dans le ciel froid, les feuilles rouges se raréfient.

山路元无雨，

La pluie a épargné les sentiers de montagnes ;

空翠湿人衣。

L'azur limpide mouille pourtant mes habits.[291]

L'ouverture du poème place immédiatement le lecteur dans un cadre naturel, au cœur d'une montagne où le ruisseau Jing dévoile des rochers blancs. Cette image de pureté et de permanence, où les rochers immobiles contrastent avec l'eau en mouvement, établit une toile de fond intemporelle. Les arbres, bien que non mentionnés explicitement dans les vers, encadrent inévitablement cette scène. Leurs racines ancrées dans le sol rocailleux témoignent de la durabilité face à l'érosion incessante du temps. Ainsi vient l'évocation directe des feuilles rouges qui se raréfient dans le froid saisissant du ciel. Elles apportent une dimension temporelle marquée. Les arbres, dont les feuilles incarnent le changement des saisons, deviennent des symboles du passage du temps. L'image des feuilles rouges, typiquement automnales, contraste avec le blanc immaculé des rochers et le froid du ciel, et souligne la transition vers l'hiver. Cette raréfaction des feuilles rappelle non seulement le changement saisonnier mais aussi la perte et le dépouillement, une métaphore de la finitude et de l'éphémère.

Les sentiers de montagne, non touchés par la pluie, restent secs et praticables. Cette observation pourrait paraître anecdotique, mais elle ajoute une couche de complexité à l'ambiance du poème. Les arbres bordant ces sentiers, dont les feuilles rouges commencent à disparaître, semblent être figés dans une attente silencieuse. L'absence de pluie suggère une accalmie, un moment suspendu dans le temps, où la nature se tient immobile, préfigurant le calme avant la tempête hivernale. Les deux derniers vers du poème introduit un paradoxe visuel et tactile. Malgré l'absence de pluie, l'azur limpide – une allusion aux arbres et à la végétation environnante, chargée d'humidité – parvient à imprégner les vêtements du poète.

[291] Wang Wei, « Dans la montagne », recueilli dans *Anthologie de la poésie chinoise, op. cit.,* p. 352.

Cette contradiction apparente entre sécheresse et humidité renforce une présence subtile mais pénétrante du temps.

Dans ce poème, les arbres, bien que mentionnés indirectement à travers leurs feuilles et l'humidité ambiante, servent de marqueurs temporels essentiels. Leur transformation au fil des saisons, du feuillage rougeoyant de l'automne à la nudité hivernale imminente, est une métaphore puissante de la temporalité. Les feuilles rouges qui se raréfient sont des témoins silencieux de l'écoulement du temps, et illustrent à la fois la beauté éphémère et la mélancolie du changement. Chaque élément du poème – les rochers blancs, les feuilles rouges, les sentiers secs, l'humidité persistante – contribue à une atmosphère de calme et de réflexion. L'arbre, en particulier, devient un symbole de la capacité à survivre et à se transformer, et offre une leçon subtile sur la permanence et le changement.

Camille Corot, quant à lui, bien qu'appartenant à une tradition artistique différente, rejoint cette vision poétique dans ses paysages empreints de lumière et de sérénité. Corot, peintre des heures silencieuses et des lumières douces, utilise les arbres pour capter l'âme du temps. Ses tableaux, souvent baignés dans une atmosphère de brume matinale ou de crépuscule, montrent des arbres qui semblent murmurer les secrets des jours passés et des nuits à venir. À travers une palette subtile de verts et de bruns, il traduit le passage du temps non par le changement rapide, mais par une lente et douce évolution, presque imperceptible, où chaque feuille, chaque branche, est une note dans une symphonie du temps.

Les arbres de Corot, semblables à ceux décrits par les poètes *shanshui*, sont des témoins du cycle des saisons. Dans ses œuvres, l'hiver dépouille les branches de leur feuillage, révélant une architecture austère et gracieuse, tandis que le printemps les revêt d'un vert tendre et vibrant, symbole de renaissance et d'espoir. L'été apporte une luxuriance opulente, une explosion de vie et de vitalité, tandis que l'automne, avec ses teintes de rouille et d'or, annonce la mélancolie et la contemplation du temps qui passe. Dans Ville-d'Avray, Corot peint une scène paisible près d'un étang avec des arbres en arrière-plan. Les nuances de vert et de brun avec des touches dorées évoquent le changement des saisons, similaire à la rareté des feuilles rouges mentionnée dans le poème :



Figure 37 : Jean-Baptiste Camille Corot, *Ville-d'Avray*, 1870, collection privée

Dans cette œuvre de Camille Corot, nous voyons une scène sereine où une figure solitaire est placée dans un paysage naturel. Les arbres sont au premier plan, avec leurs branches dénudées et leurs troncs sombres, contrastant avec le fond brumeux et les collines lointaines. La lumière douce et diffuse, typique du style de Corot, enveloppe la scène d'une mélancolie paisible. Les nuances de gris, de vert foncé et de brun dominent, et suggèrent une saison de transition, probablement l'automne. Dans le tableau de Corot, les arbres dénudés aux branches effilées témoignent du passage du temps. Ils sont les témoins silencieux des cycles saisonniers, une métaphore visuelle de la temporalité. Ce dépouillement rappelle le vers du poème « dans le ciel froid, les feuilles rouges se raréfient ». Ici, les feuilles qui se font rares symbolisent non seulement la saison automnale, mais aussi l'inexorabilité du temps qui passe, tout comme les arbres de Corot semblent figés dans une attente éternelle. L'atmosphère mélancolique et contemplative du tableau de Corot trouve un écho dans le poème. La raréfaction des feuilles rouges dans un ciel froid crée une ambiance de calme introspectif. De même, l'azur limpide qui mouille les habits dans le poème « l'azur limpide mouille pourtant mes habits » trouve une résonance dans la lumière diffuse et humide de la peinture, suggérant une présence de l'humidité et de la fraîcheur automnale qui pénètre les vêtements du spectateur, et renforçant l'immersion sensorielle. Les arbres dans l'œuvre de Corot, bien que dénudés, se dressent fièrement, et incarnent à la fois la stabilité et le changement. Ils

symbolisent la résilience face aux cycles naturels, une constance malgré les transformations saisonnières. Cette dualité est également présente dans le poème où le poète observe les transformations subtiles de la nature. Les arbres, à travers leur apparence changeante, deviennent une métaphore de la permanence au sein du changement. Le poème *Dans la montagne* utilise des éléments naturels pour évoquer le passage du temps et la contemplation. Les rochers blancs qui émergent du ruisseau symbolisent l'éternité et la stabilité. Parallèlement, Corot utilise les arbres comme éléments centraux pour ancrer la scène dans une réalité intemporelle. La présence humaine dans le tableau, bien que discrète, ajoute une dimension de méditation et de solitude, et reflète l'état d'âme du poète qui se trouve en harmonie avec la nature environnante.

Le poète et le peintre, non seulement expriment leur regret pour le passage du temps à travers les arbres, mais aussi utilisent les arbres pour illuminer la scène, offrant ainsi un espoir de vie. Comme dans *En passant par la ferme d'un vieil ami* de Meng Haoran, l'arbre devient le témoin silencieux du passage inexorable du temps, et tisse une toile fraîche et vivante dans le paysage bucolique :

过故人庄

En passant par la ferme d'un vieil ami

故人具鸡黍，

Mon vieil ami prépare poulet et millet,

邀我至田家。

Et m'invite dans sa maison de campagne.

绿树村边合，

Tout le village est entouré d'arbres verts ;

青山郭外斜。

Loin du bourg se penche la verte montagne.

开轩面场圃，

Fenêtre ouverte sur le champ et le potager ;

把酒话桑麻。

Coupe levée, nous parlons chanvres et mûriers.

待到重阳日，

À la fête Chongyang de l'année prochaine,

还来就菊花。

Je reviendrai encore pour les chrysanthèmes.[292]

D'emblée, le poète nous transporte dans un cadre rustique où le temps semble s'être arrêté. Le geste amical de son vieil ami, préparant poulet et millet, évoque une ambiance chaleureuse et familière, où les plaisirs simples de la vie prennent toute leur importance. L'environnement naturel qui entoure la ferme contribue à renforcer l'impression d'intemporalité et de sérénité. Les arbres verdoyants qui encadrent le village et la montagne qui s'incline au loin évoquent une harmonie avec la nature, un équilibre subtil entre l'homme et son environnement. La scène se déploie ensuite dans un tableau où se mêlent convivialité et contemplation. La fenêtre ouverte sur le champ et le potager offre une vision apaisante de la vie à la campagne, où l'on peut savourer le temps qui passe en toute quiétude. La coupe levée, symbole de l'amitié et du partage dans la poésie classique chinoise, est l'occasion de conversations simples et profondes, où l'on évoque peut-être les joies et les peines de l'existence. Mais au-delà de cette atmosphère sereine, plane l'ombre du temps qui s'écoule inexorablement. La mention de la fête Chongyang[293] de l'année prochaine rappelle la cyclicité des saisons et des événements, et souligne ainsi la fuite du temps et l'impermanence de toutes choses. Pourtant, malgré cette conscience aiguë de l'éphémère, le poète exprime sa volonté de revenir encore, pour contempler une fois de plus la beauté des chrysanthèmes en fleurs.

Le poème est bien plus qu'une simple description d'une rencontre entre amis à la campagne. C'est une œuvre poétique profondément évocatrice qui, à travers des images simples mais suggestives, explore les thèmes universels de la fugacité du temps et de la nostalgie de l'éphémère. En nous invitant à contempler la beauté du monde qui nous entoure, le poète nous incite à savourer et à chérir chaque instant dans la vie.

À travers *La Ferme Toutain à Honfleur*, nous découvrons une fascinante convergence entre l'art visuel et la poésie, chacun exprimant avec une sensibilité exquise le passage du temps à travers la présence des arbres. Tant le poète que le peintre utilisent le cadre naturel comme une métaphore du temps qui s'écoule, et nous invitent à contempler la beauté et la fugacité de l'existence.

---

[292] Meng Haoran, « En passant par la ferme d'un vieil ami », recueilli dans *Anthologie de la poésie chinoise, op. cit.,* p. 342.

[293] Fête traditionnelle chinoise célébrée le neuvième jour du neuvième mois lunaire pour honorer les ancêtres.



Figure 38 : Jean-Baptiste Camille Corot, *La ferme Toutain à Honfleur*, 1845, Bridgestone Museum of Art

La ferme est nichée au milieu d'une végétation luxuriante. Les arbres de Corot, avec leurs branches enchevêtrées et leurs feuilles verdoyantes, semblent envelopper la ferme dans un cocon de tranquillité, tout ce qui rappelle les arbres verts qui encadrent le village dans le poème. Les deux œuvres mettent en avant l'idée de refuge dans la nature, loin du tumulte du monde extérieur. Dans le poème, la fenêtre ouverte sur le champ et le potager invite à la contemplation tranquille, tandis que les discussions sur les chanvres et les mûriers évoquent une simplicité bucolique. Corot, quant à lui, utilise la lumière filtrée à travers le feuillage pour créer une ambiance de calme et de retraite, au cœur de laquelle trois paysannes s'occupent de leurs travaux rustiques en bavardant. La ferme, légèrement ombragée, est un havre de paix où le temps semble suspendu.

L'évocation du temps est subtile dans les deux œuvres. Wang Wei mentionne la fête de Chongyang de l'année prochaine, pour suggérer un cycle saisonnier et la continuité de la vie malgré la fuite du temps. De même, Corot capture un moment fugace de la journée, où la lumière douce et dorée suggère soit le début soit la fin de la journée. Les arbres, témoins silencieux du passage du temps, incarnent cette permanence face à la temporalité humaine. L'oisiveté ressentie dans le poème, palpable dans les conversations paisibles et la promesse de

revenir pour contempler les chrysanthèmes, trouve un écho visuel dans la peinture de Corot. Les personnages, à peine discernables dans l'ombre de la ferme, semblent figés dans une pause contemplative. Cette immobilité, alliée à la verdure environnante, symbolise une forme d'éternité tranquille, où le temps s'écoule doucement, presque imperceptiblement.

Dans le poème, les arbres verts autour du village et la montagne à l'extérieur forment un cadre naturel qui semble éternel, malgré le changement des saisons. Chez Corot, les arbres dominent la composition, leurs troncs et branches formant un réseau complexe qui enveloppe la scène, suggérant une permanence face au flux du temps. Tant le poème de Wang Wei que le tableau de Camille Corot utilisent les arbres pour rendre sensibles le passage du temps et l'oisiveté sereine que l'on peut éprouver dans la nature. À travers leurs descriptions et représentations respectives, ils nous invitent à méditer sur la beauté éphémère de la vie et sur la tranquillité éternelle que l'on peut trouver en s'immergeant dans un cadre naturel. Ces deux œuvres, déjà assez semblables dans leur forme, se rejoignent encore dans leur capacité à capturer l'essence du temps et à célébrer la simplicité bucolique comme un antidote à l'agitation de la vie quotidienne.

Ainsi, à travers les siècles et les continents, les arbres servent de ponts temporels et culturels, reliant les œuvres des poètes *shanshui* aux tableaux de Corot. Les deux traditions, bien que distinctes, partagent une même sensibilité à l'écoulement du temps et à la beauté des moments éphémères. Le chronomètre poétique, incarné par les arbres, devient une métaphore universelle de la condition humaine, marquée par la permanence, la stabilité et le changement. C'est dans cette oscillation constante que réside la puissance de leur art, une invitation à contempler la profondeur du temps à travers la simplicité apparente de la nature.

2.2.3.3 L'ombre de la réminiscence

Dans l'art, qu'il soit pictural ou poétique, l'arbre incarne à la fois la stabilité et la pérennité, offrant une ancre dans un monde qui se réinvente sans cesse. Par sa silhouette immuable, il suscite des souvenirs d'instants de quiétude, de méditations profondes sur l'existence. À cet égard, Camille Corot, par le biais de ses toiles, saisit avec une sensibilité rare la nature dans sa vérité la plus pure, résonnant ainsi avec les poètes Tang dont la poésie, comme la sienne, semble émaner d'une contemplation silencieuse. Ses arbres, majestueux et protecteurs deviennent des témoins muets d'un monde intemporel, porteurs d'émotions qui dépassent la simple représentation visuelle. À travers ses jeux subtils de lumière et d'ombre, Corot parvient à inscrire ses œuvres dans une temporalité suspendue, où chaque arbre semble

un gardien de souvenirs enfouis, figés dans un espace hors du temps. L'arbre, à la fois présence tangible et métaphore, tisse le lien entre la poésie *shanshui* et la peinture de Corot, devenant le fil conducteur d'un univers où la mémoire se fait paysage. Ainsi, à travers sa silhouette, il invite à remonter le cours des années et à revivre des fragments de vie, figés dans une éternité d'une paix retrouvée.

Le poème *Un jour de printemps, en pensant à Li Bai* se déploie comme une méditation intime et profonde, célébrant la splendeur unique de Li Bai tout en déplorant la distance, aussi bien géographique que temporelle, qui sépare deux amis. À travers des images de la nature, notamment des arbres, l'auteur tisse une réflexion sur la mémoire et l'éloignement, qui, loin d'être simplement physiques, deviennent des métaphores de la séparation intérieure. Chaque ligne semble capturer l'essence d'une émotion suspendue, mêlant la beauté de la nature à une mélancolie silencieuse. Les arbres, témoins d'une époque révolue, deviennent les symboles d'un lien indélébile, celui d'une amitié qui résiste au temps et à l'espace :

春日忆李白

Un jour de printemps, en pensant à Li Bai

白也诗无敌，

Les poèmes de Li Bai sont inégalables,

飘然思不群。

son talent et son esprit sont hors du commun

清新庾开府，

Il a la fraîcheur des poèmes de Yu Xin,

俊逸鲍参军。

et l'élégance distinguée des œuvres de Bao Zhao.

渭北春天树，

Au nord de la rivière Wei, les arbres au printemps,

江东日暮云。

À l'est du Yangtsé, les nuages au crépuscule.

何时一尊酒，

Quand pourrons-nous partager une coupe de vin,

重与细论文。

et de nouveau discuter en détail de nos poèmes[294] ?

Du Fu établit l'incomparabilité des œuvres de Li Bai. Le terme « inégalable » place immédiatement Li Bai au sommet de la hiérarchie poétique, et indique non seulement la supériorité technique de ses poèmes mais aussi la profondeur de son esprit. Cette supériorité est renforcée par « 飘然思不群 », où l'esprit flottant de Li Bai est décrit comme étant hors du commun. Les vers suivants comparent le style de Li Bai à ceux de deux autres poètes renommés, Yu Xin (庾信 513 – 581) et Bao Zhao (鮑照 414 – 466). La « fraîcheur » de Yu Xin et l' « élégance distinguée » de Bao Zhao sont des qualités attribuées aux œuvres de Li Bai pour créer une juxtaposition de styles qui enrichit la compréhension de son génie poétique. Ces comparaisons servent à illustrer la polyvalence et la richesse des poèmes de Li Bai, qui réussissent à capturer à la fois la nouveauté et la grâce intemporelle.

Le cœur du poème réside dans l'image des arbres printaniers au nord de la rivière Wei. Cette image incarne la mémoire vivante du poète. Les arbres, avec leur cycle de floraison printanière, symbolisent le renouvellement et le retour des souvenirs d'une amitié profonde. Le printemps, saison de renouveau, accentue la vivacité des souvenirs, tandis que les arbres, enracinés et immuables, représentent la stabilité et la constance de l'affection du poète pour Li Bai. Par contraste, les « nuages au crépuscule » nous transporte à l'est du Yangtsé, où les nuages évoquent la distance et le passage du temps. Les nuages, en mouvement constant et changeant de forme, symbolisent l'impermanence et la séparation. Tandis que les arbres au printemps rappellent des souvenirs chaleureux et ancrés, les nuages du crépuscule reflètent la mélancolie de l'éloignement et l'incertitude de l'avenir. Cette juxtaposition crée une tension poétique entre la permanence des souvenirs et la réalité de la séparation physique et temporelle. Le poème est une célébration de la poésie elle-même, une reconnaissance du pouvoir des mots à immortaliser les moments et les relations, tout en transcendant les limites du temps et de l'espace. Loin de tout verbiage élégant, le poète exprime de manière vivante et imagée l'intensité de la nostalgie et l'amertume des souvenirs à travers les arbres printaniers et les nuages crépusculaires.

Cette exploration des arbres de mémoire réside également dans la peinture de Corot, ce qui révèle une profonde convergence entre les deux formes d'art. Les arbres nous rappellent que, malgré l'éphémère de la vie humaine, il existe des éléments qui transcendent le temps et nous relient à notre passé. Chez Corot, le souvenir prend un sens plus strict. Murielle Neveux explique la portée anamnestique du souvenir dans *Corot sensible et poétique* :

[294] Du Fu, « Un jour de printemps, en pensant à Li Bai » (Chun Ri Yi Li Bai), in *Dictionnaire de l'appréciation de la poésie des Tang, op.cit.*, p. 532, traduction originale.

> La remémoration est une composante essentielle des peintures tardives de Corot. Partant du souvenir de sites qu'il a traversés, éventuellement réactivé par la vision d'anciennes études de plein air, le peintre élabore des compositions lyriques, où l'on lit par moments la nostalgie, à d'autres occasions la joie d'étreindre le passé[…] Corot ne cherche pas à retrouver la vérité du paysage autrefois contemplé, même lorsqu'il s'appuie sur une esquisse exécutée sur le vif, il veut livrer le sentiment et les visions que le souvenir de ce paysage éveille en lui[295].

Peindre les souvenirs, c'est peindre le « je » d'alors. C'est tenter de fixer non pas un lieu, mais un instant de soi dans le monde, une manière d'avoir été sensible à une lumière, à un silence, à une vibration du réel. Chez Corot, cette remémoration ne prend jamais la forme d'un retour exact ou d'un relevé documentaire. Elle s'élabore plutôt dans la distance, dans la décantation du temps, où le regard porté en arrière transforme l'expérience en songe. Cette distance est à l'origine du caractère inachevé de nombreuses toiles tardives du peintre – non comme une marque d'inachèvement technique, mais comme une esthétique volontaire de l'indétermination, du non-dit, du non-clos. Dans ces paysages de mémoire, Corot ne cherche plus à tout dire, tout montrer, tout fixer. Il laisse des zones en suspens, des contours indécis, des ciels sans lignes. C'est que la mémoire elle-même est brumeuse, ajourée, incomplète par essence – et que peindre un souvenir, c'est accepter que quelque chose échappe toujours à la saisie.

Le « je » que la peinture convoque dans ces souvenirs n'est pas un sujet souverain ; c'est un être qui se laisse traverser par la réminiscence. D'où cette douceur, ce silence propre à Corot : rien n'est imposé au regard, tout est suggéré. Le paysage devient alors le lieu d'un accord fragile entre l'instant passé et le présent du regard. Le pinceau lui-même hésite, revient, effleure sans finir – comme si l'inachèvement était la condition même de l'authenticité du souvenir. L'inachevé est aussi un acte de fidélité au temps vécu : il respecte les blancs, les lacunes, les imprécisions de la mémoire affective. Ce que Corot peint, ce n'est pas seulement un paysage vu autrefois, mais un état de l'âme, une présence flottante du passé dans l'instant présent. Cette cohabitation du réel et de l'évanescent, de l'observation et du ressouvenir, place son art dans une tension poétique constante : celle de l'image qui s'éloigne au moment même où elle se forme. Peindre les souvenirs, pour Corot, revient à habiter la frontière entre être et ne plus être, entre présence et absence – et à en faire non un défaut, mais un espace fertile. C'est là que son inachèvement trouve son sens profond : il n'est pas retrait, mais respiration, ouverture sur ce qui, dans la mémoire, persiste sans se dire.

Corot a peint de nombreux tableaux de ce genre : *Souvenir de Castelgandolfo* (1827), *Souvenir de la plage de Nalpes* (1828), *Souvenir de Marcoussis* (1855), *Les saules de*

[295] Murielle Neveux, *Corot sensible et poétique, op. cit.*, p. 70.

Marissel (1857) *; Souvenir d'Italie* (1866), *Souvenir du Limousin* (1873), etc. Dans ses toiles, l'arbre est toujours le fil conducteur d'une exploration profonde du passé, et lie intimement la mémoire et le paysage. Dans *Souvenir de Castelgandolfo*, l'arbre occupe une place prépondérante dans la composition. Son tronc robuste et ses branches qui s'étendent majestueusement représentent la vitalité abondante et la belle saison. Les feuilles, délicatement peintes, semblent frémir sous la brise, et évoque la nature éphémère et volatile des souvenirs qui surgissent dans notre esprit.



Figure 39 : Jean-Baptiste Camille Corot, *Souvenir de Castelgandolfo*, 1865 – 1870, Musée du Louvre

Corot utilise avec brio la lumière et l'ombre pour créer une ambiance nostalgique. La lumière dorée du crépuscule au loin, filtrée à travers le feuillage dense, crée des ombres mouvantes sur la figure humaine. Les contrastes entre la lumière et l'ombre rappellent les « arbres au printemps » et les « nuages au crépuscule » dans le poème de Du Fu. Corot et Du Fu choisissent, tous les deux, de représenter un contraste entre le lourd des arbres touffus et massifs et le léger du ciel éclairé pour transmettre la délicatesse du souvenir. Les arbres, témoins silencieux du passage des saisons, incarnent la permanence et la continuité du temps et de la pensée, et invitant le spectateur ou le lecteur à contempler la complexité et la beauté

de l'existence.

Dans *Souvenir de Mortefontaine* (fig. 1), la fusion subtile entre la nature et le sentiment humain se déploie dans une harmonie évocatrice. L'arbre se dresse avec une majesté tranquille, et domine le paysage tout en l'intégrant dans un réseau de souvenirs. Les jeux de lumière et d'ombre sur son feuillage suggèrent les nuances de la mémoire, où les souvenirs clairs et vifs côtoient ceux qui sont plus flous et estompés par le temps. Dans les nuances délicates des feuillages, se cache la mélancolie des souvenirs enfouis, prêts à ressurgir à la moindre brise. Chaque feuille semble être une page de l'histoire, où se gravent les joies éphémères et les peines indélébiles de l'existence humaine. Les branches étendues, denses et pourtant délicates, évoquent la complexité des souvenirs, qui s'étendent et s'entrelacent dans notre esprit. La manière dont Corot peint l'arbre, avec des touches légères et une attention minutieuse aux détails, reflète la nature fragile et éphémère de la mémoire. Chaque feuille semble vibrer sous la brise, et rappelle les souvenirs qui flottent à la surface de notre conscience, parfois clairs et distincts, parfois flous et insaisissables. Les ombres sous l'arbre, profondes et mystérieuses, évoquent les aspects de la mémoire qui restent cachés, flous et tendres. Les arbres, témoins silencieux du passage des saisons, contrastent avec l'éphémère de la vie humaine. Les reflets des arbres dans l'eau ajoutent une dimension onirique à la scène. Ces reflets miroitants symbolisent les souvenirs eux-mêmes, qui, bien que basés sur la réalité, sont souvent altérés et transformés par notre perception. Les rayons dorés du soleil caressent délicatement les feuilles et le lac, tandis que les ténèbres de la nuit soulignent l'empreinte indélébile des souvenirs.

Les deux tableaux de Camille Corot, *Souvenir de Mortefontaine* (fig. 1) et *Souvenir de Castelgandolfo* (fig. 39), se rejoignent dans une atmosphère subtile où l'arbre devient un passage vers un univers où le temps est suspendu. Ces tableaux, bien que distincts par leurs lieux d'inspiration, l'un ancré dans les paysages familiers de la France et l'autre baigné dans la lumière italienne, partagent une même sensibilité où l'arbre incarne le vecteur d'une réflexion intime sur les souvenirs, un pont entre le passé et l'éternité. Dans ces deux œuvres, l'arbre capte et reflète l'émotions que le peintre souhaite transmettre : le refuge dans un monde en perpétuel changement. Ses branches, qui s'étendent comme des bras protecteurs, dessinent une arabesque contre un ciel lumineux. Pourtant, cette lumière n'est pas seulement apaisante ; elle évoque aussi la fragilité de l'instant. La scène, baignée dans une atmosphère sereine, dégage une douce mélancolie : celle de moments éphémères qu'on voudrait retenir, mais qui s'échappent, insaisissables. Il y a, dans cette juxtaposition, l'idée que le passé, bien qu'effacé par l'écoulement des saisons, trouve sa place dans l'instant même. C'est une quête

de refuge qui, paradoxalement, n'échappe pas à l'inéluctable mouvement du changement.

Le *yijing* (意境) trouve ici une expression transposée. C'est une situation mentale et poétique, où la présence des arbres, des brumes et de la lumière agit comme modulateur du sentiment, et non comme simple motif. Dans les Souvenirs de Corot, les feuillages flous, les reflets imprécis sur l'eau, la lumière laiteuse rappellent ces vers de Du Fu où l'on boirait « une coupe de vin » pour mieux laisser revenir les mots. Le vin chez Du Fu, comme la brume chez Corot, altère doucement les contours : tous deux produisent une vision assouplie, vacillante, proche du rêve. Boire du vin, c'est souvent s'éloigner du monde sans le fuir, c'est troubler légèrement la conscience pour mieux laisser affleurer l'ineffable. Le vin y est agent d'indistinction, comme la brume chez Corot : il brouille les contours du moi, dissout les frontières entre passé et présent, entre ici et ailleurs. Ce léger vertige, cet état mi-éveillé mi-absent, est le terrain même du *yijing*. L'arbre, dans sa fixité souple, devient le point d'ancrage d'un monde qui vacille. Il donne un corps à la pensée flottante, il relie sans fixer. Ainsi, des rives de la rivière Wei aux étangs de Mortefontaine, une même brume de mémoire, diffuse et tendre, entoure les poètes et les peintres, les ramenant sans cesse à cette question intime : comment survivre à ce qui fut aimé, sinon en le peignant ou en le chantant à demi ?

La nature est intrinsèquement liée à la mémoire. Ces participants actifs au récit visuel encadrent et cachent une grande partie de la toile pour embrasser la fragilité face à l'éphémère et préserver ce qui se dérobe à la perception. Dans cette semi-absence, où l'ombre et la lumière se fondent, se révèle un mouvement délicat où chaque feuille tombant, chaque rayon de lumière fuyant, devient une métaphore du souvenir, à la fois effacé et éternellement présent. La nature, dans sa puissance silencieuse, porte ainsi le poids des mémoires enfouies, en préservant ce qui, pourtant, tend à disparaître. Cette même relation entre nature et mémoire trouve un écho dans la poésie des maîtres *shanshui*. Dans la poésie classique chinoise, l'automne, dans sa pureté cristalline, s'étend sans bornes, comme une toile infinie sur laquelle se dessinent les contours délicats des souvenirs enfouis, qui se fondent dans l'immensité du paysage.

野望

En contemplant la plaine

清秋望不极

L'automne limpide se déploie sans limites ;

迢遰起曾阴。

À l'horizon naissent des couches de nuées.

远水兼天净，

Au loin, les eaux se mêlent au ciel clair ;

孤城隐雾深。

Dans un brouillard épais, une ville isolée.

叶稀风更落，

Des rares feuilles tombent encore au vent ;

山迥日初沉。

Le soleil se noie derrière la ligne des monts.

独鹤归何晚，

Comme elle tarde à rentrer, la grue solitaire !

昏鸦已满林。

Les corbeaux du soir occupent déjà la forêt[296].

Dans cette fresque poétique, la plaine s'étend à perte de vue et évoque un élan infini vers l'horizon. Les nuages, telles des couches de mémoire, se superposent et rappellent les strates d'expériences et de réminiscences accumulées. L'union des eaux et du ciel renforce cette idée d'unité entre le passé et le présent. Les eaux lointaines se confondent avec le ciel clair, créant une illusion de continuité et d'immuabilité, tout comme les souvenirs qui se fondent dans le tissu de notre être, indissociables de notre expérience. Et au cœur de ce paysage, une ville isolée émerge de la brume, rappelle les moments solitaires de réflexion où les souvenirs prennent forme. Alors que les feuilles qui se raréfient tombent au vent et que le soleil se noie derrière les monts, il reste là, immuable, porteur de tous les souvenirs qui ont façonné notre existence. Et tandis que la grue solitaire tarde à rentrer, les corbeaux du soir remplissent déjà la forêt, annonçant la fin imminente du jour et les regrets infinis pour les moments de bonheur passés. Le présent est destiné à s'estomper, emporté par le flux implacable du temps.

Chaque vers du poème de Du Fu est une palette où se mêlent l'ombre et la lumière, pour révéler ainsi la quintessence du souvenir, tel que capturé par le pinceau de Corot dans son tableau *Effet du soir* :

[296] Du Fu, « En contemplant la plaine », recueilli dans *Anthologie de la poésie chinoise*, op. cit., p. 394.

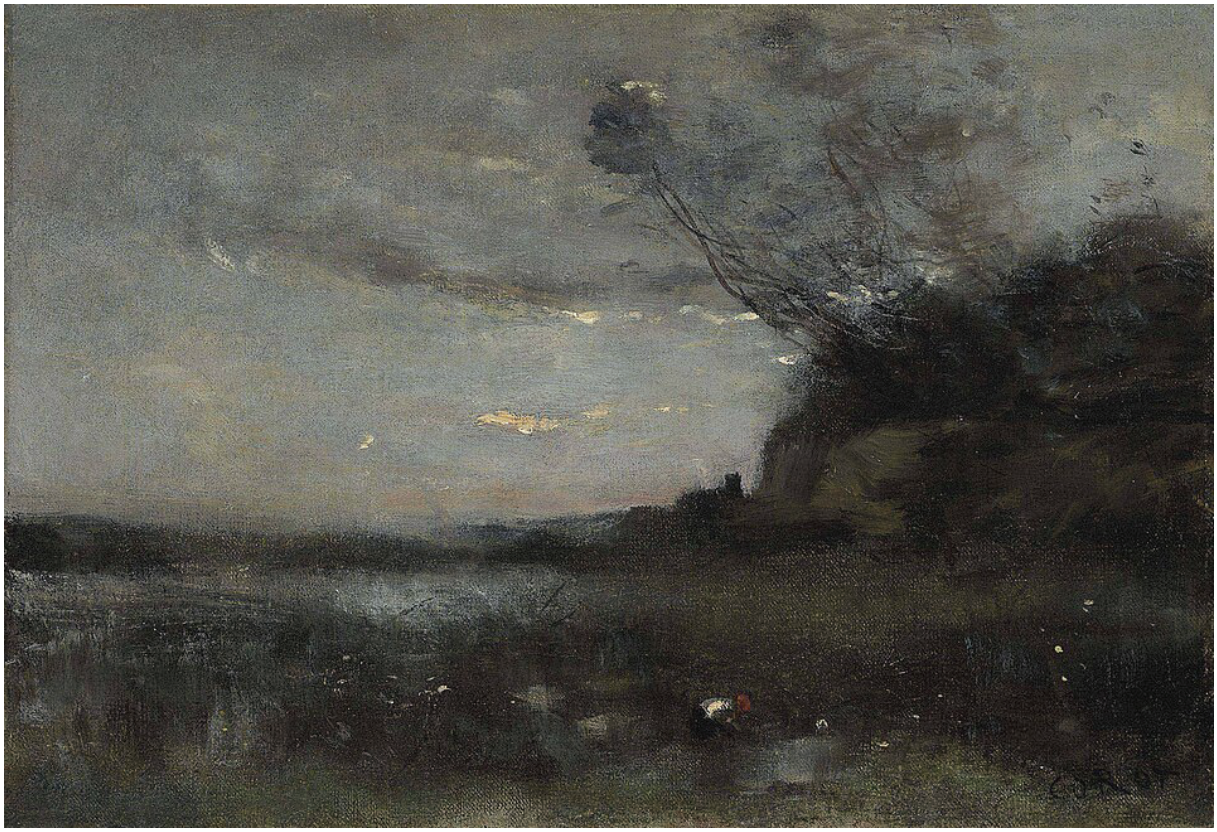


Figure 40 : Jean-Baptiste Camille Corot, *Effet du soir*, 1870 – 1873, collection privée

On retrouve la même dramaturgie du passage de Du Fu dans *Effet du soir*. Ici aussi, la lumière décline, les formes s'estompent, la figure humaine se retire, se fond dans l'environnement. Et comme chez le poète, l'arbre joue un rôle discret mais essentiel : il capte la lumière mourante, il traduit l'heure, il donne une structure au vide. C'est souvent autour de lui que l'espace s'organise, non dans une logique géométrique, mais dans un rythme de respiration – comme si le paysage, par son entremise, soupirait doucement vers la nuit. Dans les deux œuvres, l'arbre est lieu de réminiscence. Non pas le souvenir précis, narratif, mais l'ombre d'un vécu, la trace sensorielle d'un moment ancien qui revient, non sous forme d'image nette, mais comme une tonalité affective. Chez Du Fu, cette tonalité est faite de clairvoyance mélancolique ; chez Corot, elle est faite de lumière adoucie, de matière suspendue. Dans l'un comme dans l'autre, ce qui frappe n'est pas ce qui est vu, mais ce qui semble déjà s'effacer.

La meilleure forme d'accueil du passé n'est point par la fixation, mais par dérive, par infusion dans la matière sensible du monde. En cela, elle s'oppose radicalement à une certaine tentation moderne : celle de la capture, de la prise immédiate, que l'acte photographique, dans sa version la plus expéditive, incarne à son paroxysme. Ce geste, tel que l'analyse François Jullien, n'est pas un enregistrement neutre ; il est une manière de s'extraire du présent, un

réflexe de protection devant la fulgurance d'un surgissement. Il écrit ainsi :

> « Prendre » une photo (il faut entendre ce « prendre » dans son sens élémentaire de préhension, hâtif et même expéditif), c'est comme prendre un appui, une poignée, pour ne pas se laisser « secouer ». C'est s'éviter d'être présent, ici et maintenant, *effectivement*, face à ce coin du monde ou ce bout de toit. Ce truchement a fait écran ; il a permis de se mettre à couvert, d'interposer. Le soupçonnent-ils seulement ? Au lieu de faire face à ce qu'ils rencontraient soudain d'essor, ils s'en sont prémunis – par la reproduction photographique – en le laissant retomber dans l'étalement du temps, lui qui égalise en répartissant. De bonne foi, bien sûr. Car la ruse en cause est trop urgente, a trop le rôle d'un sauve-qui-peut, pour se laisser analyser, donner lieu à quelque duplicité. Ils prennent la photo, disent-ils pour se souvenir, pour garder, pour avoir à nouveau l'occasion, plus tard, de « regarder ». Mais garder, vouloir conserver, c'est fuir : fuir ce qui a surgi d'essor, découvrant du présent, et vis-à-vis de quoi ce « beau » ! jeté en passant est déjà comme un paravent[297].

Il ne s'agit pas de garder mais de perdre avec justesse. La réminiscence n'y est pas un retour sur image, mais un travail du souffle, une tonalité qui traverse le visible pour atteindre ce que François Jullien appelle le latent. Là où la photographie, dans son usage hâtif, veut retrouver, ces œuvres savent laisser passer, laisser s'effacer : car ce n'est qu'à cette condition que le passé devient présence poétique, et que la mémoire, au lieu de figer, devient mouvement interne de l'âme. Dans un monde où tout s'accélère – gestes, pensées, images, partages – le rapport au temps s'est inversé : il ne s'agit plus de le traverser, mais de le consommer. L'instant est devenu produit ; la mémoire, archive brute ; le paysage, décor de passage. Nous vivons dans une époque saturée de signes et de récits, mais paupérisée dans l'écoute du silence, dans la lenteur du regard, dans la subtilité de la réminiscence. Le désir d'expression est partout, mais il n'est plus traversé par le temps.

Ce qui faisait la noblesse du souvenir chez Corot – cette lente condensation de la lumière dans la brume, ce tremblement retenu du pinceau comme s'il fallait ménager l'apparition – est aujourd'hui presque impensable. Nous ne savons plus attendre l'image ; nous la produisons à volonté, sans préparation intérieure, sans que l'expérience ne s'y dépose. On ne regarde plus longtemps un arbre : on le prend en photo, on le publie, on le commente. L'arbre n'est plus l'avant-scène du rêve, mais le prétexte d'un post. Ainsi, l'œuvre de Corot, comme les poèmes *shanshui* des Tang, vient nous rappeler ce que nous perdons dans cette fuite en avant : le rapport patient au monde, celui qui suppose non pas de tout dire, mais de savoir attendre que le réel parle. Ils nous apprennent la vertu de la discrétion, du retardement, du non-dit fécond. Là où la société contemporaine nous pousse à émettre, à produire du contenu, ces œuvres nous invitent à retenir le geste, à habiter l'intervalle, à laisser advenir ce qui ne peut surgir que

[297] François Jullien, *De l'être au vivre – Lexique euro-chinois de la pensée, op. cit.*, version numérique Kobo, chap. XIX.

dans l'attention lente. L'arbre dans leurs œuvres est une éthique : il pousse lentement, il ploie, il endure. Il ne crie pas, mais il reste. Il est là, vertical, fragile, et fort d'une présence silencieuse, opposée à la dispersion bavarde de nos temps. À travers lui, Corot et les poètes Tang nous transmettent une sagesse du regard : celle qui sait que la beauté ne se donne pas, mais se recueille ; que le souvenir ne se possède pas, mais se mérite.

Chapitre 3 Les petits pas dans les bois

Le monde réel pour Corot et les poètes ne se limite pas à l'ensemble des objets présents, parfois l'univers de l'idéal peut aussi dominer ses sens. Si l'on est assez minutieux, il ne nous paraît pas difficile de remarquer l'importance qu'ils attachent à la présence de la figurine dans le paysage. Les enfants assis dans le champ, les petits bouviers rentrant au crépuscule, les fillettes lisant au bord de l'eau et les femmes se regardant dans le miroir sous la lune sont quasi omniprésents. L'ajout des figurines n'est absolument pas aléatoire. Au lieu de se contenter d'être assaisonnement, la présence humaine transcende son statut social pour communiquer avec la nature à notre place. L'ambiance se nourrit de sentiments excités, tels que pitié, curiosité, ou admiration, envers les personnages dont profitent le peintre et les poètes. Du garçonnet traversant la rivière à l'adolescente assise avec le sobre affinement de sa tenue et son expression mélancolique, nous percevons la résonance entre l'alternance des saisons et la transition de l'enfance à l'adolescence, révélatrice de l'attachement du peintre au naturel de l'enfant, à la frénésie passagère, et à la rêverie mélancolique pour les jours à venir. Les enfants décrits par les poètes nous montrent au mieux le côté joyeux, naïf et désinvolte de l'humanité. Ils ne sont pas ajoutés au spectacle de la nature, mais y étaient déjà, comme si les arbres touffus et la rivière limpide immergés par la timide lumière crépusculaire leur étaient privilégiés. Les petits bouviers qui jouent de la flûte sur le dos du taureau dans la montagne, les petits bergers qui partent en chantant dans la brouillasse printanière, les figurines ne sont plus considérées comme un surplus dans le paysage. Ce sont les petits enfants qui entrent eux-mêmes dans la finesse infinie de cet univers poétique, qui raniment les airs sentimentaux en faisant écho à l'estompage de l'enfance au plus profond du cœur. Quelle place les personnages tiennent-ils dans l'art de Corot et dans la poésie ? Est-ce un sujet secondaire ? S'agit-il de marginalisation ? En ajoutant les petites figurines, Corot et les poètes Tang intensifient la profondeur visuelle et émotionnelle de la composition. L'harmonie de l'homme et la nature, c'est l'harmonie la plus recherchée. Ce choix d'insérer des personnages est à la fois délicat et instinctif. Que ce soit un berger enveloppé par la tombée de la nuit, ou une liseuse dans un bois dense, tout cela témoigne de la résonnance entre le peintre et les poètes

sur la création de l'ambiance. À la fois paisibles et ardents, les personnages ont en eux une façon de nous dérouter pour nous guider vers l'infini.

L'homme prouve toujours la fringale pour le temps perdu et le besoin de la réminiscence enfantine. L'enfant nous donne de multiples pistes de réflexions d'autant plus qu'il est lié aux étincelles que se donnent deux âmes en échange. Jeune peintre paysagiste, Corot poursuit délibérément la naïveté avec acharnement. La figure des tout-petits est omniprésente dans sa peinture de paysage. Mais l'aspiration à intégrer un ou plusieurs enfants sur la toile n'est pas réservée à Corot. Ce petit sérieux, songeur ou rieur s'inscrit aussi fréquemment dans la peinture que dans la poésie. Il est facile de voir une telle présence enfantine dans les champs, dans les montagnes, près des rivières chez Li Bai, Du Fu, Wang Wei… Évoquer les œuvres de Corot et les poèmes Tang sans détecter la préférence à la présence humaine est une erreur fatale, et ne pas aborder les entours de la figure humaine relève du contresens le plus extrême et le plus fallacieux.

Corot est un des premiers grands artistes qui établissent un équilibre entre la naïveté et la nature. Le lien implicite entre la candeur et la figure de l'enfant est reconnu par tous. L'antiquité grecque et romaine présente les tout-petits d'une manière réaliste, mais depuis la fin de l'Empire romain, cette science de modelé disparaît. Le Moyen Âge est une époque où l'art s'éloigne du réalisme pour privilégier la représentation des concepts abstraits de la théologie chrétienne. Pendant longtemps, le seul enfant vu dans la peinture est l'Enfant Jésus. En fait, jusqu'au XIIIe siècle, pour les artistes et leurs commanditaires, Jésus Christ fait preuve dès son enfance de la majesté et de la sagesse, il est Dieu enfant. L'Enfant Jésus évolue avec le temps, il s'humanise progressivement, et prend peu à peu les traits d'un véritable bébé au sein d'une maman jusqu'à la fin du Moyen Âge. « À partir des XIVe et XVe siècles, la pastorale de l'Église insiste sur la nécessité de représenter le mystère de l'Incarnation ; il faut donc montrer que l'Enfant divin a été un vrai homme, avec un vrai sexe, qu'il a eu faim et soif, et donc que sa mère l'a allaité[298] ». Les peintres choisissent dorénavant les enfants réels comme modèle. Au XVe siècle, surtout en Italie, les bébés dans la peinture sont généralement plus âgés, bien joufflus. Parallèlement, les peintres commencent à attribuer aux corps des enfants une proportion idéale. Autrement dit, les peintres présentent le corps des enfants d'une façon plus naturelle et vivante. Ils ont les cheveux, portent des vêtements. C'est à partir du XVIe siècle que la présence du corps humain dans la peinture se fait déjà plus réaliste. Les enfants dans la peinture sont exactement ceux qui vivent dans la vie quotidienne : ronds, aimables et potelés. En gardant la sainteté de l'Enfant Jésus, ils commencent à porter

[298] Marie-France Morel, « Le corps du petit enfant et ses représentations dans l'histoire et dans l'art », in M. Dugnat, *Bébés et cultures,* Toulouse, Érès, 2008, p. 22.

aussi une force positive. Peu à peu, l'image de l'enfant quitte les sphères strictement religieuses pour s'inscrire dans un monde plus humain, plus sensible. Les moyens d'expression artistique se diversifient et mûrissent avec le temps, en confiant à la figure humaine dans la peinture de plus en plus de vivacité et de signification. Or, la diversification des personnages n'est pas totalement imputable à la virtuosité artistique. Communément, les grands maîtres artistiques possèdent chacun d'eux leurs propres spécificités, leurs œuvres sont assurément identifiables à l'aise. Ce qui se présente sous les pinceaux, c'est la sublimation de la vie et l'esprit des peintres. Le culte de l'enfant dans la peinture est partagé par un grand nombre de ses contemporains, mais Corot peut lui donner un sens tout personnel.

Souvenirs de Mortefontaine (fig. 1), un des grands chefs d'œuvre de Corot, se distingue nettement de tous ses tableaux avec son ambiance poétique et sa rêverie nostalgique. Sur sa toile la plus représentative, Corot décrit un matin au bord d'un étang entouré d'une légère brume. La présence évidente de l'eau et du ciel, avec un grand arbre penché sur l'étang situé sur la droite – c'est le sens habituel de la mise en place de Corot. La face obscure et inquiétante du souvenir, en bouchant la moitié du cadre, nous oriente vers trois aimables personnages : Sur la berge, une jeune femme cueille quelque chose sur un tronc étique. Près d'elle, des petites filles rassemblant des bouquets de fleurs. Différentes de la grande, les petites travailleuses sont plus distraites et indisciplinées. Dans l'image figée, qui semble garder les spectateurs à distance, apparaissent ainsi deux enfants simples et joyeux. Elles sont inattendues, mais attirent immédiatement l'attention. Sur un feuillet calligraphié, tout est lisible ; mais pour manier un rouleau peint, Corot a ce nouveau souffle d'inspiration pour communiquer avec ses spectateurs. Les deux enfants assument le rôle de nous emmener dans le vent léger d'automne au bord de l'étang de Mortefontaine. L'image se fait parlante et expressive, et nous entendrions même les rires des enfants et les murmures du vent. La douceur d'enfance ressemble aux souvenirs, qui sont difficiles à saisir et faciles à perdre. Loin de tous les ordres civils ou des opinions humaines, les enfants de Corot restent toujours fidèles à leur nature et garde leur état primitif. Le va-et-vient tumultueux du monde ne peut pas les arracher à l'univers pur et naïf.

Du point de vue de la composition, les personnages ne sont pas toujours la figure principale mais sont plutôt intégrés dans la scène pour ajouter de l'intérêt. Ils sont représentés comme des ombres lointaines ou des silhouette indistinctes, de sorte que rien d'intrusif ne dérange les accords majeurs. Cette intégration ne comporte rien d'évaporé, c'est une délicatesse extrême qu'accordent le peintre et les poètes après des réflexions profondes. Près du village, un petit bois embrasse tendrement les figures enfantines : l'enfant qui s'amuse

dans l'eau, l'enfant qui grimpe à l'arbre, et l'enfant qui fait de la cueillette. Les polissons les plus représentatifs s'unissent dans une œuvre antérieure du peintre : *Castel Gandolfo*.



Figure 41 : Jean-Baptiste Camille Corot, *Castel Gandolfo*, vers 1826, Musée des beaux-arts de Budapest

Dans *Castel Gandolfo* de Corot, les enfants grimpant aux arbres ou se penchant pour jouer avec l'eau ne sont pas de simples signes narratifs issus de la tradition du paysage, mais constituent un médium essentiel à la poétique naturelle que construit le peintre. Cette image, qui brouille la frontière entre l'homme et le paysage, agit comme une lentille poétique propre à la philosophie artistique de Corot, transposant son regard sur la nature en une méditation existentielle. Sur la toile, les enfants ne sont ni des ornements issus de la tradition bucolique, ni des vecteurs d'émotion romantique ; ils se font au contraire métaphores ontologiques de la conception du monde naturel chez Corot. Leurs silhouettes se fondent dans la brume avec une texture vaporeuse évoquant l'encre diluée. Corot intègre le mouvement de leurs corps aux frémissements lumineux de la forêt et projette sur leur peau les éclats ondoyants du reflet aquatique. Cette rhétorique visuelle fondée sur le jeu du miroir fait des figures humaines une extension organique du paysage, et non plus un point focal dicté par les règles traditionnelles

de composition. Par une touche annonciatrice de l'impressionnisme, Corot saisit la dynamique corporelle de l'enfant : la courbe subtile de son dos répond au balancement des branches dans le vent, la pointe de son pied levé fait écho à l'enroulement des fougères au sol. Cette conception homomorphique, où les formes biologiques se reflètent les unes dans les autres, incarne la transposition du corps humain en manifestation tangible des forces naturelles. D'un pinceau mesuré, Corot insère l'enfant dans la composition : sa silhouette, bien que réduite, devient le pivot invisible du tableau. Ce traitement décentré suggère en filigrane l'esthétique taoïste de l'utilité de l'inutile : « Il faut savoir ce qui est inutile pour connaître ce qui est utile[299] ».

Loin des figures monumentales de l'iconographie sacrée, l'enfant, par l'attraction subtile de sa posture, active le flux énergétique de l'ensemble du système naturel. Son dos recourbé entre en résonance topologique avec le dôme de l'église en arrière-plan, faisant du corps humain une micro-structure réverbérant l'architecture du tableau. Dans cette composition asymétrique, Corot tisse un ordre cosmique latent, où chaque élément trouve son équilibre dans un jeu d'échos silencieux, et où « l'inutile est utile[300] ».

Dans le tableau intitulé *Site d'Italie, soleil levant* (fig. 11), l'harmonie entre la beauté de la nature et la pureté de l'enfant est représentée d'une façon plus allègre. Au petit matin dans un village teinté de premières lueurs de l'aube, deux enfants jouent joyeusement auprès des grands sur la clairière. Derrière eux, les grands arbres masquent, par l'exubérance géniale, le demi-horizon qui se perd dans l'ombre des montagnes. C'est de là qu'émerge un beau ciel azur, qui note la tranquillité suave de la journée. Le ruisseau limpide accueille ses trois « hôtes » oisifs. Une atmosphère idyllique se dégage ainsi de la toile, marqué par un bel équilibre entre simplicité et idéalisme. Les petits personnages ne sont nullement protagonistes de cette scène bucolique, mais leur entrain infuse un puissant magnétisme à l'art de la naïveté.

Bien souvent, les personnages occupent même le tout premier plan de l'image, autrement dit, ils passent pour relativement importants pour la représentation du paysage. Exécuté en Haute-Savoie, *Mornex, Haute-Savoie* est l'un des plus beaux tableaux conçus par Corot dans les années 1840. Le traitement de l'espace est original. C'est une pente douce qui anime le devant de la scène. La composition est rythmée par les bandes obliques figurant une prairie traversée par un champ. Au centre, de jolis arbres cachent un ruisseau qui coule tranquillement. À l'horizon, les silhouettes des montagnes se mêlent à l'infini du ciel. Le premier plan est dominé par le traditionnel « trio » d'enfants de Corot, soit deux petites filles

[299] Tchouang-tseu, « Les choses extérieures », in *Philosophes taoïstes I, op. cit.*, p. 299.
[300] *Ibid.*

et un garçonnet, qui assurent une note vivante du dessin. L'ajout de la présence humaine n'est pas aléatoire, pour Corot, rien n'est plus raisonnable que les tout-petits de mériter le génie de forcer l'empathie devant le charme de la nature.



Figure 42 : Jean-Baptiste Camille Corot, *Mornex, Haute-Savoie*, vers 1842, collection privée

C'est facile d'être attiré à la première vue par le seul élément vital qui est très accentué dans *Tivoli, les jardins de la ville d'Este*. Murielle Neveux le considère comme « l'un des plus beaux conçus par Corot dans les années 1840[301] » :

> Le traitement de l'espace est particulier. L'artiste a rendu dans un même panorama, en trois plan superposés, différents paysages de montagne. Une pente douce anime le devant de la scène. L'espace est ici rythmé par les bandes obliques illustrant une prairie riante traversée par un champ. Au centre, figure un joli paysage de vallée accidenté, où l'on devine, derrière les arbres, une rivière. Il est dominé par la ligne aplanie du relief, qui tranche avec les diagonales du premier plan. À l'horizon, on discerne les silhouettes découpées des montagnes. Les figures enfantines apportent une note vivante. Corot les a placées de manière à assurer une symétrie avec les grands arbres à gauche et à équilibrer l'ensemble[302].

L'ajout d'une présence humaine, surtout d'un tout-petit, à la globalité du paysage est susceptible d'animer la nature. C'est la pitié, plus exactement, le dorlotement, sentiment facilement excité envers un enfant dont profite Corot. Mais l'effet causé à la faveur de

[301] Murielle Neveux, *Corot sensible et poétique, op. cit.*, p. 44.
[302] *Ibid.*

l'admiration envers la nature n'est pas accessoire. Planter la petitesse au beau milieu de la vastitude, et surtout le regard frontal imparti à l'enfant, consiste à établir un lien entre notre univers et celui qui se trouve sur la toile. Et le choix d'un enfant pour assumer ce privilège n'est pas arbitraire. Comparé avec les adultes, l'enfant est un être qui tend à la vie simple, son existence semble surabondante, au point de toucher et d'animer tout de l'environ. Sa condition mineure et familière en fait un partenaire naturel de la connivence. Comme dans le théâtre où des confidences sont livrées à la salle par l'entremise de personnages secondaires (les serviteurs, par exemple), l'enfant se prête à l'échange avec le spectateur du tableau : il sert de messager entre les adultes à l'extérieur de la toile et le monde à l'intérieur du tableau.



Figure 43 : Jean-Baptiste Camille Corot, *Tivoli, les jardins de la villa d'Este*, 1843, Musée du Louvre

Dans *Tivoli, les jardins de la Villa d'Este*, Corot place une figure juvénile au premier plan : un enfant assis sur un muret, jambes pendantes, le corps légèrement tourné vers le paysage mais les yeux abaissés, absorbés dans un livre. Cet enfant ne regarde pas le paysage ; par un renversement subtil, c'est le paysage qui semble le contempler. Autour de lui, la nature s'étage, se déploie, sans solennité ni emphase, dans une lumière calme, presque méditative. Cette posture – celle de l'intériorité calme – dit beaucoup plus que ne le ferait une figure exaltée ou frontale. Corot, en peintre de l'effacement et de la suggestion, donne à cet enfant la fonction d'un intercesseur discret entre l'œil du spectateur et le monde représenté. L'enfant devient un seuil : il incarne à la fois la distance et la médiation, une forme de présence

silencieuse qui invite à ralentir le regard.

Ce choix est d'autant plus remarquable que Corot ne cède pas ici à la tentation de la narration. L'enfant n'est pas un sujet psychologique, il n'a pas de « rôle » à proprement parler : il habite le tableau comme on habite le temps d'une lecture, suspendu, absorbé, oublié du monde. Il n'impose rien, ne manifeste rien ; il est, simplement, comme un arbre ou une pierre, humblement intégré à la continuité des formes. Sa présence participe ainsi de cette poétique de l'intervalle si chère à Corot : l'enfant crée un écart, il détourne le regard pour mieux l'ouvrir. Là où l'œil aurait pu s'engouffrer dans la profondeur du paysage, il est retenu par cette figure muette, qui rappelle au spectateur l'existence d'un monde intérieur, d'une résonance intime du visible. C'est une image de la méditation dans l'espace, voire de la lecture comme acte d'ancrage dans le lieu. La composition elle-même – entre architecture humaine et frondaisons luxuriantes, entre rationalité des lignes et douceur du ciel – réconcilie la nature et la culture. Et l'enfant en est l'image parfaite : ni pleinement dans la nature, ni en dehors d'elle, il est ce point d'équilibre, cette passerelle entre la pierre construite et la verdure vivante.

La résonance entre le naturel enfantin et la campagne ne réside pas seulement dans les œuvres artistiques. Dans la poésie chinoise, baigne également un monde naïf sous-estimé à peine éclairé. Les poètes chinois ont tendance, de même que Corot, à mettre les enfants à l'abri de la splendeur de la nature. Tout en montrant les beaux paysages, les poètes chinois ne lésinent pas sur leurs efforts pour capturer le côté innocent et désinvolte des enfants. « Les hommes, à leur naissance, ont une nature originairement bonne[303] » – les deux premiers vers du *Livre Classique des Trois Caractères* (Sān Zì Jīng) énoncent le naturel de l'enfant comme l'idéal de l'humanité. L'enfants est né pur, c'est la nature qui peut le faire demeurer dans cet état primitif. Quand les poètes exercent leur défense sereine de la primauté du regard subjectif porté sur le monde réel, c'est bien la figure enfantine qui assume la charge d'exprimer le désir de candeur. Les poèmes classiques les plus remarquables sont souvent les plus simples, avec la merveilleuse pureté de son et de ton qui exige, pour être goûtée, l'esprit le plus alerte, le plus délié, la sensibilité la plus délicate, capable de vibrer à l'unisson des harmoniques les plus subtiles. La poésie, c'est bien un univers enfantin ; et l'enfant, c'est de la poésie exquise.

江村

Le village au bord de l'eau

清江一曲抱村流，

[303] Wâng Pĕh-heou (Wang Yinglin), *Le livre classique des trois caractères*, Paris, Chammamel ainé, 1873, p. 1.

La rivière limpide de ses bras enserre le village ;

长夏江村事事幽。

En ces longs jours d'été tout y est sérénité.

自去自来堂上燕，

Sur les poutres, les hirondelles vont et viennent ;

相亲相近水中鸥。

Sur l'eau, les mouettes se blottissent dans l'intimité.

老妻画纸为棋局，

Ma chère épouse dessine un échiquier sur papier ;

稚子敲针作钓钩。

Mon jeune fils martèle des aiguilles pour hameçons.

但有故人供禄米，

Souvent malade, je n'ai besoin que de médicaments ;

微躯此外更何求？

Pour mon pauvre corps, quelle autre réclamation ?[304]

Du Fu privilégie un style ingénu et un langage intelligible pour teindre le paysage tranquille du village. L'eau qui coule autour du village, les oiseaux qui vont et viennent, mère et enfant, tout rappelle tout de suite les scènes idylliques les plus typiques sur la toile de Corot. Le poète rend dans un même panorama, comme le fait Corot avec sa peinture, en trois plans superposés, différents paysages de campagne. On discerne les sinuosités de la rivière au loin, qui déploie ce rouleau campagnard. Le mot « sérénité » n'a aucun effort à faire pour nous évoquer l'équanimité qui règne dans les œuvres de Corot. Les poutres animent l'image avec ses oiseaux qui sont occupés à faire leur nid. Le devant de la scène est dominé par la mère qui dessine et l'enfant qui se concentre sur sa babiole. L'harmonie entre la nature et l'homme se reflète de manière vivante dans ce poème. Le beau dans l'art est baigné dans l'impression reçue et l'émotion saisie à l'aspect des paysages. L'oisiveté de la mère signalent que l'on est à l'aise en plein air, et nous sommes d'autant plus ravis de voir un enfant fixé sur ses hameçons, que rien ne peut l'en divertir. Plus le personnage est naïf et simple, plus l'image est expressive.

Pour irriguer l'aspiration des lecteurs, un simple étalage de motifs est loin d'être

[304] Du Fu, « Le village au bord de l'eau », recueilli dans *Anthologie de la poésie chinoise, op. cit.,* p. 403.

suffisant. L'imagination se nourrit également de la représentation pittoresque de mise en scène et de situations dramatiques. La figure enfantine, en jouant de petites pièces théâtrales, sert d'aiguillon puissant pour restituer le dynamique de l'image de Corot. Les interactions entre l'enfant et les plantes sont très importantes : les filles cueillant des fleurs, les polissons attrapant son poisson, les garçons grimpant à l'arbre… Les arbres sont abondants dans les œuvres de Corot, mais ne monopolisent jamais le reste. Il en est de même pour la poésie classique de la dynastie des Tang. Le poème de Han Wo (844 – 923) se chante avec les enfants espiègles inondés de soleil printanier :

柳

Saules

一笼金线拂弯桥，

Les osiers frôlent légèrement le pont en arc,

几被儿童损细腰。

Les enfants jouant ont failli casser les branches fines.

无奈灵和标格在，

Mais l'esprit et le caractère des saules persistent,

春来依旧裹长条。

Des brindilles repoussent au printemps.[305]

En ce jour de printemps, l'air est doux et léger, les saules secouent au vent ses tendres rameaux, qui frappent doucement le pont. Les enfants s'amusent si joyeusement qu'ils n'ont pas le temps de se soucier de la précarité du branchage. Les enfants évoqués ici ne sont pas décrits dans leurs traits ou leurs gestes, mais dans leur rapport au vivant, en l'occurrence aux saules – arbres emblématiques de la souplesse et de la résilience dans la tradition littéraire chinoise. L'enfant, par sa spontanéité, son insouciance, incarne ici la force brute et inconsciente de la vie, celle qui blesse sans le vouloir. Les « fines branches » (细腰), image classique de la souplesse gracieuse des saules, sont menacées, malmenées – mais non vaincues. Cette interaction entre l'enfant et l'arbre n'est donc pas un simple accident : elle illustre le rapport entre innocence et épreuve, entre jeu et blessure, entre légèreté et endurance. Mais le poème ne s'arrête pas à cette menace. L'arbre, en particulier le saule, répond avec ce que la tradition chinoise nomme *ling he biao ge* (灵和标格) – une vitalité intérieure et une dignité de forme. L'enfant devient alors le révélateur involontaire de cette force douce, de

[305] Han Wo, « Saules » (Liu), recueilli dans *Anthologie complète de la poésie des Tang (Quan Tang Shi), vol. 680, poème n⁰ 30*, *édition ancienne, op. cit.*, traduction originale.

cette capacité du vivant à plier sans rompre, à souffrir sans disparaître. Par leur jeu insouciant, les enfants ont presque brisé les branches, mais c'est cette agression même qui met en lumière la noblesse cachée du saule, sa persistance, sa fidélité au cycle du renouveau. L'enfant n'est pas une figure négative, mais une épreuve initiatrice, celle qui met à nu la vérité d'un être.

Meng Haoran ouvre une belle bucolique à perte de vue dans son poème:

田家元日

Le premier jour du premier mois du calendrier lunaire

桑野就耕父 ，

Près du champ plein de mûriers,

荷锄随牧童 。

Le laboureur travaille avec une houe, le petit berger à côté.

田家占气候 ，

Les paysans spéculent sur la récolte,

共说此年丰 。

Disant qu'une moisson abondante est en vue.[306]

La figure de l'enfant – le jeune berger – est introduite sans emphase : « 荷锄随牧童 » (« Le laboureur travaille avec une houe, le petit berger à côté »). L'enfant n'est pas isolé, mais inscrit dans le tissu familial et agraire, dans un monde régi par les cycles de la terre et du temps. Il ne joue pas, il suit – suivre ici n'est pas une simple description de mouvement, mais une métaphore discrète de la transmission : transmission du geste, de la parole, du rythme du monde. L'enfant est un passeur d'avenir, un symbole d'enracinement dans la continuité du monde rural. Son silence apparent n'est pas ignorance, mais réceptivité. Il absorbe le savoir des anciens, non dans la distance, mais dans la proximité quotidienne, dans le geste partagé.

Ce motif trouve un écho remarquable dans *Vue près d'Épernon*, Corot dépeint un paysage de lisière, d'entre-deux : entre nature et village, entre l'immobilité des arbres et le lent mouvement du labeur humain. Sur la gauche du tableau, une scène apparemment anodine se déploie : un paysan laboure le champ avec un attelage, et à proximité, une petite figure sur un cheval, probablement un enfant. Ce personnage n'est pas au centre, ni par la composition ni par la lumière. Pourtant, c'est à lui que le regard revient, comme à un témoin silencieux du

[306] Meng Haoran, « Le premier jour du premier mois du calendrier lunaire » (Tian Jia Yuan Ri), recueilli dans *Anthologie complète de la poésie des Tan (Quan Tang Shi), vol. 3*, édition moderne, Xi'an, Shanxi Renmin chubanshe, 2021, p. 500, traduction originale.

monde, à la fois partie prenante et distanciée.



Figure 44 : Jean-Baptiste Camille Corot, *Vue près d'Épernon*, 1850 – 1860, National Gallery of Art, Washington.

La figure de l'enfant dans ce tableau joue un rôle similaire à celle du petit berger dans le poème de Meng Haoran. Là aussi, l'enfant n'est pas un sujet d'action autonome, mais un être en proximité, en suivance du monde adulte. Pourtant, cette présence discrète modifie profondément la perception de la scène : elle introduit une douceur, un rythme plus lent, une écoute. L'enfance devient la clef d'un temps dilaté, non mesuré par l'efficacité mais par la qualité de l'attention. Chez Corot, cet enfant à cheval, figé dans l'espace, évoque une posture de veille : le regard porté au loin, l'attente, peut-être la rêverie.

Ce motif pastoral, loin de l'idéalisation rustique, touche à une vision poétique de l'humain inséré dans la nature, où l'enfance devient un mode d'être plutôt qu'un âge de la vie. L'enfant ne regarde pas le paysage comme un spectateur : il y est intégré, comme un élément modeste et vibrant du grand corps vivant du monde. Corot ne le dote pas de traits distinctifs, ne le psychologise pas : il en fait une silhouette d'harmonie, un médiateur entre les arbres, les champs, le ciel, et le regard du spectateur. Dans le poème chinois, cette harmonie se manifeste par le lien entre l'homme et le climat : les paysans parlent du ciel pour deviner les récoltes. L'enfant, muet dans les vers, accompagne cette lecture du monde par une présence affective, incarnée, toute de proximité. De même, l'enfant chez Corot devient cette figure d'écoute du

temps, non pas au sens linéaire et moderne, mais dans sa verticalité saisonnière, son inscription dans la mémoire végétale et atmosphérique du paysage.

On pourrait dire que cette figure enfantine est celle d'un monde qui n'a pas encore rompu avec le rythme du vivant, et qui en cela, nous interroge aujourd'hui, dans une époque où l'impatience est devenue norme et où l'enfant est souvent capturé dans une logique d'efficacité précoce. Chez Corot comme chez les poètes, l'enfant ne sert pas encore, il est là : et cette présence sans fonction utilitaire est peut-être la vraie leçon de poésie que ces œuvres murmurent à nos temps précipités.

2.3.1 L'espièglerie

Dans une époque où tout semble appeler à la maîtrise – de soi, du temps, de l'espace – l'espièglerie de l'enfant, par sa légèreté même, opère comme un contrepoint fondamental. Elle ne détruit rien, elle ne s'oppose pas frontalement, mais elle infiltre les structures, les détourne doucement, révélant dans les interstices une autre manière d'être au monde. Ce que propose l'enfant espiègle, c'est un regard non stratégique, un agir sans projet. Chez Corot, la présence enfantine incarne souvent une tension douce entre l'innocence et l'indiscipline. L'enfant qui joue ou se repose à la lisière du cadre pictural – assis sur un muret, ou sur un cheval au milieu d'un champ – introduit une brèche dans l'ordonnancement du paysage. Il n'est ni tout à fait acteur ni tout à fait spectateur. Il est là, dans l'instant, mais décalé : à la fois dans le monde et en retrait, inscrit dans la scène sans s'y fondre. Cette position flottante, semi-marginale, fait de lui un agent de respiration du tableau. Là où les adultes s'inscrivent dans l'économie du travail, de la contemplation ou de la représentation, l'enfant espiègle incarne une suspension, une échappée, un soupir dans la composition. Il suggère un autre rythme, un autre rapport au réel.

Ce que révèle alors l'espièglerie, c'est une autre temporalité, que l'on pourrait qualifier de réticulaire plutôt que linéaire. Le temps de l'espièglerie n'est pas celui du progrès, de l'utilité ou de la résolution. C'est un temps fragmenté, fait de détours, de digressions, d'improvisations. L'enfant ne se déplace pas en ligne droite ; il suit une trajectoire intuitive, souple, parfois absurde en apparence, mais profondément poétique. Dans la peinture de Corot, cela se traduit par des gestes suspendus, des attitudes faussement anodines, des regards sans objet précis. Dans la poésie Tang, l'enfant espiègle est souvent celui qui trouble le décor pastoral, qui rompt l'harmonie trop parfaite par une vivacité imprévisible. Il s'agit ici d'un non-alignement fondamental, non pas revendiqué dans un élan de révolte, mais incarné dans

un geste mineur, discret. Ce refus des lignes imposées, des logiques prévisibles, n'est pas une désobéissance tapageuse, mais une sorte de dissidence douce. L'enfant espiègle réinvente le paysage avec le rire, la ruse, ou même une simple présence insolite.

Si l'espièglerie a tant de valeur, c'est aussi parce qu'elle est fragile. Elle ne résiste ni à la lourdeur du discours, ni à l'instrumentalisation. Trop fine pour se laisser enfermer dans des finalités, elle risque à tout instant d'être absorbée par la logique du sérieux, du rendement, ou même de la symbolisation appuyée. C'est pourquoi le rôle du poète et du peintre devient ici essentiel : non pas comme démiurges, mais comme protecteurs d'une nuance menacée, gardiens de ce pli dans le réel où l'enfance respire encore. Chez Corot, cette protection passe par le silence et l'effacement. Il ne fige pas l'enfant dans une narration ou une symbolique rigide. Il le laisse être, tout simplement, dans la vastitude du paysage. Il ne le glorifie pas, il ne le condamne pas. Il l'accompagne du regard, et par ce regard, lui crée un abri discret. Corot peint avec la même discrétion que celle que l'enfant incarne : une poétique du retrait, de la marge, où la liberté se glisse sans faire de bruit. Au bord de l'eau, dans la forêt, dans le pré, Corot s'applique à mettre ses « enfants » à l'abri de tout apprêt. L'excès de l'humanité ne peut qu'aggraver la faiblesse de l'enfant. Habillés proprement, les enfants dans la peinture de Corot n'ont rien de luxueux sur eux. La nature constitue le lieu sain et parfait où l'enfant parvient à demeurer dans sa condition naturelle.

Du côté des poètes Tang, la démarche est analogue. L'enfant espiègle est souvent évoqué en quelques mots à peine : il effleure le poème sans l'envahir, comme dans les *Saule* où l'on entrevoit son geste à peine esquissé, ou dans *Le premier jour du premier mois du calendrier lunaire* où sa présence accompagne le père sans peser sur le sens. Ce silence autour de lui est un soin : les poètes ne nomment pas tout, ne décrivent pas tout, ils laissent l'indicible respirer. C'est en cela que réside leur art : ils protègent, par l'allusion et le souffle, un mode d'existence que le langage risquerait de figer. Ils n'expliquent pas l'enfant, ils le laissent jouer – dans le poème, comme dans le monde.

Enfants au bord d'un ruisseau dans la campagne à Lormes exprime une dimension champêtre typique de Corot. Sous le ciel tout clair, le pré s'étend au loin. Un petit village paisible se profile sur l'horizon. Quelques vaches paissent tranquillement l'herbe. Des arbres verdoyants affrontent la brise : Plans successifs, composition traditionnelle du peintre. Le trio au centre anime ce paysage bucolique : « La petite fille debout au centre, surprise par la présence du peintre, ouvre de grands yeux étonnés, tandis que son aînée demeure plongée dans ses pensées. Un garçonnet s'amuse dans le ruisseau. Le jeu, la curiosité et l'étonnement,

la rêverie : chaque enfant incarne un trait caractéristique de son âge[307] ». Ce sont trois enfants dans leur état naturel, tant par leurs expressions que par leurs postures. Surtout le petit garçon, qui semble ne rien dissimuler, incarne à l'extrême la pureté des êtres humains dans la nature.



Figure 45 : Jean-Baptiste Camille Corot, *Enfants au bord d'un ruisseau dans la campagne à Lormes*, vers 1840 – 1845, collection privée

Paysagiste Corot n'épargne nullement ses efforts pour échapper au canon du classicisme. En installant ses « enfants » aux bois, aux rives, aux champs, Corot lance bel et bien une révolution silencieuse contre les valeurs de prodigalités et de fausseté défendues dans le Salon. Les enfants du Salon sont pareils. En premier lieu, c'est une production sociale, c'est l'enfant domestique. Différent de celui de Corot, l'enfant du Salon est forcément né fragile et douillet. En second lieu, c'est absolument un bénéficiaire de la bonne éducation, il possède toutes les dispositions charmantes pour contenter la vanité adulte. Ce n'est pas un vrai enfant, c'est un appareil mobilier avec un masque d'expression voilé par les adultes civilisés. Par contre, Corot sait bien reculer pour avancer. Il a l'audace de montrer l'immaturité et la gaminerie des tout-petits pour magnifier la naïveté de sa peinture.

Les poètes chinois profitent de la même habileté pour concevoir le beau de l'art. Respect de la nature et respect de sa propre nature sont aussi important selon le taoïsme. Lao-tseu affirme que « celui qui a la plénitude de la vertu est comme l'enfant nouveau-né ; les insectes venimeux ne le piquent pas, les animaux sauvages ne le griffent pas, les oiseaux de proie ne

[307] Murielle Neveux, *Corot sensible et poétique, op. cit.*, p. 43.

l'enlèvent pas[308] ». Bien que faible et fragile, le nourrisson déborde de vitalité. Ses os sont souples, ses muscles détendus, mais sa prise est ferme. Il incarne ainsi la sagesse taoïste selon laquelle la douceur et la faiblesse l'emportent sur la force et la dureté. « En concentrant ton énergie et en atteignant à la souplesse, peux-tu devenir un nouveau-né[309] ? » – Lao-tseu souligne la nécessité d'un travail intérieur pour retrouver la souplesse originelle propre à l'enfance. L'invitation à revenir à l'état de nourrisson est alors une métaphore du retour à l'authenticité, à une innocence première, dépouillée des constructions mentales acquises — un retour à la nature propre de l'être.

Pour garder l'authenticité et rester absolument « ce que tu es », les enfants dans la poésie s'échappent de toute possibilité de corruption morale. Au lieu de les domestiquer pour plaire, les poètes laissent vivre de l'intérieur les enfants. Dans son monde intime, le tout-petit est en harmonie avec lui-même, il vit sa nature. Un repli et un contrôle automatique se forment inconsciemment. Il se délecte à ce que la nature lui accorde, à sentir le plaisir d'être, à goûter la vie de sa propre façon. Ainsi, ce sont toujours les polissons que préfèrent dépeindre les poètes. L'enfant qui poursuit à volonté son papillon, qui a beau retenir les chatons de saule, qui profite du vent d'est pour faire voler son cerf-volant… ce sont des enfants qui restent loin des ordres civils, qui se libèrent des contraintes sociales. Plus ils agissent au gré de leur fantaisie, plus on appréhende l'harmonie et l'intimité entre l'homme et la nature.

小儿垂钓

Un petit pêcher

蓬头稚子学垂纶，

Un enfant aux cheveux ébouriffés apprend à pêcher,

侧坐莓苔草映身。

Assis sur le côté sur la mousse, il se silhouette sur l'herbe verte.

路人借问遥招手，

Quand quelqu'un demande le chemin, il fait signe de loin,

怕得鱼惊不应人。

Parce qu'il n'ose pas répondre à haute voix, de peur que le poisson ne soit effrayé.[310]

Au bord d'un petit ruisseau peu fréquenté des gens, la mousse sème arbitrairement le sol.

---

[308] Lao-tseu, « Tao-tö king », in *Philosophes taoïstes I, op. cit.*, p. 58

[309] *Ibid*., p. 12

[310] Hu Lingneng, « Un petit pêcher » (Xiao Er Chui Diao), recueilli dans *Anthologie complète de la poésie des Tang, vol. 3 (Quan Tang Shi), édition moderne, op. cit.,* p. 1983, traduction originale.

Dans ce coin frais et calme, Hu Lingneng (785 – 826) constate, en route pour un petit village, un petit garçon par coïncidence. Il est assis sur le côté sur l'herbe avec la tête barbouillée, toute son attention est tirée par son grand projet de pêche. Au lieu d'embellir le petit diablotin, le poète restitue son apparence véritable, si bien que se figure, comme cela va de soi, le côté naturel et adorable de cet humain immature. Son étourderie est présentée à merveille quand on lui demande le chemin. Ne daignant même pas feindre un être bien éduqué et sensé, l'enfant fait signe pour éloigner cet « intrus », afin de ne pas effaroucher son poisson. Il cultive une joie simple. Faute de couleurs éclatantes, ou de maniérisme, le poème nous montre le prosaïsme de la vie au jour le jour, illuminé de temps à autre par l'obstination affable et la candeur infinie des petits enfants.

Le créateur ne possède pas l'enfance, il s'y relie. Il n'en fait pas une figure allégorique, il lui offre un espace. Et cet espace n'est pas l'utopie d'un retour nostalgique, mais un interstice dans le réel, un entre-deux qui suspend le temps, dénoue les tensions, fait respirer le présent. L'espièglerie que le poète ou le peintre protège, c'est donc aussi celle du lecteur ou du spectateur, celle qui sommeille encore en nous, sous les couches de sérieux et de fonctions sociales. En dessinant ces figures légères dans le paysage ou dans les vers, le poète et le peintre ne font pas que représenter l'espièglerie : ils la suscitent, ils la rallument. Ils nous apprennent à douter doucement de nos lignes droites, à trouver du jeu dans l'ordre, à remettre un peu de jeu dans notre propre présence au monde. L'enjeu, alors, n'est pas simplement esthétique : il est éthique et politique. Préserver l'espièglerie, c'est résister à l'asphyxie du présent, à l'oubli du détour, à la disparition de la respiration lente dans un monde d'urgence. C'est garder vivante cette autre manière d'exister que nous enseignent les enfants qui ne cherchent pas à s'imposer, mais à vivre de biais, avec grâce.

2.3.2 Les bergers et la « Source des fleurs de pêcher »

Parmi les enfants joyeux et insouciants qui s'amusent au milieu du spectacle agreste, il y a aussi des petits travailleurs campagnards qui sont omniprésents dans les œuvres de Corot et la poésie. Parmi ces derniers, les petits bergers sont, sans aucun doute, les plus connus. Les lettrés chinois ont un faible pour la figure des petits bouviers. Ce sont des enfants en imperméable de paille qui tiennent une flûte à la main et qui sont toujours accompagnés de leur troupeau. Délurés, joyeux, parfois farceurs, ce sont de vrais ignorants du tumulte du monde extérieur. Ils partent tôt le matin, rentrent à l'heure du crépuscule. La vie pour eux, c'est la bruine matinale, le ciel pur et limpide, et le vent léger en fin de journée ; c'est aussi la

pénibilité du travail et la tranquillité au jour le jour. Les jeunes bergers sous la plume des poètes sont des enfants idéaux à la faveur de leurs touches colorées qui transposent des sensations lyriques : désinvoltes, folâtres, sans-souci. C'est une figuration qui marque la « Source des fleurs de pêcher » (桃花源, táo huā yuán) des poètes.

Le *Tao Hua Yuan* ou la *Source des fleurs de pêcher* est un mythe fondateur de la pensée chinoise, hérité de la plume de Tao Yuanming, poète et lettré du Ve siècle. Ce lieu, dissimulé dans une vallée reculée, incarne un idéal de retrait et de simplicité :

- Le site était égal et vaste, les bâtiments étaient d'aspect austère. Il y avait des champs fertiles, de beaux étangs, de même que des mûriers et des bambous. Les chemins de bornage s'entre-croisaient, les coqs et les chiens s'entendaient de part et d'autre. Au beau milieu on allait et venait, ou l'on s'occupait à semer ; les vêtements que portaient les hommes et les femmes ressemblaient en tout point à ceux des gens du dehors. Les cheveux jaunes et les touffes pendantes montraient leur bonne entente et une joie intime.
- À la vue du pêcheur ce fut un grand effroi ! On lui demanda d'où il venait, et quand il eut répondu en détail on l'emmena à la maison : le vin fut préparé, un coq fut tué, et l'on festoya. Dès qu'on sut dans le village que cet homme était là, tout le monde vint aux nouvelles. De leur côté ils dirent que leurs ancêtres avaient fui les troubles de l'époque des Qin ; ils étaient venus avec femme, enfants et voisins dans cette région reculée pour ne plus jamais en sortir […] Chacun à son tour l'invita chez lui et tous sortirent vin et nourriture. Il demeura plusieurs jours avant de prendre congé et de s'en aller. Auparavant on lui avait fait cette recommandations : « Ce n'est pas la peine que vous parlier aux gens du dehors. »[311]

Loin des bruits du monde, la *Source des fleurs de pêcher* évoque la pureté originelle et la douceur d'un mode de vie fondé sur le respect des cycles naturels, l'autosuffisance, la convivialité et la paix intérieure. Le pêcher en fleurs n'est pas seulement une image poétique : il est le seuil qui sépare le réel de l'imaginaire, la temporalité humaine de l'intemporel, le monde corrompu du monde intact. Le *Tao Hua Yuan* est donc moins un espace géographique qu'un état d'âme, une attitude existentielle qui suggère une voie douce, poétique et discrète pour se soustraire aux logiques dominantes du pouvoir.

Si le *Tao Hua Yuan* est le rêve d'un monde préservé, c'est bien souvent à travers des figures enfantines et pastorales, telles que le petit berger, que ce rêve se manifeste dans l'imaginaire poétique chinois. Le berger y incarne une forme d'innocence agissante, un être à la fois libre du monde et intégré à ses rythmes, qui avance sans plan ni calcul, suivant les bêtes et le vent, tel un souffle dans le paysage. C'est une présence discrète, non spectaculaire, mais chargée de puissance symbolique : le lien organique à la terre, à l'instant, au jeu. Dans

[311] Tao Qian (Tao Yuanming), « Le récit de la source des fleurs de pêcher », recueilli comme appendice dans *Florilège de Li Bai*, Paris, Gallimard, 1985, p. 206.

les poèmes de la dynastie Tang, le petit berger n'est jamais un simple figurant : il est l'alter ego du poète, celui qui, à travers le regard enfantin, perçoit ce que l'adulte ne voit plus – l'herbe qui pousse, l'eau qui glisse, la lumière qui se penche. Il habite un monde qui ne connaît pas la séparation entre nature et culture, action et contemplation, sujet et monde. Il est, en cela, un habitant de la « vallée » au sens taoïste, ce creux fertile, lieu de résonance avec le *Tao*.

牧童

Petit Pâtre

草铺横野六七里，

La vaste prairie est comme tapis vert couvrant le sol,

笛弄晚风三四声。

Dans la brise de la fin de journée résonne le son de la flûte.

归来饱饭黄昏后，

Le petit berger revient du pâturage au coucher du soleil,

不脱蓑衣卧月明。

Sans se déshabiller, il s'allonge sur l'herbe et contemple la lune.[312]

Dans la poème de Lv Yan (796 – ?), le berger travaille sans effort dramatique, joue de la flûte au vent du soir, s'endort sous la lune sans même ôter sa cape de paille. Il n'a pas besoin d'évasion, car son présent est déjà un refuge. Il n'habite pas le monde moderne, il respire dans un temps lent, celui de l'herbe, du souffle, du silence. De fait, ce poème devient une figuration miniature de la Source des fleurs de pêcher : le monde y est réduit à quelques gestes essentiels, mais il est chargé d'infini. Le pâtre, comme les habitants du *Tao Hua Yuan*, ne cherche rien. Il ne possède pas, il est. Et c'est précisément cette pauvreté volontaire, ce désintérêt pour l'extérieur, qui le rend libre. Il ne fuit pas, il ne conquiert pas : il reste – tel un enfant taoïste dans le sens où l'entend Lao-tseu, souple, discret, et plein de vie : « Il a les os frêles et les muscles débiles, mais sa poigne est toute-puissance[313] ».

Cette figure trouve un écho saisissant dans l'œuvre de Corot, et tout particulièrement dans ces toiles où le petit personnage (souvent un enfant ou un jeune paysan) occupe une place minuscule mais capitale dans le paysage. Que ce soit dans *Vue près d'Épernon*, *Tivoli, les jardins de la villa d'Este*, ou *Souvenir de Mortefontaine*, l'enfant ne distrait pas la scène, il

[312] Lv Yan, « Petit pâtre » (Mu Tong), recueilli dans *Anthologie complète de la poésie des Tang (Quan Tang Shi), vol. 4, édition moderne, op. cit.,* p. 2465 – 2466, traduction originale.
[313] Lao-tseu, « Tao-tö king », in *Philosophes taoïstes I, op. cit.*, p. 58.

la rend respirable. Il est le battement léger du temps humain dans l'éternité du paysage. Sa posture détendue, parfois rêveuse ou espiègle, évoque la même nonchalance essentielle que celle du berger Tang : ni héroïque, ni édifiante, mais profondément libre. Si nous fouillons les œuvres de Corot, on peut discerner une foule de jolis tableaux du paysage où le berger s'assoit sur l'herbe : *Le petit berger* (1840), *Le repos du berger* (1840 – 1845), *Le berger sous les arbres* (1853), etc. Dans *Campagne romaine – vallée rocheuse avec un troupeau* et *L'étang aux trois vaches et au croissant de lune* nous emmènent dans l'utopie soigneusement construite par le peintre. Ne sommes-nous pas étonnés de pénétrer dans un monde bucolique en parallèle avec celui de Lv Yan ? Quand il fait nuit, le petit berger de Lv Yan s'allonge sur l'herbe et contemple la lune ; La lune nouvelle est accrochée au ciel fascinant, l'enfant berger et son troupeau sont enveloppés de lumière douce et mélodique.



Figure 46 : Jean-Baptiste Camille Corot, *Campagne romaine – vallée rocheuse avec un troupeau*, 1827 – 1828, Matthiesen Gallery

Dans *Campagne romaine – vallée rocheuse avec un troupeau* et *L'Étang aux trois vaches et au croissant de lune* (fig. 17), Corot saisit, avec une tendresse silencieuse, les infimes métamorphoses d'un jour pastoral, et ce faisant, restitue le cycle discret d'une journée de petit berger tel que chantée dans le poème *Petit Pâtre*. Ces deux tableaux, par-delà leur apparente quiétude, condensent un imaginaire bucolique où le temps se déplie selon le rythme modeste mais souverain de la nature, rendant visible l'invisible poésie du quotidien.

Dans *Campagne romaine – vallée rocheuse avec un troupeau*, la lumière du jour, fluide et dorée, s'attarde sur la pierre et les broussailles. Les bergers y est réduisent à une silhouette, presque soluble dans le paysage, comme si leur être se confondait avec la rumeur du vent, les bêtes paisibles, le silence des arbres. Cette scène évoque les vers liminaires du poème : « La vaste prairie est comme tapis vert couvrant le sol ». La touche légère de Corot, faite de transparence et de respiration, restitue ce monde où l'espace est déplié en un continuum sans heurt, un tapis sans couture. L'horizontalité de la scène – une vallée qui s'ouvre, s'étire, s'offre – correspond à cette spatialité ouverte que le poète chinois esquisse : six à sept lis de verdure que le regard traverse sans obstacle, comme une errance heureuse. Le pâtre, musicien anonyme, pourrait souffler dans sa flûte quelques notes simples, « dans la brise de la fin de journée », et elles viendraient se perdre dans les cimes lointaines.

À l'opposé, *L'Étang aux trois vaches et au croissant de lune* nous transporte dans l'instant suspendu de la tombée du jour. Le croissant lunaire y est à peine plus qu'un souffle de nacre sur un ciel éteint. Le monde se tait. Les vaches, figées au bord de l'eau, semblent écouter le silence. Cette nocturne pastorale incarne la dernière strophe du poème : « Le petit berger revient du pâturage au coucher du soleil ; Sans se déshabiller, il s'allonge sur l'herbe et contemple la lune ». Ici, Corot ne peint pas le geste, mais l'état : le repos, l'abandon, la fusion du corps dans l'immensité tranquille. Le pâtre n'est plus visible – il est devenu l'œil du peintre lui-même, étendu au bord du monde, immergé dans une lumière lunaire qui lave toute tension.

Ces deux tableaux forment ainsi une cosmogonie modeste : celle d'un monde régi non par la volonté humaine, mais par une temporalité souple, accordée au souffle de la terre. C'est précisément dans cette rythmique silencieuse que le petit berger devient la figure centrale d'un imaginaire taoïste, celui de la *Source des fleurs de pêcher*. Corot – sans doute sans en connaître le poème chinois – retrouve par la peinture une sagesse semblable à celle du tao : le réel y est sans hiérarchie, le visible toujours en dialogue avec l'invisible. Le pâtre, discret, musical, absorbé dans la nature qu'il ne cherche ni à dominer ni à fuir, modèle un univers où l'homme est en deçà du pouvoir, et au-delà de la servitude. Comme l'habitant évanoui de la *Source des fleurs de pêcher*, il vit dans l'interstice – entre jour et nuit, entre action et contemplation, entre nature et rêve. Ce faisant, il devient l'archétype d'un être libre, dans la plus pure acception du terme : libre de toute volonté d'être plus que ce qu'il est.

Le petit berger, en évoquant de belles images des champs, assume parfois le rôle d'un

mentor, qui guide le poète pour se débarrasser de la confusion. Le jour de Qing Ming[314], il y a toujours une pluie bruineuse. Marchant sur la route, le poète est touché par la tristesse des gens qui vont balayer les tombes. Comment se défaire de cette humeur maussade ? Peut-être trouver un endroit pour boire de l'alcool pourrait aider à se soulager. Le poète demande alors au jeune berger où se trouve la taverne. Le berger a pointé du doigt un village au loin. En suivant la direction indiquée par le berger, il a alors vaguement aperçu la pancarte de l'auberge flottant dans le village, au milieu des amandiers en fleurs.

清明

Qing Ming

清明时节雨纷纷，

Il pleut pendant le Festival de Qing Ming,

路上行人欲断魂。

Les piétons sur la route veulent briser leur âme.

借问酒家何处有？

Je demande à un jeune berger : Où puis-je trouver une taverne ?

牧童遥指杏花村。

Il m'indique du doigt, un peu plus loin, le village des abricotiers en fleurs.[315]

La langue chinoise est une langue hautement métaphorique, et les poètes font largement appel à la nature ambivalente et évocatrice de cette langue. Du Mu sait bien créer des images qui permettent d'établir une communion harmonieuse non seulement entre les signes mais aussi entre l'homme et l'univers, l'homme et soi-même. La pluie renforce la tristesse des gens, le poète se perd ainsi dans son chagrin. À travers la question-réponse entre lui-même et l'enfant berger, il s'éclaire en voyant le village en fleurs au loin. La « question » du poète ne se borne pas à une simple demande orale, c'est la frustration qui le gêne et l'envie de sortir de cette humeur. La réponse de l'enfant ne se limite pas non plus à une réaction naturelle. Ce que le poète attend de la figure enfantine, c'est la force d'élucider la confusion mentale et d'adoucir le cœur perturbé.

[314] Fête traditionnelle célébrée chaque année aux alentours du 4 ou 5 avril selon le calendrier lunaire. L'activité principale est le nettoyage et l'entretien des tombes des ancêtres.
[315] Du Mu, « Qing Ming » (Qing Ming), in *Dictionnaire de l'appréciation de la poésie des Tang (Tang Shi Jian Shang Da Ci Dian), op. cit.*, p. 1217, traduction originale.



Figure 47 : Jean-Baptiste Camille Corot, *Paysage avec massifs d'arbres*, 1850, Musée Bonnat-Helleu

Si nous pouvons choisir un tableau de Corot pour illustrer le poème fameux, *Paysage avec massifs d'arbres* l'emporte devant tous les autres. Le ciel gris annonce de la pluie fine et drue, deux petits bergers gardent leur troupeau. Au loin, une silhouette d'un petit village est entrevue. La métaphore dans l'art de Corot ne se présente pas sous forme idéographique, mais repose sur les rêveries et les effusions révélées de la légèreté et de la fluidité qui rythment cette œuvre idyllique. Par là, le spectateur ressent l'impression du mouvement des choses et éprouve l'histoire qui se passe. Les enfants bergers incarnent des pilotes qui nous conduit au « printemps aux fleurs de pêcher » de Corot à sa version.

Quand les poètes-ermites de la dynastie Tang rompent toutes les amarres, toutes les contraintes sociales, pour rejoindre l'utopie de la spiritualité, ils partent en même temps à la recherche de l'*alter ego* abrité par les montagnes et les eaux. « Li Po, Wang Wei, Mong Hao-jan, Han-chan, et tant d'autres n'ont eu de cesse d'interroger ce point mouvant où l'art et la vie s'entrecroisent en précieux labyrinthes, d'acuité aiguë qui laisse entrevoir quelque chose de plus aigu encore[316]». Insérer les personnages dans les paysages, c'est réaliser soigneusement une rencontre avec son exacte intimité à travers laquelle ils poursuivent sans

[316] Patrick Carré, Zéno Bianu, *Poésie chinoise de l'éveil*, *op. cit*., p. 22.

relâche leur propre voie du cœur. Les figurines du peintre et des poètes ne se bornent pas à un conditionneur de l'ambiance qui risque d'être crue, raide et monotone, elles ne se réduisent pas non plus à une présence facultative. L'existence des personnages dans le paysage est secondaire mais rien plus que cela. Un berger « esseulé » n'est pas forcément « seul » – les personnages ont leur signification, leur âme.

« Toute création artistique s'impose d'abord au for intérieur, et l'immatériel abstrait le matériel concret[317] ». La naïveté, la résonnance et l'harmonie de leurs œuvres résident en premier lieu dans les relations internes. Le peintre et les poètes mettent en évidence les conflits, les contrastes, les opposés, tout en les amortissant en même temps. Ils existent également au-delà de la forme, la transcendent et la subliment. Quelque minutieux que soient le peintre et les poètes dans la conception et la représentation de l'unité et des détails, il n'est pas nécessaire de nier leur esquisse légère de la forme elle-même. L'harmonie de l'ensemble est toujours plus importante que la forme de l'ensemble. Le paysage, selon M. Corot et les poètes de l'époque Tang, se représente comme un champ où se fluidifie l'interaction entre des extrémités. C'est un cosmos où naissent les souffles de méditation, d'inspiration et d'émotion libres, débridées, effrénées. Et nous, nous devrions être assez audacieux, voire arrogants, pour comprendre, heurter et ressusciter cet art, en vue de saisir tout implicite à la fois en deçà et au-delà de la forme.

[317] Christian Belin, *Le corps pensant*, *op. cit.*, p. 173.

Troisième partie La résonance

Si le cœur palpite davantage devant le grandiose montagnard et la douceur de l'eau, devant l'agitation des vagues et la vibration des arbres, c'est que ce qui est déployé devant les yeux est bien loin d'être soumis à l'autorité du regard. Le paysage ne se dilue pas à l'horizon avec la vue, mais s'étend vers l'infini au fil de la pensée. Quand tout ce que nous voyons devant nous continue à porter le nom de montagne, de ciel, d'eau et d'arbre, mais ne se limite pas à être une simple figure matérielle ; quand tout ce qui compose le microcosme de l'artiste et des poètes, en gardant son statut originel, nous confère encore sa respiration et son esprit ; quand l'invisible émerge innocemment du visible, quand on essaie instinctivement de le comprendre, les émotions et l'apparition des objets coïncident déjà partout dans l'espace soigneusement reconstruit par le peintre et les poètes. Ciel, nuages, montagne et rivière comportent entre eux des résonances par lesquelles on ressent l'intensité inouïe.

C'est dans cette résonance, à la fois ténue et vibrante, que se déploie le dialogue silencieux entre la peinture de Corot et la poésie paysagère des Tang. L'un et l'autre, à des siècles et des mondes de distance, refusent la clôture du visible. Ils peignent, écrivent, non pour fixer, mais pour laisser advenir – comme si l'œuvre elle-même devait rester en suspens, à mi-chemin entre la suggestion et l'effacement, entre la forme et l'élan. Chez Corot, le paysage vacille dans une lumière qui dissout les contours ; chez les poètes Tang, la montagne et l'eau s'effacent dans le souffle du vide, le souffle du Tao. Comparer ces deux univers, ce n'est pas juxtaposer des images, ni chercher des parallèles superficiels. C'est tenter de comprendre comment, au-delà des formes culturelles distinctes, une même sensibilité esthétique – faite de silence, de retenue et de respiration intérieure – peut émerger. L'inachevé, loin d'être un manque ou une simple stratégie stylistique, devient alors la condition même d'une œuvre vivante, ouverte, hospitalière à l'interprétation et à l'expérience. Ce qui est laissé en blanc dans une peinture de Corot, comme ce qui est tu dans un poème de Wang Wei, n'est pas un vide, mais une présence autre, discrète et essentielle.

Chapitre 1 Le trame

Avant le 19e siècle, c'est plutôt un monde épique que montraient de nombreux artistes devant nous. Quand ils commencèrent à se tourner vers la vérité et la beauté originelle des choses, ils sortirent du salon et travaillèrent en plein air pour se dégager des soumissions drastiques des disciplines. Les paysagistes copiaient la nature telle qu'elle est, en respectant au maximum son statut naturel. Corot n'oubliait pas de conserver entre les éléments leurs

rapports. D'après lui, il faut qu'ils se répondent, s'opposent entre eux, et que le paysage dépasse sa forme visible pour transmettre ce qui est absent visiblement. Cela renvoie à la pensée chinoise, opposée et complémentaire : « ce qui possède une figuration (有象, yǒu xiàng) et ce qui n'a pas de forme (无形, wú xíng) – autrement dit, le visible et l'invisible formant binôme et se répondent[318] ». Dans la poésie, la mise en parallèle de deux choses avec la précision des détails fait entrevoir la non-forme de la présence à travers les contrepoints strictement régis. Le vent automnal – l'oie sauvage s'envolant, la pleine lune – le buveur avec ses trois ombres, la source disparaissant – les nuées s'élevant, etc. L'appariement des éléments contrastes ou analogues ne se limite pas à être un étalage machinal. Des plages vides laissées à l'imagination et l'émotion n'empêchent pas d'y voir une image artistement composée. « L'image » des poètes transfère aux idéogrammes bien plus de connotations que ce qu'aurait dû apporter un signe d'écriture linguistiquement. La présence matérielle rejoint sa non-forme, et ce qui va au-delà du plaisir visuel produit en nous des transports de joie. Sous quelle forme le paysage se présente-t-il ? De quelle façon la forme transcende-t-elle ses limites inhérentes ? Comment ces lieux préservés du temps et ces espaces chargés de sens du peintre et des poètes font-ils épancher le trop-plein du cœur ?

3.1.1 La sensibilité d'un vaste espace panorama

L'une des positions que choisissent Corot et les poètes des Tang pour interpréter le monde, c'est de monter toujours plus haut. Le Chengyu (locution chinoise) « 登高望远 » (dēng gāo wàng yuǎn : gravir une hauteur pour voir au loin) explique bien la raison pour laquelle on monte vers le haut pour avoir une vue surplombante de tout. C'est une expression qui vient du chapitre *Exhortation à l'étude* (劝学, quàn xué) de Xun Zi (313 av. J.-C – 238 av. J.-C) : « Qui ne gravit pas une haute montagne ne prend pas conscience de la hauteur du ciel. Qui n'a pas fréquenté le bord abrupt d'un gouffre n'est pas conscient de la profondeur du la terre[319] ». Xun Zi expose avec une saisissante clarté le principe fondamental de l'expérience comme fondement de toute véritable connaissance. Ce n'est qu'en se confrontant à l'altitude, à l'abîme, à la disproportion entre soi et le monde, que l'esprit humain prend la mesure de ce qui le dépasse. Gravir une montagne, dans cette optique, ne signifie pas tant dominer l'espace que se déprendre de sa propre centralité ; c'est se rendre disponible à l'altérité du monde, à son excès, à son silence. La hauteur n'est pas simplement un sommet à atteindre, mais un

[318] François Jullien, *La grande image n'a pas de forme, op. cit.*, p. 43.
[319] Xun Zi, *Écrits de maître Xun*, traduction, introduction et notes par Ivan P. Kamenarović, Paris, Les Belles Lettres, 2016, p. 1.

point de bascule ontologique : ce lieu depuis lequel le regard, déplacé, décentré, peut enfin percevoir la vérité d'un horizon plus vaste, plus ancien, plus profond que soi.

Dans cette logique, l'acte de gravir se fait expérience fondatrice du regard élargi. Il ne s'agit pas de conquérir, mais d'ouvrir. Le ciel devient haut non parce qu'il l'est objectivement, mais parce que l'ascension oblige à lever les yeux autrement, depuis une fragilité nouvelle, depuis un corps essoufflé, exposé, suspendu. C'est ce moment où l'on cesse de voir depuis l'homme, pour voir depuis le monde.

C'est ce même désir d'amplitude – non pas grandiloquence, mais respiration large – qui innerve l'esthétique du panorama chez Corot comme chez les poètes Tang. Tous deux préfèrent les étendues ouvertes, les perspectives glissantes, les lignes qui fuient, non par souci de pittoresque, mais parce que ce vide, cet éloignement, cette tension vers le lointain construisent un *yijing* (意境), un paysage d'esprit, un espace mental et sensible où le visible devient porteur d'un sens indéfini, à la fois intime et cosmique.

Chez Corot, les vallées baignées de lumière, les ciels vastes où l'air circule, les arrière-plans flous où les arbres s'effacent dans une brume légère, fonctionnent comme autant de lieux pour penser l'âme. Le regard du peintre ne cadre pas, il ouvre. Il libère l'espace pour que quelque chose d'impalpable puisse s'y déposer – un silence, un souvenir, une attente. De même, chez les poètes Tang, l'immensité n'est jamais vide : elle est traversée de signes discrets – le vol d'un oiseau, la silhouette d'un pêcheur, le reflet d'une montagne dans l'eau — qui agissent comme seuils vers une intériorité en éveil. Le vaste paysage n'écrase pas l'homme ; il le recueille, il l'éveille à sa juste place dans l'univers.

Dès le début de sa carrière, Corot s'essaie déjà à la vue panoramique, qui permettent de réaliser de sublimes effets et de fines descriptions de l'espace sculpté par la lumière. Ses œuvres, telles que *La promenade du Poussin* (1825 – 1828) ou *Le Forum vu des jardins Farnèse* (1826), témoignent de son souci du détail et de sa maîtrise des effets atmosphériques. Que ce soit dans ses représentations de villes, comme *Avignon, vue de l'ouest* (1836) et *Vue générale de la ville de Saint-Lô* (1833), ou dans ses paysages italiens, à l'image de *Vue d'Olevano* (1826) et *Ischia, vue prise des pentes du mont Epomeo* (1828), Corot façonne des compositions où l'étendue du regard dialogue avec la subtilité des variations lumineuses. Dans ses vues rurales traitées sur plusieurs variantes, les montagnes, y compris des pentes, des petites collines, servent la plupart du temps de « relais » de l'artiste où il s'installe pour contempler sa douce nature. À l'époque où la délicatesse de scènes mythologiques prédomine, Corot s'en tient à la structure et le grandiose de l'ensemble dans beaucoup de ses œuvres. « Je

ne suis jamais pressé d'arriver au détail ; les masses et le caractère d'un tableau m'intéressent avant tout[320] », affirme-t-il ; Dans ses Carnets, il précise ainsi ses principes esthétiques et son approche technique : « Toujours la masse, l'ensemble, ce qui nous a frappés. Ne jamais perdre la première impression qui nous a émus… Ensemble des valeurs – les rapports des formes et des valeurs. Voilà les points d'appui[321] ». C'est juste en restant en haut qu'il conserve initialement la vision la plus authentique du tout devant lui et oppose son ton allégé au trop-plein.



Figure 48 : Jean-Baptiste Camille Corot, *Paysage italien*, 1825 – 1828, The Metropolitan Museum of Art

Il est poignant que Corot ait appliqué si habilement la perspective atmosphérique dans *Paysage italien* (1825 – 1828). Il donne de la profondeur en jouant sur les tons de couleurs et les différences de netteté. Une vue panoramique, c'est tout d'abord une unité brusque, choquante, harmonieuse où le ressort, l'indicible perfection vont et viennent entre les fractions. En haut de la montagne, Corot a pu représenter un accord entre ciel et montagne, lumière et ombre. La limpidité du ciel et le foncé des montagnes, la clarté des rochers et le vert du végétal, constituent une unité graduée, et puis une abondance visuelle. Il paraît qu'il y a de tout sur la toile, mais rien ne se détache. Le tableau produit une impulsion de voir plus, de voir plus loin. Corot a réussi à se rendre compte de l'étendu et de l'ouvert que les poètes des Tang appellent le sentiment du vide. Pour les poètes, une vue panoramique est souvent

[320] Jean-Baptiste Camille Corot, noté dans son carnet de 1868, in *Paroles d'artiste – Camille Corot, op. cit.*, p. 42.
[321] Jean-Baptiste Camille Corot, noté dans son carnet, cité dans Jean Leymarie, *La campagne de Corot, op. cit.*, p. 13.

liée au souffle cosmique. C'est une position qui permet de faire face à tout, de s'échanger avec tout, et de se réconcilier avec tout. La peinture panoramique de Corot ne peint pas une scène qui lui est extérieure. Il n'est pas là que pour louer la beauté d'un site ou la magie de la nature. L'univers dans sa totalité s'amalgame avec son propre monde intérieur.

Les poètes de la dynastie des Tang apprécient par-dessus tout la vision en plongée pour admirer l'immensité de leur *Shanshui*. Cette technique permet de garder en avant la grandeur des montagnes et des fleuves en général, tout en donnant l'impression que le tout est en harmonie et en résonance. Les émotions les plus tendres des poètes accompagnent cette approche de la nature, en soulignant ainsi le lien entre l'homme et la nature. Dans leur mouvement vertical vers le haut, les montagnes et les pavillons les abritent et les amènent le plus souvent vers l'élévation essentielle du point de vue sur le monde. Depuis l'Antiquité, montagnes et pavillons occupent une place centrale dans la poésie chinoise, servant de cadres symboliques aux méditations des lettrés. Gravir ces hauteurs n'est pas un simple acte physique : c'est un cheminement intérieur, une quête de sens à travers l'observation du monde. Wang Zhihuan (688 – 742), dans *En montant au Pavillon des Cigognes*, exprime cette élévation du regard et de l'esprit : « Le soleil blanc descend par-delà les montagnes ; Le fleuve Jaune se fond dans l'océan. Si tu veux du regard mille lis embrasser, Il te faudra encore d'un étage monter[322] ». Li Bai, dans plusieurs de ses poèmes, investit ces lieux d'une dimension mélancolique et contemplative. Dans *Au pavillon de la Grue Jaune, adieu à Meng Haoran qui part pour Guangling*, il associe le paysage à l'émotion du départ : « Mon vieil ami a laissé le pavillon de la Grue Jaune à l'ouest ; Pour descendre à Yangzhou dans la brume et les fleurs d'avril. La voile seule, ombre lointaine, s'estompe dans les monts verts ; Je ne vois plus, à l'horizon, que le Long Fleuve qui file[323] ». De même, Du Fu, dans *En montant au Pavillon Yueyang*, mêle admiration du paysage et douleur personnelle : « J'ai entendu parler jadis du lac Dongting ; Je gravis le pavillon Yueyang aujourd'hui. Des proches et des amis, pas un seul mot ; Vieux et malade, seul avec mon bateau[324] ». À travers ces poèmes, l'ascension devient un geste chargé de signification : elle permet d'embrasser du regard l'immensité du paysage tout en se confrontant à ses propres pensées. Cette élévation physique est aussi un exercice spirituel, une manière d'explorer la beauté de la nature et de mieux comprendre le monde et soi-même.

望岳

[322] Wang Zhihuan, « En montant au Pavillon des Cigognes », recueilli dans *Anthologie de la poésie chinoise, op. cit.*, p. 339.
[323] Li Bai, « Au pavillon de la Grue Jaune, adieu à Meng Haoran qui part pour Guangling », recueilli dans *Anthologie de la poésie chinoise, op. cit.*, p. 365.
[324] Du Fu, « En montant au Pavillon Yueyang », recueilli dans *Anthologie de la poésie chinoise, op. cit.*, p. 401.

En contemplant le mont Tai

岱宗夫如何？

L’ancêtre des monts, à quoi ressemble-t-il ?

齐鲁青未了。

Il partage le Qi et le Lu, verdure infinie.

造化钟神秀，

La Nature y concentre toute la grâce divine ;

阴阳割昏晓。

Aube et crépuscule divisés par le yang et le yin.

荡胸生曾云，

Des couches de nuées naissent dans mon cœur ému ;

决眦入归鸟。

Des oiseaux de retour entrent dans mes regards tendus.

会当凌绝顶，

J’atteindrai sûrement, un jour, le sommet ultime,

一览众山小！

Pour contempler des monts devenus infimes ![325]

Du Fu a l’ambition de monter sur « le sommet ultime » du mont Tai « pour contempler des monts devenus infimes ». L’unité de sa « toile » se figure à travers la concorde formée de nuages étagés, de la verdure étendue, et d’oiseaux qui entrent dans les yeux. L’adret et l’ubac de la montagne se distinguent l’un de l’autre par l’intensité de la lumière. La montagne est l’endroit où « toute la grâce divine » s’accumule. « Contempler les monts devenus infimes », c’est voir en tout des correspondances. Dans le *Grand dictionnaire de l’appréciation de la poésie Tang*, l’auteur emploie ces termes pour qualifier ce poème : « 大气磅礴 (une ampleur majestueuse)[326] », « 宏阔壮伟 (une vastitude grandiose)[327] », affirmant encore que « 若非胸中有包孕天地的豪情和浩气断不能作此语 (si le poète ne portait pas en son sein une ardeur héroïque embrassant l’univers tout entier, il lui serait absolument impossible d’écrire de tels vers)[328] ». Parallèlement, l’auteur estime que le caractère « 钟 » (concentrer) rend la

[325] Du Fu, « En contemplant le mont Tai », recueilli dans *Anthologie de la poésie chinoise, op. cit.*, p. 392.
[326] Le commentaire dans *Grand dictionnaire de l’appréciation de la poésie Tang* (Tang Shi Jian Shang Da Ci Dian)*, op. cit.*, p. 516.
[327] *Ibid.*
[328] *Ibid.*

nature « 极有人情 (éminemment humaine)[329] » ; le poète, contemplant les nappes superposées de brumes et de nuées montant des montagnes, a le sentiment d'« 被涤荡 (être purifiée)[330] ».

Le vaste panorama, chez Corot comme chez Du Fu, n'est pas simple mise en scène de l'étendue : il est révélateur d'une disposition d'esprit, d'une posture devant le monde où la contemplation se double d'une interrogation sur la place de l'homme dans l'immensité. Cette immensité, loin d'être purement descriptive, agit comme un espace de résonance intérieure : elle ouvre un champ où se croisent l'éphémère et l'éternel, le sensible et la métaphysique. Ce qui réunit ces deux créateurs à travers le motif du vaste panorama, c'est donc cette tension entre effacement et affirmation : ni Corot ni Du Fu ne cherchent à s'imposer face au monde ; tous deux, au contraire, s'efforcent de capter ce moment précis où l'homme, loin d'être maître, devient réceptacle. Ce rapport non-violent à l'immensité, qui refuse la conquête au profit d'une coappartenance, témoigne d'une éthique esthétique partagée : l'espace ne vaut que dans la mesure où il suscite un éveil – qu'il soit spirituel ou sensible. À cela s'ajoute une autre affinité plus subtile : la manière dont le panorama devient, chez l'un comme chez l'autre, un espace d'articulation entre les forces contraires. Chez Corot, la lumière cisèle les ombres avec une précision telle qu'elle semble faire affleurer le *yin* et le *yang* d'une nature universelle. Chez Du Fu, cette dialectique est au cœur du poème : « Aube et crépuscule divisés par le yang et le yin » – la montagne se fait théâtre cosmique où les polarités fondamentales s'affrontent puis se résolvent dans une vision unifiée. Tous deux semblent croire, chacun à sa manière, que l'acte de voir – qu'il soit pictural ou poétique – est déjà une forme de traversée ontologique. Regarder un paysage n'est pas ici un geste passif : c'est s'immerger dans un tissu de correspondances où le visible ne prend sens qu'à travers l'invisible qu'il recèle. Chez Corot, la matérialité se dissout presque dans la lumière, laissant sourdre une présence impalpable ; chez Du Fu, les brumes et les oiseaux traversent le regard du poète pour l'ouvrir à une verticalité spirituelle. Le vaste panorama, qu'il soit posé sur la toile ou tissé dans les mots, révèle ce point de jonction essentiel entre Corot et Du Fu : leur art n'est pas tant une célébration du paysage qu'une quête du lieu où la nature et l'homme cessent d'être deux, pour se fondre en une expérience partagée de l'être-au-monde. Dans cette fusion, ce n'est plus seulement le monde qui se donne à voir, mais la profondeur même du regard qui se révèle.

L'unité à laquelle s'obstinent les poètes et le peintre ne réside pas seulement dans des rapports horizontaux et transversaux, mais aussi dans des effets de rappel et de réponse. Avoir

[329] *Ibid.*
[330] *Ibid.*

une vue panoramique en haut est lié à l'éveil de cette perspicacité. L'ambition, la vaillance, et la magnanimité des poètes ne se restreignent jamais quand ils dominent pour ainsi dire le tout univers immaculé. Wang Zhihuan pense avoir toujours un étage de plus à monter pour ouvrir de nouveaux horizons[331] ; Wang Wei a le brouillard dissipé devant les yeux, puis dans le cœur en montant au sommet du mont Zhongnan[332] ; Sur un pavillon, le froid pénétrant débarrasse Liu Yuxi (772 – 842) du chagrin « habituel » né dans l'écoulement du temps[333]. Il est difficile d'accréditer l'idée que la nature et l'esprit puissent s'acquérir de différents sens selon là où se place le corps. « Être maître de son corps permet de devenir maître de son destin[334] ». Aller vers le haut et capter tout en unité, c'est une gageure. C'est la première tentative qu'effectuent les poètes et le peintre pour désenchanter leur vision obsédante. « Les déséquilibres psychiques en viennent pas forcément du haut – de la tête – mais du bas, du corps tout entier, son ancrage sur le sol[335] ». C'est juste le *qi* ressenti du bas qui enhardit à prendre le risque de se sentir, en haut, grand et petit à la fois, capable de tout et incapable de rien en même temps. Il arrive de voir tout devant soi se transformer à l'unisson qui éveille, et ne plus s'embrouiller en mettant en évidence les désordres et les paralysies, en devenant le vrai maître de son corps.

Quand Corot dépeint le panorama des rives *dans Papigno, rives escarpées et boisées* (fig. 25), il a encadré une autre scène typiquement poétique. La verdure infinie couvre le canal long et étroit qui traverse les falaises abruptes, les montagnes estompées en arrière-plan s'étendent et se diluent au clair du ciel. Le contraste emblématique chez Corot se révèle sans aucun retenu, la légèreté en haut et la densité en bas, le mouvement de l'eau et la station font penser immédiatement à « la voile seule, ombre lointaine, s'estompe dans les monts verts ; je ne vois plus, à l'horizon, que le Long Fleuve qui file», et « sur les rives du fleuve, les gibbons crient sans répit ; ma barque a déjà franchi les monts aux dix mille replis » de Li Bai. Quelle belle rencontre !

Corot déploie un paysage où la profondeur du champ embrasse toute une vallée italienne, jusqu'à la ligne ténue des montagnes lointaines. La lumière, diaphane, semble respirer ; elle nimbe les détails d'une clarté diffuse où chaque élément, du ruban du fleuve serpentant aux masses sombres des collines, participe d'une unité calme et silencieuse. Le regard est invité à glisser sans heurt, porté par une douceur atmosphérique qui dissout les contours trop tranchés. L'œuvre n'exhibe aucune dramatisation : elle est ce qu'elle montre, un monde large et apaisé, où l'horizon, loin de signifier la fin du visible, en ouvre au contraire la promesse.

---

331 Wang Zhihuan, « En montant au pavillon des cigognes », recueilli dans *Anthologie de la poésie chinoise, op. cit.*, p. 339.
332 Wang Wei, « Le mont Zhongnan », recueilli dans *Anthologie de la poésie chinoise, op. cit.*, p. 355.
333 Liu Yuxi, « Deux chansons d'automne », recueilli dans *Anthologie de la poésie chinoise, op. cit.*, p. 450.
334 Patrice Fava, *L'usage du Tao*, Paris, Jean-Claude Lattès, 2018, p. 154.
335 *Ibid.*

黄鹤楼送孟浩然之广陵

Au pavillon de la Grue Jaune, adieu à Meng Haoran qui part pour Guangling

故人西辞黄鹤楼，

Mon vieil ami a laissé le pavillon de la Grue Jaune à l'ouest ;

烟花三月下扬州。

Pour descendre à Yangzhou dans la brume et les fleurs d'avril.

孤帆远影碧空尽，

La voile seule, ombre lointaine, s'estompe dans les monts verts ;

唯见长江天际流。

Je ne vois plus, à l'horizon, que le Long Fleuve qui file[336] .

Le poème traduit une expérience du départ, où l'ami qui s'éloigne devient un motif de dilatation du regard. La barque solitaire, d'abord visible, glisse peu à peu vers l'effacement, laissant place à l'immensité souveraine du fleuve Yangzi qui se déploie « à l'horizon », jusqu'à se confondre avec le ciel. Cette dynamique – d'un motif précis vers le pur espace – est la clé du poème : le paysage n'est pas seulement le théâtre d'une séparation, il est la matière même d'une méditation sur l'évanescence, sur l'infini qui absorbe l'émotion humaine et la rend au cosmos. Le panorama ici est à la fois perte et élévation : ce que l'œil perd en précision, il le gagne en profondeur intérieure.

早发白帝城

Départ matinal de la ville de Baidi

朝辞白帝彩云间，

À l'aube, j'ai quitté Baidi dans les nuages irisés ;

千里江陵一日还。

Mille lis jusqu'à Jiangling ; retour en une journée.

两岸猿声啼不住，

Sur les rives du fleuve, les gibbons crient sans répit ;

轻舟已过万重山。

Ma barque a déjà franchi les monts aux dix mille replis[337].

[336] Li Bai, « Au pavillon de la Grue Jaune, adieu à Meng Haoran qui part pour Guangling », recueilli dans *Anthologie de la poésie chinoise, op. cit.,* p. 365

[337] Li Bai, « Départ matinal de la ville de Baidi », recueilli dans *Anthologie de la poésie chinoise, op. cit.,* p. 367

Dans *Départ matinal de la ville de Baidi*, Li Bai propose une variation plus haletante, où la barque fend l'espace à une vitesse miraculeuse : mille lis en une journée. Le paysage, scandé par les cris des singes et les montagnes innombrables, est ici moins un cadre qu'un flux, une traversée. Pourtant, ce mouvement même – cette course effrénée à travers un monde d'obstacles – aboutit paradoxalement à une sensation d'allègement. La barque glisse, le paysage se déplie et se replie comme une respiration profonde. Ce poème incarne ainsi une dialectique subtile : le mouvement qui étreint produit un apaisement, et la vitesse du passage révèle l'éternité du décor.

Ce qui réunit ces trois œuvres, au-delà de la différence des médiums, c'est leur usage du panorama comme révélateur d'un équilibre psychique. Chez Corot, la vallée s'étend à la perte de vue pour inviter à la contemplation silencieuse, à une coïncidence douce entre l'être et le monde. L'absence d'événements dramatiques dans l'image – ce calme souverain du paysage – agit comme une purge des tensions intérieures, un appel à l'harmonie. Chez Li Bai, la dilatation du champ visuel, de la voile vers l'horizon, symbolise un passage de la douleur individuelle (l'adieu) vers une fusion dans l'immensité du fleuve et du ciel. La nature n'efface pas le sentiment, elle l'absorbe, le transcende, le recompose dans une rythmique cosmique où l'émotion trouve son apaisement dans l'infini. Le panorama agit comme un espace thérapeutique : il élargit la vue, puis l'âme, offre à l'émotion un cadre vaste où elle peut se dénouer. Ce n'est pas tant la grandeur objective du paysage qui compte, mais cette capacité de la nature à accueillir l'homme, à lui rendre sa juste mesure – ni trop grande, ni trop petite, mais accordée à la respiration du monde. Le panorama devient alors un espace de coïncidence : entre le regard et l'infini, entre l'émotion et le cosmos, entre l'homme et ce dehors qui, loin de l'aliéner, le recueille.

« Entre l'homme et la nature, il ne doit pas y avoir de barrière[338] ». Pour peindre le pont Narni, Corot a choisi de s'installer sur une pente de la montagne pour voir plus largement. Pour garder la beauté de cette petite île italienne appelée Ischia, il a opté pour une autre pente du mont. Avec l'eau qui coule ou s'étend vers le grand champ fondu au loin aux ombres des montagnes, Corot fait retentir ses propres pensées dans le vaste panorama. Peindre le tout, c'est s'évertuer à découvrir les correspondances entre le ciel azuré, les montagnes floues et le champ étendu, à transfigurer l'eau qui coule dans la vallée en son propre langage pour communiquer intimement avec le clair et le sombre des côtes des montagnes. En prenant du recul ou montant plus haut afin d'encadrer tout dans le microcosme, on fait partie dans une plus grande mesure de ce tout.

[338] Patrice Fava, *L'usage du Tao*, op. cit., p. 172.



Figure 49 : Jean-Baptiste Camille Corot, *Le pont de Narni*, 1826, Musée du Louvre

Le Pont de Narni de Corot s'ouvre comme un chant silencieux à la gloire du paysage. Le regard glisse sur la surface tranquille de la rivière Nera, embrasse les arches du pont antique, puis s'élève doucement vers les collines lointaines, baignées d'une lumière subtile et presque diaphane. Rien n'est brutal dans cette composition : tout tend vers une harmonie souveraine, où le bâti humain semble issu naturellement du relief, intégré dans une pulsation lente et continue du monde. Corot orchestre une lente montée intérieure, une gravitation douce qui conduit l'âme du solide – la pierre du pont – vers l'éther – la clarté de l'air. Le tableau déploie ainsi une dynamique d'ascension, discrète mais profonde, où la contemplation devient le véhicule d'un éveil progressif : un appel à franchir les seuils du visible pour atteindre une paix supérieure, une fusion apaisée avec la nature.

« L'occident opposera la Nature sauvage, vierge des œuvres humaines, et la nature humaine animée par la volonté de domestiquer la Nature sauvage. Domestiquer : en faire une maison et une domestique… Il y a là le dessin d'un combat entre l'homme et la Nature[339] ». Corot ne se trouve pas dans ces dilemmes. Pour lui, il perçoit, saisit, et communique avec la nature, c'est la nature à lui, et lui est à la nature entièrement. « En Chine, la Nature est le sujet digne des égards et des dévotions, mais elle est surtout un projet en cours

[339] Marc Halévy, *Le Taoïsme*, op. cit., p. 101.

d'accomplissement[340]». À travers la nature, Corot cherche son naturel. Il est tout le temps en voie de cet accomplissement. La « naïveté », la simplicité, et la pureté cultivées dans ses œuvres ne flatte rien de complexe, de désaccordé. Comme le disait Tchouang-tseu dans *Le Monde des Hommes* : « Du vide de l'esprit jaillit la lumière ; là se fixe le salut de l'homme[341] ». Ce n'est que lorsque l'esprit est débarrassé de toute distraction que l'on peut percevoir la véritable nature du monde. Il voyagea longtemps à travers les campagnes, observant les variations d'un même paysage sous différents angles, une concentration proche de la pratique zen. Il proclama que le rôle de l'artiste n'est pas celui du conquérant ou de l'imitateur de la nature, mais celui de son humble auditeur et traducteur. Cette posture résonne en écho avec la sagesse orientale de l'harmonie entre l'homme et la nature – la vision la plus élevée de la nature finira par abolir la distinction entre sujet et objet, ramenant l'humanité au flux naturel de l'univers.

汉江临泛 / 汉江临眺

En naviguant sur la rivière Han

楚塞三湘接，

Aux frontières de Chu, elle se joint aux trois Xiang ;

荆门九派通。

À Jingmen, elle communique avec les neuf affluents.

江流天地外，

La Han coule jusqu'aux confins du ciel et de la terre ;

山色有无中。

Les couleurs de la montagne apparaissent par instants.

郡邑浮前浦，

Préfectures et villes flottent sur les rivages du devant ;

波澜动远空。

Les vagues et la houle agitent le ciel à l'horizon.

襄阳好风日，

À Xiangyang, vent et soleil sont si accueillants,

留醉与山翁。

[340] *Ibid*. p. 102
[341] Tchouang-tseu, « Le monde des hommes », in *Philosophes taoïstes I, op. cit.*, p. 112.

Qu'on voudrait s'enivrer tel le vieillard des monts[342].

Le poème déploie une vision plus ample encore, où le mouvement du fleuve Han devient la métaphore d'un voyage intérieur et cosmique. La rivière, décrite dans sa vaste complexité – « aux frontières de Chu, elle se joint aux trois Xiang ; à Jingmen, elle communique avec les neuf affluents » – agit comme une matrice fluide qui relie les confins du territoire et semble effacer les limites du monde connu. Le poète inscrit l'homme dans un espace liquide et sans fin, où « la Han coule jusqu'aux confins du ciel et de la terre ». La montagne, quant à elle, n'apparaît qu'à demi, « dans un jeu d'apparition et de retrait », oscillation entre l'être et le non-être qui convoque l'essence même du *yijing* : ce climat poétique où la présence du monde est toujours traversée d'absence, et où la perception elle-même devient un art de la résonance. Le dernier vers, évoquant le désir de s'enivrer « tel le vieillard des monts », parachève cette expérience d'effacement de soi dans le flux naturel, où l'ivresse n'est plus fuite mais accomplissement : dissolution joyeuse dans la continuité du monde.

Mis en regard, le tableau de Corot et le poème chinois partagent cette capacité rare à faire du paysage un véritable instrument d'élévation intérieure. Tous deux mettent en scène un processus : celui d'une ascension lente et profonde qui, loin d'être spectaculaire, repose sur un effacement progressif du moi dans l'immensité environnante. Le pont de Corot, tout comme le fleuve Han, agit comme un seuil : enjamber la rivière ou la parcourir, c'est toujours s'ouvrir à un élargissement, à une dissipation des contours habituels de l'existence. Ce qui se joue là, c'est une dialectique subtile entre pesanteur et légèreté, fixité et mouvance, où la contemplation du vaste monde devient l'occasion d'un éveil : non pas une conquête de soi, mais au contraire un dessaisissement, un acquiescement lucide à la vastitude du réel.

La pensée chinoise enracine l'acte de penser dans le corps et dans la disposition du cœur-esprit. Le taoïsme, en particulier, vise l'état de non-soi par le relâchement, la purification et l'ouverture du corps, dont le principe fondamental est la fluidité intérieure et l'union spontanée avec la nature. Ainsi, dans la tradition chinoise, l'ascension vers les hauteurs est fréquemment associée à l'expression d'un sentiment de détachement et de dépassement des contingences. Corot, quant à lui, inscrit son œuvre dans le sillage des courants esthétiques européens du XIXe siècle ; bien qu'il évolue dans un terreau culturel radicalement étranger à la pensée taoïste, il n'en demeure pas moins que, lorsque son regard embrasse l'infini depuis la perspective panoramique et laisse le paysage s'évanouir doucement vers le lointain, surgissent des résonances inattendues avec l'esthétique du paysage chinois – cette esthétique de *liubai* (留白, liú bái, « l'espace du vide et de la

[342] Wang Wei, « En navigant sur la rivière Han », recueilli dans *Anthologie de la poésie chinoise, op. cit.*, p. 355.

suggestion subtile »). François Jullien a analysé l'état d'extase dans la pensée taoïste en des termes qui, plus encore qu'une simple explication conceptuelle, apportent un éclairage spirituel sur les correspondances profondes entre l'art de Corot et la sensibilité du *shanshui*, où l'image s'efface pour laisser place à l'infini :

> Si le penseur taoïste a recouru à des traits aussi typés, où l'on a cru reconnaître ceux d'une extase, probablement repris du vieux fonds chamanique, c'est pour mieux peindre ce délaissement en traits physiques. La disponibilité de l'esprit passe aussi (d'abord) par eux, veut dire le penseur taoïste, c'est pourquoi c'est par eux qu'il a débuté. Ou plutôt, si le discipline évoque encore, dans sa position extérieure, le « corps » et l' « esprit », l'un parallèlement à l'autre (« bois sec » et « cendre morte »), au stade de la parfaite disponibilité à laquelle atteint le sage, celui de la « perte du moi », cette séparation s'abolit. Tandis que la philosophie ne connaît et ne comprend – ou ne croit le faire (mais cette illusion la tire au sublime) – qu'avec l' « esprit » (comme faculté complètement autonome devant la Raison), la pensée chinoise, réinscrivant la pensée dans le corps, nous rend attentifs au fait qu'on ne connaît – ne comprend – n'accède qu'à travers une disposition : disposition qu'il faut détendre, épurer, ouvrir – jusqu'à la disponibilité[343].

Ce qui frappe, chez Corot comme chez les poètes Tang, c'est que le panorama ne se limite jamais à une simple représentation extérieure ; il devient le lieu même d'un travail intérieur, une scène où l'âme se déprend d'elle-même pour s'ouvrir au monde. La vallée qui s'étend sous les pinceaux de Corot n'est pas un objet que l'œil maîtrise : elle est un espace où la vision se dissout doucement dans la lumière, où l'horizon, loin de borner le champ, l'élargit à l'infini. Les poètes Tang, eux, orchestrent des perspectives mouvantes, où la nature n'est jamais figée, mais toujours traversée de souffles, de départs, de passages. Ce paysage toujours en fuite invite moins à la saisie qu'à la coïncidence : l'homme ne domine pas la nature, il y circule, il s'y laisse absorber. C'est ici qu'intervient la dimension la plus fine du rapport entre paysage et intériorité, celle que la pensée taoïste a su saisir avec une profondeur singulière : ce que ces artistes nous donnent à voir n'est pas un simple spectacle, mais une méthode, une voie vers une disponibilité intérieure. Le regard qui embrasse le vaste paysage n'est pas purement intellectuel ; il est organique, incarné, traversé de souffles et d'échos physiques. La contemplation devient ainsi un acte total, où l'esprit et le corps cessent d'être en tension pour se fondre dans une même vibration. Chez Corot, cela se traduit par une peinture où la matière même – la touche légère, la brume lumineuse, la fluidité des formes – semble émaner d'un corps apaisé, d'une main qui ne cherche pas à fixer mais à laisser advenir. L'image est moins la saisie d'un instant que la trace d'un passage : celui du regard qui s'attarde, se dilate, s'abandonne. Du côté des poètes Tang, le paysage verbal est tissé de la même texture : les vers déroulent des visions mouvantes, des trajectoires qui traversent le ciel et l'eau, toujours en tension vers un ailleurs qui n'est jamais fixé. Cette mobilité continue est la marque d'une

[343] François Jullien, *Un sage est sans idée, op. cit.*, version numérique Kobo, chap. IV.

pensée qui refuse la clôture, qui cherche dans l'espace ouvert du monde la condition d'un dessaisissement de soi. Ainsi, le panorama devient chez ces artistes un outil spirituel : il élargit le champ non pour le remplir, mais pour le vider, pour créer cet espace intérieur où peut se produire la véritable rencontre – non pas entre un sujet et un objet, mais entre un souffle intime et la respiration du monde. L'art, ici, n'est pas représentation mais disposition : une manière de se rendre disponible, à la fois corps et esprit, pour que quelque chose d'invisible – la paix, l'éveil, le sens – advienne dans l'écart.

3.1.2 Les plans successifs et le rythme

Horace (65 av. J.-C. – 8 av. J.-C.) dit : « Ut pictura poesis (Il en est de la poésie comme de la peinture)[344] ». L'assertion d'Horace établit une analogie féconde entre deux formes d'expression artistique qui, tout en mobilisant des médiums distincts, poursuivent un même idéal : celui de la représentation du monde sensible et intelligible. Cette formule, issue de son *Art poétique*, ne suggère pas une simple équivalence illustrative, mais invite à considérer la poésie et la peinture comme partageant des principes esthétiques communs : la composition, l'harmonie, le rythme, la capacité à évoquer l'émotion et à fixer l'instant. Elle ouvre ainsi la voie à une réflexion sur l'intermédiarité, où chaque art, bien que distinct, peut aspirer à une expressivité qui dépasse ses limites propres. En filigrane, Horace nous convie à reconnaître que toute œuvre, qu'elle soit peinte ou écrite, engage une expérience du regard : lente contemplation ou saisissement immédiat, selon les termes mêmes qu'il emploie, et toujours une invitation à pénétrer au cœur d'une vision du monde façonnée par la sensibilité de l'artiste.

« Ut pictura poesis » trouve tout son relief lorsqu'on l'examine à la lumière de la structure interne d'un tableau ou d'un poème, chacun articulé selon un plan successif et un rythme propre. En peinture, l'œil chemine sur la toile : il explore les lignes de force, suit les contrastes de lumière, s'attarde sur des détails, avant de recomposer mentalement l'ensemble. Ce parcours visuel est scandé, souvent délibérément orchestré par l'artiste, afin de guider la perception du spectateur selon un rythme plus ou moins rapide, plus ou moins fluide. De manière parallèle, un poème déploie sa matière dans le temps : chaque vers, chaque césure, chaque ponctuation vient moduler la cadence de la lecture, créant des effets d'accélération ou de suspension. Le poète, tout comme le peintre, construit un dispositif spatial et temporel qui convoque le lecteur ou le spectateur à une expérience progressive, souvent cumulative, de

344 Horace, *Art poétique*, v. 361. Traduit par Leconte de Lisle dans *Œuvres de Horace, t. I*, Paris, Alphonse Lemerre, p. 254.

sens et d'émotion.

Dans l'univers de l'art et de la poésie, où la nature se fait médium du sublime, les toiles de Camille Corot et les paysages chantés par les poètes Tang tissent un dialogue silencieux à travers les siècles. Le plan successif – cette superposition de strates visuelles ou poétiques – et le rythme – qu'il soit chromatique ou métrique – deviennent ici les clés d'une harmonie partagée. Chez Corot, les brumes estompant les lointains, les ponts arqués sur des eaux dormantes, et les arbres à la silhouette dansante composent une partition visuelle où chaque plan s'enchaîne comme une strophe. Les poètes Tang, quant à eux, décrivent les montagnes sans trace humaine et les rivières s'écoulant hors du monde en une cascade d'images qui se répondent, scandées par le souffle régulier des vers. Entre le pinceau du peintre et la plume du poète, la nature n'est ni domestiquée ni idéalisée : elle est un flux, un devenir où l'homme s'absente pour mieux s'unir à l'infini. Cette introduction explore comment, par le jeu des plans successifs et du rythme, Corot et les lettrés Tang ont transformé le paysage en une méditation active, où l'œil et l'esprit voyagent de proche en proche, jusqu'à l'évanouissement des frontières.

L'architecture en Chine est renommée pour sa composition caractérisée par la successivité et la structuration. Temples, palais, Siheyuan[345] (四合院), jardins classiques sont tous des représentants de la beauté architecturale chinoise. Quand la porte est ouverte, il n'y a qu'une partie qui se voit, alors que se cache derrière beaucoup plus d'inattendu. Le paradigme de créer l'infini dans le fini, l'animation dans la rigidité se répand dans la poésie classique chinoise. La composition d'un poème chinois peut se diviser en quatre étapes : « 起 » (qǐ, « introduction »), « 承 » (chéng, « développement »), « 转 » (zhuǎn, « péripétie »), « 合 » (hé, « conclusion »). Au lieu de tout déployer d'emblée devant nous, les poètes ou le peintre semblent tous s'être donné le mot pour user de détours. Ils font émerger progressivement leurs composantes, comme si c'était une histoire qu'ils racontaient – l'histoire qui commence par l'union du ciel et la terre, les arbres dont les branches s'entrecroisent ou les chaînes de montagnes qui s'estompent ou se nimbent à l'arrière-plan, alors que l'apothéose vient avec l'arbre, le bateau ou la fille ayant l'air mélancolique qui occupent le premier plan. Les effets visuels provoqués par le cadrage d'un paysage pris à travers les arcades d'un pont, ou les brumes flottantes sur la surface du lac, rendent plus mystérieux et révélateur le paysage. Ce qui se cache derrière adoucit l'atmosphère de la scène, tandis que ce qui est plus proche de nous cristallise toute l'attention. Le petit univers est dominé par celui qui le contemple, avec

345 Style traditionnel de résidence chinoise qui se retrouve principalement dans les zones urbaines anciennes de Chine, telles que Beijing. C'est une cour intérieure carrée ou rectangulaire, entourée de bâtiments résidentiels sur les quatre côtés.

le ciel, les montagnes, le lac, les arbres engagés dans des plans successifs. Les méditations, en ponctuant la profondeur du paysage et en rythmant les réflexions du peintre et des poètes, y composent les airs les plus sentimentaux.

Prenons l'exemple de *Nuit dans un village* de Bai Juyi :

村夜

Nuit dans un village

霜草苍苍虫切切，

Givre sur les herbes vertes, les insectes grésillent ;

村南村北行人绝。

Au nord, au sud du bourg, les passants se dispersent.

独出门前望野田，

Seul, devant ma porte, je contemple la campagne ;

月明荞麦花如雪。

Sous la lune, les fleurs neigeuses de sarrasin brillent.[346]

Le poème se déploie selon une progression spatiale et sensorielle qui épouse la logique du regard contemplatif. La première strophe, ancrée dans le microcosme sensoriel – « givre sur les herbes » (tactilité minérale), « insectes grésillent » (acuité auditive) –, concentre l'attention sur des détails fugaces, presque palpables. Ce plan initial, dense et fragmentaire, contraste avec le deuxième vers, qui élargit brusquement le champ visuel vers un macrocosme déserté : « Au nord, au sud du bourg, les passants se dispersent ». L'absence humaine, suggérée par le verbe « se dispersent » (绝, jué), ne décrit pas une disparition violente, mais une dilution graduelle dans l'étendue nocturne. Le troisième vers opère une bascule subtile : « Seul, devant ma porte, je contemple la campagne ». Le « je » poétique, jusqu'alors invisible, surgit non comme un protagoniste, mais comme un medium transparent entre le proche et le lointain. Cette position liminale – à la frontière du domestique (« ma porte ») et du sauvage (« la campagne ») – prépare l'ultime dépassement du quatrième vers : « Sous la lune, les fleurs neigeuses de sarrasin brillent ». Ici, le regard fusionne avec la lumière lunaire, transformant les fleurs en particules astrales. Le plan successif culmine ainsi en une dissolution des échelles : le végétal (sarrasin) devient minéral (neige), l'humain s'absorbe dans le céleste.

Le rythme du poème ne réside pas dans une métrique régulière, mais dans un jeu de

[346] Bai Juyi, « Nuit dans un village », recueilli dans *Anthologie de la poésie chinoise, op. cit.,* p. 454.

suspensions et d'ellipses qui mime le processus même de la contemplation. Les vers, dépourvus de liens conjonctifs, s'enchaînent par juxtaposition, créant une respiration syncopée. Les virgules et points-virgules – « Givre sur les herbes vertes, les insectes grésillent ; / Au nord, au sud du bourg, les passants se dispersent » – ne marquent pas des pauses, mais des glissements de perspective, comme autant de battements de paupières face à l'immensité. La progression phonétique renforce cette dynamique : les consonnes sourdes (« givre », « grésillent », « dispersent ») de la première moitié, évoquant le bruissement du froid, cèdent place aux voyelles claires (« lune », « brillent ») et aux sifflantes liquides (« fleurs neigeuses ») de la conclusion, où la matière sonore se fait lumière. Ce contraste acoustique épouse la trajectoire du poème : de l'opacité terrestre à la transparence lumineuse.

Un autre excellent travail qui évoque l'envoûtement de la successivité est *Le torrent encaissé à l'ouest de Chuzhou*[347] de Wei Yingwu. Le poème se structure en une progression dialectique entre présence et absence, densité et vide, où chaque vers opère une transmutation sensorielle. Le premier vers, « Seul, j'apprécie les herbes cachées au bord du torrent », ancre le regard dans l'intimité du sol – herbes furtives, racines enfouies dans l'ombre humide. Ce plan terrestre, marqué par la verticalité discrète (« cachées »), contraste avec le deuxième vers qui s'élève vers la canopée sonore : « Des loriots jaunes chantent au plus profond des arbres ». Le chant des oiseaux, éclatant mais invisible (« au plus profond »), transforme la verticalité en résonance, reliant terre et ciel par une vibration chromatique (le jaune des loriots contre le vert sombre des frondaisons). Le troisième vers, « Le soir, gonflées de pluie, coulent les eaux printanières », introduit un mouvement diagonal : la crue printanière, à la fois temporelle (« soir ») et spatiale (« coulent »), brise la fixité des deux premiers plans. L'eau n'est plus un miroir passif, mais une force tellurique qui charrie le temps (« printanières ») et l'intempérie (« pluie »). Cette dynamique culmine dans le quatrième vers, « Sur le quai vide, la barque se met d'elle-même en travers », où l'absence humaine (« vide ») libère une agentivité paradoxale : la barque, objet façonné par l'homme, obéit soudain à une logique fluviale autonome. Le plan successif se clôt ainsi sur un renversement ontologique – le non-humain devenant sujet.

Le rythme du poème épouse la morphologie du torrent – tantôt sinueux, tantôt torrentiel. Les deux premiers vers, scandés par des virgules et des points-virgules, créent une respiration suspendue : « herbes cachées ; / Des loriots jaunes... ». Cette ponctuation n'interrompt pas le flux, mais souligne les strates superposées du paysage (souterrain / aérien, visuel / auditif). Les troisième et quatrième vers accélèrent la cadence par l'enjambement et l'ellipse : «

[347] Poème cité précédemment, voir note 273.

gonflées de pluie, coulent... » / « quai vide, la barque... ». L'absence de verbe principal dans le dernier vers (« se met d'elle-même » est un réflexif passif) mime l'autonomie du geste fluvial — le langage lui-même semble emporté par le courant. Phonétiquement, les sifflantes (« herbes », « chantent », « coulent ») et les labiales (« pluie », « barque ») tissent un réseau sonore liquide, où consonnes et voyelles ruissellent comme les eaux printanières.

Wei Yingwu ne décrit pas un paysage, mais l'émergence d'une cosmologie. Le plan successif – herbes, loriots, crue, barque – révèle moins une hiérarchie qu'une circularité taoïste : chaque élément contient son contraire (le caché appelle le chant, le flux génère le vide). Le rythme, quant à lui, dépasse la simple musicalité pour incarner le principe du *wu wei* (无为, wú wéi, « non-agir ») : comme la barque qui « se met d'elle-même en travers », les vers semblent s'agencer sans intention humaine, selon une logique propre au Tao. L'ultime image de la barque abandonnée n'est ni mélancolie ni ruine, mais manifestation pure de l'indifférence cosmique : là où l'homme impose ordre et direction, la nature répond par un croisement aléatoire, une géométrie fluide.

Les poèmes classiques chinois sont de vraies peintures. Il est tout judicieux de dire que les poètes de la dynastie des Tang sont ceux qui n'épargnent aucun effort pour créer une vision intensément visuelle, figurative ou abstraite de la réalité vécue. L'écrivain Jiang Xun, engagé de longue date dans la promotion de l'éducation esthétique des deux côtés du détroit de Taïwan, a écrit dans l'une de ses œuvres : « 文学有两个部分，一个是内容，一个是形式。(La littérature a deux parties : le contenu et la forme)[348] ». Dans la poésie *Shanshui*, le « contenu » implique indubitablement les eaux, les arbres, les montagnes et les barques des poètes, mais ce qui décide la grandeur d'un poème, c'est la forme, ainsi que la manière dont les poètes le façonnent, le narrent et l'élèvent. Au lieu de juger nettement combien redouble la neige, Bai Juyi dans son poème *Nuit de neige*[349] commence par sa surprise du froid ressenti. À travers la fenêtre, il voit que la neige reflète son clair. Dans la nuit profonde, il entend des bambous se briser. Le monde de neige n'est pas brutalement déployé devant nous avec des tas de giries, c'est pas à pas que l'on suit, en se transportant avec plein de curiosité, le toucher, la vue, l'ouïe du poète pour y mettre les pieds. C'est le « plan » de ce fabuleux « tableau » peint par Bai Juyi. L'imagination est ainsi stimulée peu à peu, les lecteurs sont mentalement charmés par la belle neige dans la profonde nuit hivernale. Dans *En regardant vers le sud du monastère Bailin*[350], les lecteurs entrent dans l'image de Lang Shiyuan avec son esquif. Sur la

[348] Jiang Xun, *Jiang Xun qui parle de la poésie de la dynastie Tang* (Jiang Xun Shuo Tang Shi), Beijing, Zhongxin chubanshe, 2014, p. 10, traduction originale.
[349] Bai Juyi, « Nuit de neige », recueilli dans *Anthologie de la poésie chinoise, op. cit.,* p. 454.
[350] Lang Shiyuan, « En regardant vers le sud du monastère Bailin », recueilli dans *Anthologie de la poésie chinoise, op. cit.,* p. 426.

rivière, avant de monter dans la montagne, on entend déjà le son de la cloche lointaine. Sans peine, le calme de la nature et la quiétude intérieure du poète sont reproduits de fond en comble. En suivant le sentier, on traverse le bois de pins pour s'approcher du sommet. Le poète n'est point pressé de mettre en pleine lumière le plus prestigieux, il insinue en décrivant les nuées qui s'attachent encore au mont vert après l'éclaircie – image typique d'un tableau. C'est là où ressortent les pics. La structure et la profondeur accordées à l'arrangement de composantes, en donnant la forme au contenu, accorde vie à la scène naturelle. « Les vers couplés chinois encadrent une peinture ou la fenêtre qui s'ouvre sur un jardin-paysage, comme si l'un était la légende de l'autre, comme s'il y avait coïncidence entre le monde et sa transcription linguistique[351] ». L'infini dévoilé au fur et à mesure entre les éléments du discours, plus on s'approche, plus on est pourvu de patience pour découvrir cet infini perpétuel retentissant entre les montagnes et les eaux.

En tant que l'un des représentants des grands maîtres qui excellent à appliquer les procédés de perspective atmosphérique, Corot sait bien rythmer sa composition par la dégradation des couleurs foncées ou claires attribuées aux différentes composantes. Les variations de tons et de lumière sont également souvent appliquées pour créer des contrastes subtils. Connu pour la capacité à équilibrer en créant une netteté et une clarté de forme qui contribuent à donner de l'ordre à ses tableaux, Corot tarde toujours à expédier une toile. Il n'isole rien, mais laisse dépendre l'une de l'autre. L'approche de stratification en plan est parfaitement maçonnée par lui. Généralement, le premier plan est occupé par la végétation, des arbres ou des rochers, créant ainsi une base solide pour le reste de la composition, alors que les plans suivants sont utilisés pour construire la perspective, en utilisant des couches de couleurs de plus en plus légères et bleutées, pour recréer l'effet de distance atmosphérique. Dans sa vieillesse, le traitement des plans est en grande partie responsable de l'ambiance douce, caractéristique clé de son style. Corot ne demeure jamais gêné quand il essaie de raconter ses histoires dans son imagerie évanescente, il use des « périphrases », il a son propre « 起承转合 » (qǐ chéng zhuǎn hé) à lui. C'est bien de même façon savoureuse que pour la poésie *Shanshui* où l'on aperçoit les féeries de l'artiste, pour les comprendre et s'en régaler.

[351] François Martin, « Les vers couplés de la poésie chinoise classique », in *Extrême-Orient, Extrême-Occident*, 1989, n°11, Parallélisme et appariement des choses, p. 81



Figure 50 : Jean-Baptiste Camille Corot, *Le tournant de la Seine à Port-Marly*, 1872, Musée d'art de Cincinnati

Devant *Le tournant de la Seine à Port-Marly*, les couleurs les plus foncées affectées aux herbes au bord de l'eau du second plan du tableau attirent promptement notre attention. Les arbres et les nuages réfléchis sur le fleuve sinueux, qui guide le regard vers le lointain, où une douce lueur jaunâtre baigne tendrement les collines. Corot structure habilement les couleurs et les lignes pour donner de la profondeur, plus exactement, du sens, du poétique à son tableau. Si l'on compare la toile au poème de Wei Yingwu, une belle coïncidence s'avère en évidence. Avec les couleurs foncées, le *qi* du tableau n'est pas difficile à capter. Vers plus haut, les couleurs se dégradent progressivement – c'est le *cheng*, le prolongement du second plan. Un grand contraste entre le foncé des herbes et la clarté de l'eau fait ressortir le *zhuan*, notre regard est ainsi tourné vers la barque qui flotte en travers, c'est le *he* qui ne met en fait pas fin à ce spectacle tranquille, mais qui nous entraîne par-delà la figuration vers de continuelles rêveries.

Pour sonder la profondeur de l'art poétique et pictural, il est nécessaire d'aller au-delà des simples contours visibles ou des figures stylistiques repérables. C'est dans cette zone trouble et féconde où la forme s'efface pour laisser place à une résonance intime que réside ce que l'on pourrait nommer la beauté cachée. Cette beauté, insaisissable et pourtant agissante, naît de la tension subtile entre la maîtrise technique – qu'il s'agisse du rythme des vers ou de l'orchestration spatiale d'un tableau – et l'ouverture à l'indicible. Ainsi, la saveur d'une œuvre, qu'elle soit littéraire ou picturale, ne se livre jamais tout entière : elle glisse entre les

filets de l'analyse critique et ne se donne à sentir que dans l'expérience singulière et mouvante du spectateur ou du lecteur. C'est cette zone de vibration entre l'intention et la réception, entre le manifeste et le latent, que nous nous proposons d'explorer à présent. La beauté cachée dans la poésie trouve d'abord son origine dans l'art de l'expression, à travers des métaphores ou des personnifications habiles, mais aussi dans la structure même du poème. Le rythme d'une œuvre poétique est une signature consciente de l'auteur, une cadence soigneusement façonnée pour éveiller une atmosphère riche et évocatrice. Il en va de même pour la « saveur » de la peinture de Corot. La représentation globale de l'effet se pratique sous plusieurs formes, en d'autres termes, l'arrangement de l'espace et la rythmique de la charpente, qui assument le *qi-cheng-zhuan-he* de la composition picturale. C'est l'union de l'implicite du peintre et la subjectivité des spectateurs qui fait naître la fascination de l'imprévisibilité, telle est la saveur de l'art et la littérature selon François Jullien :

> Le recours critique à la notion de saveur implique essentiellement que l'on choisisse de fonder la valorisation esthétique de l'œuvre sur son appréciation subjective (le plaisir qu'elle suscite intuitivement dans la conscience individuelle). Or dans la tradition occidentale, engagée dès l'origine dans une entreprise de description objective des formes de la littérature, la « saveur des Lettres » est invoquée – seulement – d'une façon plutôt emblématique pour représenter une valorisation du texte littéraire dont le discours critique n'est pas à même de rendre clairement compte, et appartient donc, au-delà de toute analyse possible, – comme notion limite de son discours–, à l'ordre ultime d'un « je ne sais quoi » qui n'est plus explicitement concevable : C'est seulement quand le plaisir du texte se dérobe aux efforts de l'analyse objective et échappe même à l'emprise du discours critique qu'une allusion à sa « saveur » peut évoquer, comme un pointage ultime, notre appréhension de la littérature[352].

Littéralement, la saveur – 味 (wei) – désigne la sensation perçue par la langue – sucré, salé, amer, acide. Ce terme, composé du radical de la bouche (口) et du symbole de l'action inachevée (未), évoque une expérience à la fois organique et mystérieuse, où le corps saisit ce que l'esprit ne peut pleinement nommer. Conceptuellement, la saveur transcende la simple physiologie pour incarner une métaphysique du sensible. En poésie et peinture, elle qualifie l'âme d'une œuvre – non sa forme explicite, mais sa résonance intérieure. Un poème « a de la saveur » lorsque ses mots laissent sourdre une mélancolie automnale ou la vivacité d'un ruisseau de montagne, sans jamais les décrire. Dans la critique littéraire, la saveur devient une herméneutique de l'implicite. Les lettrés Ming parlaient de lire entre les lignes pour savourer l'invisible, faisant de la dégustation textuelle une ascèse spirituelle. Dans cette réflexion sur la « saveur » de l'art, François Jullien souligne un aspect fondamental de l'expérience esthétique : l'impossibilité de saisir entièrement l'intuition et l'émotion qu'une œuvre suscite

[352] François Jullien, « Le plaisir du texte : l'expérience chinoise de la saveur littéraire », in *Extrême-Orient, extrême-Occident*, 1982, n°1, Essai de poétique chinoise et comparée, p. 73-74.

par une analyse purement objective. L'analogie entre la « saveur » de la littérature et celle de la peinture de Corot se fait alors plus évidente. Corot, tout comme les poètes de la dynastie Tang, crée une atmosphère qui échappe à une explication stricte et rationnelle ; il rend visible l'invisible, en jouant subtilement avec l'espace, la lumière et les nuances de couleur. Comme dans la citation de Jullien, l'« appréciation subjective » de l'œuvre de Corot, ou de toute œuvre d'art, devient cette zone floue où le critique, même armé de concepts théoriques, ne peut saisir le tout du phénomène esthétique.

L'idée que la « saveur » de l'art se manifeste dans l'interaction entre l'implicite du créateur et la subjectivité du spectateur rejoint la notion de *qi-cheng-zhuan-he* en peinture, qui évoque un mouvement organique et fluide, où chaque élément de la composition est en interaction et en transformation continue. Dans les paysages de Corot, la scène est avant tout une invitation à ressentir le monde tel qu'il est vécu, à percevoir une texture, un souffle, une lumière, qui ne se réduisent pas à une description, mais à une expérience. Cette notion de « saveur » met aussi en lumière la tension entre le visible et l'invisible, entre ce qui peut être dit et ce qui échappe au discours. En effet, la véritable richesse d'une œuvre réside dans cette part d'imprévisibilité qui, tout en étant ancrée dans un langage formel (qu'il soit poétique ou pictural), ne peut être entièrement déchiffrée ou contrôlée. C'est cette évasion, cette fuite du sens exact, qui confère à l'œuvre une dimension intemporelle, une profondeur qui ne se laisse appréhender que par la sensation intuitive, une « saveur » qui ne peut se saisir que dans la contemplation, dans le « je ne sais quoi » qui en émane.

La « saveur » de l'art et de la littérature, telle que François Jullien la décrit, offre une perspective sur l'esthétique qui dépasse les limites du discours rationnel et objective pour embrasser la subjectivité et l'intuition. Cette saveur relève d'un art du non-dit, d'un équilibre subtil entre le plein et le vide, entre le manifeste et l'implicite ; elle naît précisément de ce qui échappe à la clôture définitive de la forme. Or, n'est-ce pas cette même dynamique qui traverse l'œuvre de Corot, à qui l'on associe volontiers l'idée d'« inachevé » ? Loin de constituer un manque, cet inachèvement devient, à l'instar du *wei*, une modalité essentielle du regard : le paysage, plutôt que de s'imposer dans une totalité arrêtée, reste en devenir, suspendu dans une lumière qui en dissout les contours, ouvrant la toile à une rêverie infinie.

Là où la tradition occidentale tend à valoriser la finition minutieuse, Corot introduit une esthétique du retrait, du presque effacé, qui rappelle le geste du poète Tang face au paysage. Comme les maîtres du *shanshui*, Corot procède par plans successifs : l'œil, guidé par une architecture souple, passe du proche au lointain en une modulation fluide qui mime le rythme naturel de la contemplation. Chez lui, chaque élément pictural – un arbre vaporeux, une ligne

d'horizon fondue – agit comme un seuil vers une profondeur plus vaste, exactement comme, dans la poésie des Tang, chaque vers ménage un espace vacant où l'esprit peut se perdre et se retrouver. Cette orchestration du regard, qui allie rythme et stratification, est la condition même de la saveur : elle permet à l'œuvre, qu'elle soit poème ou tableau, de ne jamais se figer dans un sens univoque. L'inachevé, loin d'être une simple étape ou un défaut, devient alors le cœur battant de la création ; c'est lui qui rend possible cette expérience esthétique prolongée où la perception s'éveille, se renouvelle, et où chaque retour sur l'œuvre révèle un éclat jusqu'alors insoupçonné. Ainsi, par le jeu savant du plan successif et du rythme, Corot et les poètes de la dynastie Tang façonnent des paysages qui ne sont pas seulement des représentations du monde, mais des lieux où le regard s'approfondit et où l'être, doucement, s'accorde à la pulsation secrète du réel.

3.1.3 L'asymétrie dans le parallélisme

L'asymétrie et le parallélisme – une contradiction, une tension apparente entre deux termes qui s'opposeraient : d'un côté, l'exigence d'ordre et de symétrie implicite dans toute idée de parallélisme ; de l'autre, la dissymétrie, le léger déséquilibre, qui trouble cet ordre attendu. Pourtant, c'est précisément dans cette tension féconde que réside une clef essentielle pour comprendre la poétique du paysage chez Corot comme chez les poètes *shanshui* de la dynastie Tang. En effet, la tradition picturale et littéraire chinoise cultive l'art du *dui zhang* (对仗) – ce parallélisme raffiné qui structure les vers et les images selon des correspondances formelles et thématiques. Mais ce parallélisme, loin d'être une simple duplication mécanique, ménage toujours des interstices d'irréductibilité, des écarts subtils qui préservent le vivant, empêchent la monotonie et font respirer la composition. De même, Corot, bien qu'attaché à une certaine architecture classique du paysage, introduit dans ses toiles des déséquilibres discrets – un arbre légèrement penché, une ligne d'horizon décentrée – qui viennent rompre la stricte symétrie et animer l'ensemble d'une dynamique intérieure. Cette alliance subtile entre régularité et dissymétrie n'est pas un simple procédé esthétique ; elle traduit une vision profonde du monde, où l'harmonie véritable ne naît pas de la répétition exacte, mais de la cohabitation des contraires, du dialogue entre équilibre et rupture. Ce chapitre se propose ainsi d'explorer comment cette asymétrie dans le parallélisme – cette faille infime dans la structure apparente – devient chez Corot et chez les poètes Tang le moteur même de l'émotion esthétique, un principe actif qui fait vibrer le paysage et engage le regard dans un mouvement sans cesse renouvelé.

Quand on entre dans les tableaux de Corot, la première impression est celle de la composition purement géométrique encadrant le zéphyr et la bruine sous le charme desquels fermente le peintre. Il n'est pas difficile de remarquer, parmi ses myriades de toiles fantastiques, les axes tracés réellement comme la ligne de l'horizon, les chaînes de montagnes, le bord de l'eau, le pont, ou verticalement, les troncs des arbres tout droits, ou plus souvent, penchés légèrement vers l'espace ouvert. Si la poésie chinoise classique sublime l'art du parallélisme à travers l'appariement strict des phrases et des constructions syntaxiques, Corot agence ses lignes de forces de manière aussi habile dans ses œuvres artistiques. L'espace est nettement divisé en deux dans *L'Étoile du Berger* (1864) par le truchement d'un tronc d'arbre dressé tout droit vers le ciel, tandis que dans *Avignon, vue de l'ouest* (1836), la ligne de l'horizon découpe horizontalement la vision. C'est sa symétrie à lui. Corot y respire et médite, où s'harmonisent les deux parties en présence, en créant des tensions et des contrastes.

Néanmoins, la conception occidentale concernant le parallélisme ne concerne point Corot, dont rien d'insipide n'existe dans les œuvres :

> Autant le terme de parallélisme évoque dans la représentation occidentale une figure géométrique, abstraite et, par dérivation, ennuyeuse, qui exclut hasard, imagination, fantaisie (rails, barres parallèles des séances de gymnastique, etc…), autant le parallélisme lui-même est une réalité vivante qui surgit à tout bout du champ culturel chinois et, de façon significative, essentiellement sous forme écrite… en Occident, la pensée se génère en priorité sur un modèle logique[353].

Cette réflexion met en lumière un clivage fondamental entre les conceptions occidentale et chinoise du parallélisme. En Occident, le parallélisme tend à être perçu à travers le prisme d'une rigueur géométrique, froide et répétitive, réduite à des figures abstraites qui limitent l'élan créatif – une structure close, où toute surprise est proscrite. À l'inverse, dans la tradition chinoise, notamment littéraire, le parallélisme est un principe organique, profondément enraciné dans la texture même de la langue et de la pensée. Il ne fige pas la forme mais la rend vibrante, évolutive, toujours ouverte à des jeux d'écho et de variation. Tandis que la logique occidentale cherche la précision d'un raisonnement linéaire, la culture chinoise tisse des correspondances vivantes, où le parallèle ne fige pas, mais module et nuance le sens.

Chez Corot, le parallélisme ne doit pas être considéré comme une simple procédure formelle, sachant qu'un simple assortiment par couple n'idéalise pas le mérite d'une unité imagée. Selon François Jullien, « la logique en serait purement architecturale, et par conséquent statique : les êtres et les mots s'immobilisent face à face dans le quadrillage du

[353] Anne Cheng, « Un Yin, un Yang, telle est la Voie » : les origines cosmologiques du parallélisme dans la pensée chinoise, in *Extrême-Orient, Extrême-Occident*, 1989, n^{0}11, Parallélisme et appariement des choses, p. 35.

tableau. Économie maximale de la distribution, élégance parfaite de la symétrie[354]». Tout ce qui est surpris, innovant, allusif se juge privé, il n'y a rien à attendre, on ne peut pas imaginer que tout est placé en rang et en ordre. Heureusement, on trouve aisément, sur les toiles de Corot, les mêmes surprises et la même rêverie que dans les deux vers couplés d'une paire de parallèle, car au lieu de tout verser expressément et explicitement, le peintre sait s'abstenir face à l'avènement, et paraphraser vers la fin.



Figure 51 : Jean-Baptiste Camille Corot, *L'Étoile du Berger*, 1864, The Walters Art Museum, Baltimore

Ce tableau de Corot, baigné d'une lumière crépusculaire, offre une incarnation subtile du principe d'« asymétrie dans le parallélisme ». À première vue, la scène semble équilibrée : un arbre gracile se dresse presque au centre, agissant comme un axe qui pourrait sembler régir l'ensemble de la composition. Pourtant, cette verticalité apparente est troublée par une dissymétrie savamment orchestrée. D'un côté, la silhouette féminine, légèrement décalée, élève un bras dans un geste qui mime l'élévation de l'arbre, mais dont la posture souple introduit une fluidité inattendue ; de l'autre, un groupe de moutons et un berger à peine

[354] François Jullien, « Une vision du monde fondée sur l'appariement : enjeux philosophiques, effets textuels (à partir de Wang Fuzhi) », in *Extrême-Orient, Extrême-Occident*, 1989, n^{0}11, Parallélisme et appariement des choses, p.45.

esquissés s'enfoncent dans l'ombre, accentuant le poids visuel du côté droit.

Le ciel immense, strié de nuances laiteuses et de gris perle, semble vouloir offrir un contrepoids horizontal, mais la surface de l'eau, miroir fragmenté, reflète la scène avec une légèreté incomplète, évitant toute symétrie parfaite. Cette tension entre les masses sombres et les clartés évanescentes, entre la figure humaine et la nature environnante, donne au tableau une dynamique intérieure qui échappe à la fixité. Corot joue ici la partition du parallélisme non comme un canevas rigide mais comme un souffle discret qui innerve la composition, où chaque élément trouve son écho imparfait, sa résonance biaisée. Ainsi se manifeste cette esthétique du presque, du pas tout à fait, qui porte l'image vers une vérité plus profonde : celle d'un monde vivant, mouvant, toujours en devenir, où la quête d'équilibre se nourrit des déséquilibres mêmes.

On peut retrouver dans la poésie d'Alfred de Musset (1810 – 1857) l'une des sources d'inspiration de Corot. Musset fit en effet l'éloge appuyé des œuvres que Corot exposa au Salon de 1836 dans *La Revue des Deux Mondes*. Ces vers, extraits de son poème *Le Saule : fragment*, semblent évoquer à merveille les visions nocturnes que la palette de Corot sait rendre avec tant de suavité :

Pâle étoile du soir, messagère lointaine,
Dont le front sort brillant des voiles du couchant,
De ton palais d'azur, au sein du firmament,
Que regardes-tu dans la plaine[355] ?

Le poème lui-même déploie un parallélisme classique – l'étoile, le couchant, le firmament – autant d'éléments en équilibre lexical, mais brisé par l'étrange déséquilibre de la question finale : « que regardes-tu dans la plaine ? » Cette rupture ouvre un espace d'incertitude, un décentrement subtil du regard. De même, Corot construit une composition qui paraît d'abord équilibrée – l'arbre, le ciel, la figure humaine –, mais dont l'inclinaison, la lumière vacillante et la répartition inégale des masses végétales trahissent une asymétrie latente. C'est précisément dans ce jeu entre symétrie apparente et déséquilibre secret que le tableau, comme le poème, trouve sa profondeur : une quête du visible irrésolu, où la rigueur de la forme se dissout dans la mélancolie du regard.

Dans l'espace géométriquement symétrique régi par l'artiste, une habile dissymétrie est souvent façonnée par la pratique des plans et des masses colorées. Une partie du tableau est

[355] Alfred de Musset, *Premières poésies : 1829 – 1835*, Paris, Larousse, 1907, p. 103

bouchée par les arbres penchés, cachée dans l'ombre, alors que l'autre partie est ouvert vers le ciel. La moitié, même plus, de la toile occupée et assombrie, coexiste ainsi avec le reste bien léger et éclairé. Cet effet contrastant – le vide et le plein, suffit pour renvoyer au parallélisme des idéogrammes dans chaque distique : montagne vide – bribes de voix qui résonnent, bambous retirés – son de la cithare, montagne fleurie – ravin silencieux et désert, rochers blancs émergeant – feuilles rouges se raréfiant… Le contraste d'ombre et de lumière, de vide et de plein, de prospérité et de déclin, constitue deux catégories antinomiques mais complémentaires. Affaiblir pour détacher, reculer pour avancer. La dualité se forme sans provoquer de conflits : quelque chose vainc sans abattre l'autre, tout au contraire, le chaos s'oppose et se répond en même temps, d'où sont engendrées l'harmonie et la paix au-delà de toute pensée discursive.



Figure 52 : Jean-Baptiste Camille Corot, *L'étang à l'arbre penché*, vers 1865, Musée des Beaux-Arts

L'étang à l'arbre penché est une composition classique de Corot. L'image est divisée en deux parties : l'espace aquatique et l'espace boisé. À droite, les arbres avec des feuilles luxuriantes envahissent un tiers du tableau ; à gauche, l'eau de l'étang reflète le ciel lumineux, c'est la clarté, la légèreté qui dominent. La transition du fermé vers l'ouvert, du plein vers le vide n'est cependant ni crue ni offensante : Une femme accotée à un arbre dépouillé de ses feuilles, que la surface de l'eau semble attendre doucement d'embrasser. L'oblique dressée à partir d'un arbre à tronc fin et défeuillé en partie a pour but, primordialement, de mettre en évidence, par contraste, la complexité d'une partie et la simplicité de l'autre, et d'adoucir le passage de la lourdeur à la légèreté. La dissymétrie atmosphérique n'est pas une application aléatoire chez Corot, mais une démarche réfléchie qui se manifeste dans ses tableaux de

paysage. Cette approche est évidente dans plusieurs de ses œuvres, telles que *Paysanne en forêt de Fontainebleau* (1830 – 1832), *Ruines de château de Pierrefonds* (1830 – 1835), ou encore *Lac de Genève* (1839). Elle se retrouve également dans des compositions plus tardives comme *Souvenir de Mortefontaine* (1864), *Le batelier de Mortefontaine* (1865 – 1870), ou *Étang à Ville-d'Avray* (1865 – 1870). Ces œuvres, parmi d'autres, témoignent de la manière dont Corot orchestre l'atmosphère pour créer une dynamique visuelle et émotionnelle subtile. Si l'on parcourt ses œuvres charpentées, il sera indéniable qu'une importance particulière est accordée à cette pratique : des arbres touffus à l'étang éclatant (*L'étang à l'arbre penché, Ruines de château de Pierrefonds, Souvenir de Mortefontaine, etc.*), des rochers aux grand champ ouvert sous un ciel éclairé (*Paysanne en forêt de Fontainebleau*), etc. Mais rien de dissonant né du contraste n'est critiqué. L'impétuosité et l'inertie, qui s'opposent mais se marient, révèlent une harmonie subtile, structurée, qui ravive l'immobile contenu dans les scènes de paysages. L'opposition reste toujours relative, marquée par une réciprocité discrète. Entre l'exubérance et la concision, se dessinent toujours le branchage gracile penché, un seul arbre, un petit personnage solitaire ou une barque flottante. Ils apportent un souffle léger, un équilibre fragile qui adoucit les lignes crues, tempère l'atmosphère fragmentée et apaise la brutalité du contraste.

Unité et pluralité, contradiction et compatibilité coexistent dans l'art de Corot. « Plus les rapports des deux réalités seront lointains et justes, plus l'image sera forte[356] ». Les poètes Tang semblent bien en tomber d'accord. Cette dualité se renforce, comme attendu, dans les parallèles rythmiques des poètes des Tang. Depuis la Chine ancienne, la notion de paire est déjà profondément enracinée dans l'esprit humain : « Tout va par paire, et cela dès l'origine. *Yin* et *Yang*, Terre et Ciel. De l'appariement des réalités naît leur incitation réciproque et régulée[357] ». Le symbole du *yin* et du *yang* (le tài jí tú) se présente sous la forme d'une spirale symétrique en noir et blanc, représentant les forces opposées et complémentaires qui gouvernent l'univers – telles que le jour et la nuit, le masculin et le féminin, le mouvement et le repos. De cela, on peut distinguer que la notion de paire dans la pensée chinoise s'écarte sensiblement de la conception traditionnelle. On a tendance à considérer la notion de « parallélisme » comme une pure technique formelle : une opération de mise en forme qui répartit et aligne les éléments sans en altérer la nature essentielle, produisant ainsi une distribution minimaliste et une symétrie parfaite. Dès lors, la raison n'est plus confrontée à l'imprévu ni à l'obstacle ; le regard trouve sa pleine satisfaction, et l'ordre règne sans faille,

[356] François Martin, « Les vers couplés de la poésie chinoise classique », in *Extrême-Orient, Extrême-Occident*, 1989, n^{0}11, Parallélisme et appariement des choses, p. 85.
[357] François Jullien, « Une vision du monde fondée sur l'appariement : enjeux philosophiques, effets textuels (à partir de Wang Fuzhi), in *Extrême-Orient, Extrême-Occident*, 1989, n^{0}11, Parallélisme et appariement des choses, p. 46.

bannissant toute attente ou possibilité de changement. Or, selon François Jullien, c'est uniquement par le biais du contraste et de la mise en relation que l'on peut réellement saisir le sens de l'appariement :

> S'ils sont bien en eux-mêmes l'archétype de toute opposition, « Ciel » et « Terre » en sauraient néanmoins exister comme deux moitiés totalement tranchées : le ciel est en haut mais pénètre au sein de la terre, la terre est en bas mais s'élève jusqu'à l'horizon du ciel. Or une telle interdépendance n'est pas seulement inscrite dans le paysage, elle est aussi au fond de toute expérience : tous les contraires soit se conditionnent l'un l'autre (avancer et reculer, haut et bas,…), soit se substituent l'un à l'autre (parler et se taire, advenir disparaître,…). Il y a réversibilité jusqu'entre les catégories dont l'opposition paraît la plus tranchée – vrai et faux, bien et mal : chacun des termes appariés dépend de l'autre et communique avec lui (xiang cheng er wu bu ke tong). Ce qui nous conduit à cette double formation logique : d'une part, l'un n'existe que par rapport à l'autre (c'est seulement par sa relation d'opposition à l'autre que chacun peut être vraiment soi-même et affirmer son identité) et, d'autre part, l'un est aussi l'autre (chaque aspect qui s'affirme ainsi participant également de son contraire)[358].

François Jullien met en lumière un point décisif : si « Ciel » et « Terre » constituent à première vue l'archétype de toute opposition, ils n'en restent pas moins indissolublement liés, au point de déjouer toute tentation de séparation absolue. Le ciel, bien qu'au-dessus, s'insinue dans la terre par la lumière, la pluie ou le vent ; la terre, quant à elle, s'élève, façonnant des reliefs jusqu'à tutoyer la ligne d'horizon. Cette interdépendance n'est pas un simple motif cosmographique : elle irrigue l'ensemble de notre expérience sensible et existentielle. Les contraires se conditionnent mutuellement – avancer suppose la possibilité de reculer, le haut n'existe qu'en regard du bas – ou bien ils se substituent l'un à l'autre, comme le silence succède à la parole, ou la disparition à l'avènement. Il en résulte une réversibilité profonde, y compris entre les catégories que l'on pourrait croire les plus rigides : le vrai et le faux, le bien et le mal. Ces pôles, loin d'être autonomes, s'appellent et se façonnent mutuellement – ce que résume la formule *xiang cheng er wu bu ke tong* : ils se forment l'un par l'autre, et nul ne saurait exister sans que l'autre ne lui soit en quelque manière communicant. Nous voilà donc devant une double structure logique : d'une part, chaque terme n'existe qu'à travers son rapport à l'autre, n'acquérant sa pleine identité qu'au sein de cette tension ; d'autre part, chaque terme est aussi le lieu d'une participation secrète à son opposé, suggérant une porosité qui défait toute fixité.

C'est précisément cette dynamique d'interpénétration et de réversibilité que l'on retrouve dans l'art subtil de « l'asymétrie dans le parallélisme » – une figure aussi magistrale qu'insaisissable – chez Corot comme dans la poésie *shanshui* des Tang. Chez Corot, la

[358] *Ibid*., p. 46.

composition semble souvent épouser un équilibre limpide : un arbre à gauche trouve un écho dans un autre à droite, une lumière posée sur l'eau se répond à travers le miroitement du ciel. Mais à y regarder de plus près, cet équilibre est troublé, volontairement fissuré. L'arbre s'incline, un nuage dévie la ligne attendue, la lumière s'évapore d'un côté plus qu'elle n'éclaire de l'autre. Ce désaxement crée un frisson d'inachèvement, une tension qui empêche la fixité du regard et ouvre l'espace du tableau à l'imprévisible.

La poésie *shanshui* des Tang, tout en cultivant l'apparence d'un parallélisme rigoureux – couplets symétriques, alternance métrique – use également d'une subtile désarticulation. Un vers énonce une idée claire et son complément la reflète, mais souvent en la décalant par une image plus oblique, une suggestion ambiguë. Le poème, ainsi, ne ferme jamais totalement le sens mais l'élargit par glissements progressifs. Cette asymétrie savamment dosée rappelle que, dans la tradition chinoise, l'harmonie n'est jamais une immobilité parfaite, mais un équilibre mouvant, animé par le jeu des tensions contraires. Tout se repose sur la réciprocité et la complémentarité selon le principe essentiel de l'appariement.

La quête d'un tel effet pourrait s'interpréter comme l'intransigeance des génies de plusieurs générations :

> Dans l'antiquité (celle des commentaires du *Livre des mutations attribué à Confucius* comme du *Classique de la poésie* et des chroniques), le parallélisme n'est pas le fruit d'un effort appliqué ; puis, à partir des Han, un tel effet devient concerté et fait l'objet d'un travail de précision (selon les deux dimensions du texte littéraire, comme accouplement des expressions et comme appariement des pensers) : à travers le parallélisme les poètes sont partis en quête de l'expressivité. Ce qui conduit fatalement à la troisième étape, celle des Six dynasties (à partir de l'époque Wei-Jin) à laquelle appartient Liu Xie, quand le raffinement auquel donne lieu le parallélisme, poussé à son extrême, aboutit à l'excès.[359]

Or, après cette période d'intensification formelle, la dynastie Tang marque un tournant décisif. Loin de se limiter à la virtuosité stylistique qui avait caractérisé les Six Dynasties, les poètes Tang – tout en héritant de cet art consommé du parallélisme – cherchent à le réinscrire dans une dynamique plus souple et organique. Le parallélisme, tout en demeurant une structure clé de la versification, cesse d'être une fin en soi pour redevenir un moyen : non plus simple ornement ou prouesse technique, mais vecteur d'une expressivité où l'écho formel se fond dans la profondeur émotionnelle et philosophique du poème. Les poètes Tang ne reproduisent pas la logique de la dualité, aucune complaisance pour la préciosité ne laisse des traces par rapport aux déviations des lettrés des époques précédentes. L'effet du parallélisme relie à l'axiome du fondement du monde la corrélation et l'altérité des appariés et fait preuve

[359] François Jullien, « Théorie du parallélisme littéraire, d'après Liu Xie », in *Extrême-Orient, Extrême-Occident*, 1989, n^{0}11, Parallélisme et appariement des choses, p. 100.

de la propension naturelle de l'un à la révélation de l'autre. Ce naturel réside avant tout dans l'enjeu de la composition du parallélisme. En Poésie, il existe vingt-neuf parallélisme : terme à terme, alterné, embrassant, liant, double, par le sens, etc. Parmi toutes ces approches, c'est le parallélisme des dissemblables qui justifie le parallèle entre l'art de Corot et la poésie Tang :

> À la différence du parallélisme régulier, il y a association de choses appartenant à des catégories différentes. Or, bien pénétrer ce procédé est la marque des grands talents, ceux qui savent engager l'univers, ceux dont les œuvres sont les plus belles et dont rien n'entrave le génie… Un oiseau en vol, des poissons qui sautent, la musique de la cithare, le chant du vin : ce sont déjà là choses dissemblables…[360]

Garder les éléments tels qu'ils sont : un tel appariement ne cède point à la mièvrerie ou à l'exagération. Autant l'asymétrie dans la composition équilibrée en image rend naïf et sincère l'art de Corot, autant la dissemblance dans l'appariement en poésie valorise le naturel au cœur des poètes. Tous les deux s'excellent à se confronter à l'enlisement dans la taxinomie pour restituer le déséquilibre accentué à travers le jeu de l'antithèse. Ce déséquilibre ou cette dissymétrie, perçant au-delà de l'intérêt pour les classes, transcende l'équilibre liminaire pour impressionner, puis sensibiliser et éveiller. Les poètes des Tang refusent de tenir compte de la rigueur de la typologie, leur inspiration se condense singulièrement sur les phénomènes, les expériences, la disparité entre le mouvement et le repos, l'imaginaire et le réel, le passé et le présent, la prospérité et le déclin, le chagrin et la joie, etc. En rapprochant ciel et terre, monts et eaux, oiseau en vol et barque flottant, les poètes affrontent deux extrémités dans un distique, où les nuances subtiles, les transitions exquises, les réflexions intimes sont dans la plus grande mesure renforcées, accrues et perçues.

Li Bai affronte, dans son poème *En regardant la montagne Tianmen*, les collines verdoyantes se dressant face à face et une voile solitaire qui s'approche en formant un contraste entre le repos et le dynamique qui s'opposent et se complètent en même temps :

两岸	青山	相对出
sur chaque rive	les monts verts	se dressent face à face
孤帆	一片	日边来
jonque esseulée	dans une	je parviens du côté du soleil.[361]

[360] François Martin, « Traité Tang sur le parallélisme », in *Extrême-Orient, Extrême-Occident*, 1989, n°11, parallélisme et appariement des choses, p. 112

[361] Li Bai, « En regardant la montagne Tianmen », recueilli dans *Anthologie de la poésie chinoise, op. cit.*, p. 365

Dans ces deux vers emblématiques, le parallélisme atteint une rare perfection formelle tout en se dérobant subtilement à toute rigidité mécanique. La structure parallèle est d'abord manifeste : chacun des vers s'articule en trois unités syntaxiques parfaitement équilibrées, ménageant un écho rigoureux entre les éléments d'espace (rive / jonque), de qualité descriptive (verts / une), et d'action ou de mouvement (se dressent face à face / je parviens du côté du soleil). La tension visuelle entre les rives et les montagnes du premier vers trouve un répondant dans la solitude mouvante de la jonque du second, formant ainsi une architecture à la fois symétrique et dynamique.

Mais cette symétrie n'est pas figée : elle dissimule une subtile dissymétrie interne qui confère à l'ensemble sa puissance d'évocation. Dans le premier vers, l'image est statique : les montagnes se dressent, solides, ancrées dans la permanence. Le second, en revanche, met en scène un déplacement, une poussée vers l'ailleurs : la voile solitaire vient, surgissant du côté du soleil. Cette dissymétrie fonctionnelle – la fixité face au mouvement – dynamise le parallélisme et évite toute monotonie. Dans le *Grand dictionnaire de l'appréciation de la poésie Tang*, l'auteur fait une telle critique sur ces vers :

> « 在绝句区区四句的空间限制里，李白用得不着痕迹、浑然天成，丝毫不显堆叠 (Dans l'espace restreint d'un quatrain, Li Bai parvient à déployer son art avec une aisance souveraine, sans jamais laisser paraître l'effort ni donner l'impression d'un assemblage artificiel ; tout y semble couler de source, dans une harmonie parfaite)[362] ».

Certes, une tension poétique plus profonde habite ces vers. Le paysage évoqué par « les monts vers » « sur chaque rive » (两岸青山) encadre l'espace, dessinant une sorte de couloir naturel que vient traverser la « jonque esseulée » (孤帆), minuscule éclat d'humanité dans l'immensité de la nature. Le parallélisme articule ainsi deux régimes d'existence : la majesté impassible du monde et la fragile trajectoire de l'homme. La jonque n'est pas seulement une réponse formelle aux montagnes : elle incarne le principe mouvant qui donne au paysage son souffle et sa direction. L'économie extrême du langage renforce cette dialectique. Les mots sont peu nombreux, mais leur agencement – cette capacité du chinois classique à condenser l'expérience sensible en quelques traits – déploie un espace d'interprétation infiniment large. Le parallélisme ici n'est donc pas un simple jeu de miroirs ; il est le moteur d'une mise en tension où la nature et l'humain, le fixe et le mouvant, le proche et le lointain s'appellent, se répondent et se fondent dans un même élan poétique.

Wang Ji (589 – 644) met en parallèle arbres et monts en intensifiant le rendu recherché

[362] Commentaire dans le *Grand dictionnaire d'appréciation de la poésie Tang* (Tang Shi Jian Shang Da Ci Dian)*, op. cit.*, p. 442, traduction originale.

des couleurs et des lumières – couleurs d'automne et derniers rayons, qui amplifie l'effet graphique du poème dans *Regards sur la plaine* :

树树	皆	秋色
tous les arbres	se teintent	de couleurs d'automne
山山	唯	落晖
tous les monts	se colorent	des derniers rayons[363]

Dans ces deux vers, le parallélisme s'impose d'emblée avec une rigueur presque lapidaire : deux syntagmes nominaux itératifs – « 树树 » (tous les arbres), « 山山 » (tous les monts) – ouvrent chacun des vers, posant d'entrée une image redoublée, où l'arbre répond à la montagne dans un jeu de récurrence spatiale. Cette symétrie se prolonge dans la structure verbale, où « 皆 » (tous) et « 唯 » (seulement) introduisent deux modalités d'un même constat, l'une totalisante, l'autre restrictive, accentuant la tension intérieure du poème. Le parallélisme s'incarne ici dans une économie extrême : à travers la répétition des formes (tous les arbres, tous les monts), le paysage est démultiplié, chaque élément se faisant l'écho de son semblable, comme si l'espace entier vibrait à l'unisson. Pourtant, ce qui pourrait apparaître comme une simple juxtaposition se révèle beaucoup plus complexe. Dans le premier vers, l'automne, saison de la maturité et du déclin, imprègne chaque arbre, une saturation des couleurs qui marque la plénitude d'un cycle naturel. Dans le second, l'image bascule : les montagnes ne se parent pas d'une teinte générale, mais se laissent effleurer par la lumière déclinante – 落晖, ces rayons du soir qui signent le passage fugace d'une illumination.

Le parallélisme opère donc sur deux plans : formel, par la stricte symétrie des constructions, et sémantique, par un contraste subtil entre abondance (皆秋色) et singularité (唯落晖). Cette tension confère à la scène une profondeur particulière : à la densité chromatique des feuillages répond la rareté lumineuse des sommets, comme si l'univers oscillait entre saturation et effacement. Le parallélisme ici ne se contente pas de reproduire un schéma : il sculpte un paysage où chaque élément, tout en se réfléchissant dans l'autre, se différencie par une nuance propre, révélant cette dialectique fondamentale du même et de l'autre qui irrigue toute la poétique *shanshui*.

L'appariement de Zhang Ruoxu (670 – 730) dans *Sur le fleuve au printemps, nuit de fleurs et de lune* incarne l'opposition et la corrélation de fleuve, ciel – lune, une seule couleur

[363] Wang Ji, « Regard sur la plaine », recueilli dans *Anthologie de la poésie chinoise*, *op. cit.*, p. 320.

– un blanc immaculé :

春江	潮水	连海平
eaux du fleuve	et de la mer	se joignent au printemps
海上	明月	共潮生
avec la marée,	la lune brillante	surgit sur la mer[364]

Les deux vers offrent un exemple parfait de parallélisme où la rigueur formelle épouse une puissance évocatrice profonde. La symétrie structurelle est immédiatement perceptible : les deux vers se construisent en trois syntagmes équilibrés, scandés par un double motif aquatique (eaux du fleuve et de la mer / la lune brillant avec la marée) et un double ancrage spatial (fleuve / mer), auxquels répond la mention cyclique de la nature (printemps / lune). Ce schéma rigoureux inscrit les vers dans une cadence presque incantatoire, où chaque partie répond à son miroir. Mais ce parallélisme va bien au-delà d'une simple duplication formelle. Le premier vers établit une vaste horizontalité : les eaux du fleuve, gonflées par la marée printanière, se fondent dans la mer, abolissant la frontière entre cours d'eau et océan. Cette image d'un aplatissement souverain du monde liquide évoque un espace où toutes les distinctions semblent suspendues, laissant place à une fluidité absolue. Le second vers, tout en poursuivant ce mouvement aquatique, y introduit une verticalité nouvelle : à l'horizontalité des eaux s'ajoute la montée de la lune brillante, qui surgit en même temps que la marée. Là réside toute la subtilité du parallélisme : la mer et la lune sont unies dans un même souffle vital, mais cette union se déploie selon deux axes – l'un terrestre, l'autre céleste. Ce couplage dynamique fait basculer la scène d'un simple panorama vers une vision cosmique où les cycles naturels (marée, phases lunaires) se rejoignent en une symphonie silencieuse.

Le parallélisme ici ne fige rien : il orchestre une double montée, où l'élément marin et l'astre nocturne participent d'un même élan. La répétition des éléments marins dans chaque vers assure la continuité, tandis que la lune, introduite au second vers, offre un contrepoint lumineux qui élève la scène à une dimension métaphysique : la nature tout entière semble respirer d'un même souffle, dans une communion silencieuse du ciel et de l'eau.

L'appariement en poésie met en valeur son caractère original de dualité, soit le synchronisé tout naturel du contraste et l'interaction. Rien n'est indépendant, seul, l'un existe grâce à l'existence de l'autre. Tout comme la symétrie chez Corot, le ciel et la terre, les arbres

[364] Zhang Ruoxu, « Sur le fleuve au printemps, nuit de fleurs et de lune », recueilli dans *Anthologie de la poésie chinoise*, *op. cit.,* p. 332.

et l'eau ne sont pas deux parties nettement catégoriques, l'un pénètre au sein de l'autre, l'autre s'étend vers son apparié. Une telle opposition n'est pas seulement encadrée visuellement dans le parallélisme, elle sensibilise, en mobilisant le vide et le plein dans une relation réciproque, toutes les expériences vécues et toutes les imaginations potentielles. La jonque venant du côté du soleil semble exceptionnellement esseulée sur le fleuve bordé sur ses deux rives de montagnes vertes, la déréliction se ressent d'autant plus que tout est figé dans le temps quand il n'y a que le poète lui-même qui bouge. Il n'est pas suffisant de constater le contraste de l'opulence et la langueur, du repos et le mouvement qui préexiste dans le cosmos pour appréhender le paysage de Li Bai, le fait que les appariés se substituent l'un à l'autre paraît porter une importance identique. La jonque au rayon du soleil constitue la perspective du poète, alors que les monts sur lesquels piétinent les spectateurs de ce « tableau » bâtissent le point de vue des lecteurs. Le moi et son *alter ego* se contemplent et conversent. Le moi influence, évoque, inspire l'autre moi, son *alter ego* déclenche le plus d'empathie envers le moi. Les monts et la jonque, l'un pourrait revitaliser l'autre, l'un serait l'autre. La dissemblance dans le parallélisme est le spontané et la naïveté volontaire du poète ; il voit, et il décrit. Nous, lecteurs, n'avons aucun mal à le comprendre.

L'autre poème intitulé *J'interroge la lune, une coupe de vin à la main* de Li Bai est un véritable chef-œuvres exquis reposant sur la comparaison entre l'imaginaire et le réel, le passé et le présent, qui est éternellement l'attachement important extériorisent les poètes dans leurs poèmes :

把酒问月•故人贾淳令予问之

J'interroge la lune, une coupe de vin à la main

青天有月来几时？

Lune dans le ciel bleu, depuis quand es-tu là ?

我今停杯一问之。

Je te pose la question, une coupe à la main.

人攀明月不可得，

L'homme ne peut pas monter sur la lune claire ;

月行却与人相随。

Mais la lune se promène toujours avec l'homme.

皎如飞镜临丹阙，

Miroir aérien brillant sur la porte rouge du palais ;

绿烟灭尽清辉发。

Elle répand un éclat pur quand la brume se dissipe.

但见宵从海上来，

On la voit se lever dans la nuit au-dessus de la mer ;

宁知晓向云间没。

On oublie qu'elle se noyait dans les nuages du matin.

白兔捣药秋复春，

Le lièvre blanc y pile la drogue magique jour et nuit ;

嫦娥孤栖与谁邻？

Chang'e y habite seule, sans connaître de voisins.

今人不见古时月，

Les gens d'aujourd'hui n'ont pas vu la lune d'antan ;

今月曾经照古人。

La lune d'aujourd'hui, elle, a éclairé les gens de jadis.

古人今人若流水，

Gens d'aujourd'hui et de jadis : de l'eau qui coule ;

共看明月皆如此。

Mais c'est toujours la même lune qu'on contemple.

惟愿当歌对酒时，

Puisse au moment où nous chantons face au vin

月光长照金樽里。

L'éclat du clair de lune illuminer nos coupes dorées.[365]

Li Bai pose la question à la lune, en tenant une coupe à la main : « Depuis quand es-tu là ? » Ivre, il s'inquiète pour Chang'e qui habite seule dans le palais de lune. Qui pourrait l'accompagner ? Dans cette nuit au clair de lune, le réel et l'imaginaire se révèlent et se mélangent. Les gens d'aujourd'hui, la lune d'antan, la lune d'aujourd'hui et les gens de jadis qui s'enchevêtrent suscitent une réflexion profonde sur l'univers et la vie. Le poète oppose la réalité et l'imagination, l'éphémère et le permanent non seulement pour fonder un contraste, mais plus important, pour insuffler l'interaction entre les opposés. Dans les vers : « L'homme

[365] Li Bai, « J'interroge la lune, une coupe de vin à la main », recueilli dans *Anthologie de la poésie chinoise, op. cit.*, p. 379.

ne peut pas monter sur la lune claire ; Mais la lune se promène toujours avec l'homme », le parallélisme est rigoureusement construit : sujet + verbe + complément dans chacun des membres. Pourtant, un décalage décisif intervient : le premier hémistiche évoque la limite tangible, l'impossibilité radicale de l'homme d'atteindre la lune — métaphore du désir inaccessible. Le second inverse la perspective en déplaçant l'agentivité : la lune, image d'un idéal mobile et insaisissable, accompagne silencieusement l'homme. Ce basculement entre une aspiration frustrée (réalité de la distance) et une proximité imaginaire (puissance du rêve) introduit une faille au sein de la symétrie apparente : le réel s'affronte ici à l'imaginaire dans un va-et-vient fécond.

Ce même jeu opère dans : « Les gens d'aujourd'hui n'ont pas vu la lune d'antan ; La lune d'aujourd'hui, elle, a éclairé les gens de jadis ». La structure semble là encore parfaitement parallèle, mais le contenu en inverse la dynamique : les hommes d'aujourd'hui sont coupés de la lune d'autrefois (image de l'éphémère et du flux historique), tandis que la lune actuelle, elle, traverse le temps, illuminant indifféremment les générations passées et présentes (symbole du permanent). La symétrie grammaticale met ainsi en relief un contraste conceptuel fondamental : l'homme, éphémère comme l'eau qui s'écoule, face à l'astre, témoin immuable du passage des siècles.

Cette tension entre le transitoire et l'intemporel irrigue l'ensemble du poème. À travers des images cosmologiques – la lune brillante, le lièvre blanc, Chang'e isolée – Li Bai tisse un réseau d'échos entre le monde matériel et le monde mythologique, entre l'expérience immédiate et la rêverie. Mais à chaque fois que le parallélisme semble figer ces opposés dans une structure équilibrée, il les déstabilise par le contenu : l'astre lunaire, image d'une permanence céleste, surgit dans des scènes éminemment mouvantes (lever, coucher, éclat diffusant à travers les brumes). Un déséquilibre feutré met en lumière la dualité inhérente à toute existence : ce qui nous échappe tout en nous accompagnant, ce qui dure tandis que nous disparaissons. La force du poème réside précisément dans ce paradoxe : une architecture formelle limpide qui, par la tension entre symétrie grammaticale et dissymétrie ontologique, révèle la profondeur mouvante du monde et de l'expérience humaine.

Le parallélisme formé sur la base du contraste du passé et présent, de l'éphémère et permanent constitue un enjeu aussi important dans l'art de Corot. Paris et Ville-d'Avray restent toujours ses points d'attache. À l'âge où le vieillissement de l'homme s'accompagne des tableaux qui ne sont pas faits d'une sûreté de main, il est totalement repris par la nostalgie des petits bois et des lacs à l'heure du crépuscule, où il revient pour les repeindre à maintes reprises. C'est à cette époque que Corot parsème ses toiles de paysages empreints de

réminiscence, où le motif du souvenir devient un fil conducteur. Qu'il s'agisse de scènes inspirées de Mortefontaine, du Riva au crépuscule, du Vigen en Limousin ou encore de Saint-Jean-de-Luz et des landes, chacune de ces œuvres porte la trace d'une mémoire du passé poétique, capturant l'essence d'un lieu sublimé par le regard du peintre. Dès le début de sa carrière, il s'appesantit déjà sur l'impératif préalable du dessin, de la structure qu'il trace à la craie ; durant ses dernières années, il exerce plus habilement cet enjeu avec ses « souvenirs ». Techniquement, c'est graduellement qu'il poursuit l'accomplissement d'un tableau, mais réellement, c'est le retour sans cesse de ces motifs avec une modération dans la couleur et l'éclairage. Il cherche à aérer, à ranimer et à homogénéiser ses souvenirs, plus exactement, à établir et à chérir la filiation entre le passé et le présent. La tension entre le souvenir et le vécu traduit subtilement comme de tendres flous enveloppés dans les derniers rayons du soleil, dans la lueur de la lune, et cela évoque promptement les quatre cas typiques organisés deux par deux dans la poésie chinoises classique :

> Le parallélisme est de niveau soit verbal (« au seul niveau des mots »), soit factuel (faisant intervenir une « communauté d'expérience ») ; il opère soit par contraste (quand « les logiques sont opposées dans leur point de départ mais coïncident dans leur aboutissement), soit par ressemblance directe (quand « les référents sont autres mais les sens identiques »)[366].

Reproduire la perception de la transition dans le temps, c'est écarter et rapprocher en même temps le décalage entre le souvenir et le moment présent. Ce faisant, c'est l'hétérogénéité tangible et discernable dans la composition visiblement équilibrée. Le désir d'incarner la subtile douceur atmosphérique et le refus d'achever sur un coup la représentation constituent le mérite intrinsèque de Camille Corot. Il ne finit jamais ses œuvres, il les touche. Cette indétermination formelle, où l'image semble flotter entre apparition et effacement, confère aux paysages de Corot une qualité quasi onirique, un perpétuel état de suspension. En jouant sur l'ambiguïté du fini et de l'inachevé, il ouvre ses toiles à une temporalité dilatée, où le regard du spectateur est invité à circuler librement, à reconstruire sans cesse le fil d'une mémoire diffuse. Cette approche rejoint le principe du parallélisme chinois évoqué plus haut : le souvenir et le vécu ne sont pas figés dans une relation univoque, mais oscillent entre contraste et résonance, entre divergence et convergence.

Ainsi, la lumière, souvent vaporeuse chez Corot, ne se contente pas d'éclairer, elle dissout et unifie, elle façonne un espace où chaque élément, bien que distinct, trouve son écho dans un autre. L'ombre d'un feuillage, le miroitement d'un étang, la silhouette incertaine d'une figure humaine sont autant de points d'articulation entre le réel et son double poétique.

---

[366] François Jullien, « Théorie du parallélisme littéraire, d'après Liu Xie », in *Extrême-Orient, Extrême-Occident*, 1989, n°11, Parallélisme et appariement des choses, p. 101.

Ce processus de fusion et de glissement perpétuel rappelle l'esthétique de l'esquisse en peinture chinoise, où la plénitude de l'image naît précisément de ce qui est laissé en suspens, de ce qui se dérobe à une définition arrêtée. Dès lors, l'inachèvement chez Corot ne relève pas d'une imperfection technique mais d'un choix esthétique profond : il ne termine pas ses œuvres au sens traditionnel du terme, il les effleure, les caresse du pinceau, comme s'il voulait en préserver le frémissement initial. Ce refus de clôture, ce maintien de l'œuvre dans un état de perpétuelle respiration, témoigne d'une volonté de capter l'instant dans ce qu'il a de plus fragile, de plus éphémère. C'est dans cette tension entre le fugitif et le durable que réside la véritable essence de son art : une quête du temps suspendu, où le souvenir ne se fige jamais en image fixe, mais demeure toujours en devenir, vibrant d'une lumière insaisissable.



Figure 53 : Jean-Baptiste Camille Corot, *Le lac ; effet de nuit*, vers 1869, collection privée

Dans cette œuvre tardive de Corot, l'artiste poursuit sa méditation sur la dialectique intrinsèque entre équilibre et déséquilibre, s'efforçant de transcender par le médium pictural l'essence du temps suspendu dans sa fuite éphémère, immobilisant à jamais sur la toile de l'instant l'éclat lunaire surgi des limbes de sa mémoire. Corot explore un motif qui pourrait, à première vue, sembler marqué par la quête d'un équilibre parfait : la division harmonieuse entre le ciel et l'eau, entre la lumière diaphane de l'astre nocturne et l'ombre dense des feuillages. La composition du tableau présente un parallélisme manifeste : la ligne d'horizon

et la lueur de lune séparent deux registres qui se répondent presque symétriquement, la lune reflétée dans le miroir du lac doublant sa présence céleste. Pourtant, c'est précisément dans le trouble subtil de cette symétrie que se niche l'intelligence plastique de Corot. La lune, décentrée, n'est pas placée à l'axe médian, et la surface du lac, loin d'être un pur reflet, est troublée par de légères ondulations, des inflexions de matière et de lumière qui altèrent la pureté attendue du doublement.

Ce rapport dialectique trouve une résonance saisissante dans le poème de Li Bai. Là aussi, la lune est le pivot d'un jeu spéculaire entre ciel et terre, entre l'humain et le cosmique. Comme chez Corot, la relation entre l'homme et la lune est d'abord tracée sous le signe d'une symétrie apparente : l'homme interroge, la lune éclaire ; l'homme contemple, la lune se reflète. Mais très vite, le parallélisme se fissure sous la pression d'une asymétrie essentielle : l'homme est condamné à l'éphémère, la lune, elle, traverse les âges. Les vers « Les gens d'aujourd'hui n'ont pas vu la lune d'antan ; La lune d'aujourd'hui, elle, a éclairé les gens de jadis » structurent une équivalence formelle qui se défait immédiatement sous l'effet du sens : ce que la syntaxe rapproche, le temps le dissocie inexorablement.

Ce que Corot exprime par les décalages infimes dans la matérialité picturale – la légère turbulence du reflet, l'ombre qui mord sur la clarté, Li Bai le déploie par la dissociation des plans ontologiques : l'homme cherche l'unité avec l'astre, mais l'astre reste souverain, indifférent, son éclat traversant les existences humaines comme un fil qui refuse de se nouer tout à fait. Dans les deux œuvres, le motif de la lune, miroir du désir d'harmonie, devient paradoxalement le révélateur d'une disjonction irrémédiable : la nature offre un simulacre de symétrie, mais c'est dans l'imperfection de cette symétrie que réside la vérité sensible du monde. Corot et Li Bai, chacun dans son médium, orchestrent un dialogue subtil entre la promesse d'une harmonie idéale et la réalité d'une tension perpétuelle entre l'éphémère et le permanent, le réel et le rêvé. Leur art du parallélisme, loin de se résoudre dans une symétrie parfaite, est travaillé de l'intérieur par une asymétrie profonde qui fait vibrer la matière – qu'elle soit picturale ou poétique – jusqu'à révéler la complexité insaisissable de notre rapport au cosmos.

Dans la pensée chinoise, la dualité *yin-yang* est enracinée dans toute modalité. Le penchant s'étend au fur et à mesure à l'art et à la poésie, où les paires d'objets sont jugées idéales pour créer de l'harmonie et de l'équilibre au sein d'une œuvre. « La dynamique de tout ce qui existe est fondée sur les jeux infinis de deux puissances opposées et

complémentaires[367] ». Selon le taoïsme, le monde est une combinaison de « deux forces, l'une de terre (la gravité) et l'autre d'air (les vents). La force de la terre les attire vers le bas et les étale. La force de l'air les pousse à monter et les sculpte. Cette force de terre est le *yin*. Celle d'air est le *yang*. En chine ancienne, *yin* et *yang* signifient respectivement « ubac » et « adret », soit les versants ombragés et ensoleillés d'une vallée ou d'une montagne[368]». L'asymétrie de Corot évoque plus facilement la connotation de *yin-yang* que celle dans la culture occidentale où « le binaire *yin-yang* est souvent assimilé au féminin-masculin, réceptif-créatif ou passif-actif[369] ». L'asymétrie subtile qui innerve l'œuvre de Corot, notamment dans ses paysages nocturnes, s'inscrit avec une acuité singulière dans la logique *yin-yang*, comprise non comme simple juxtaposition d'opposés, mais comme intrication fluide de forces en perpétuelle métamorphose. Là où la pensée occidentale tend à figer les dualités – lumière et ténèbres, féminin et masculin, activité et passivité – dans une opposition statique, la cosmologie de Corot envisage ces pôles comme des souffles qui s'enlacent, se pénètrent, se transforment mutuellement, dans un cycle sans commencement ni fin. Corot protège un champ d'interactions dynamiques où chaque élément – le ciel et l'eau, la lumière lunaire et les ombres terrestres, le dense feuillage et le vide du ciel – participe d'un échange continu. Ce qui frappe chez Corot, c'est cette capacité à suggérer un déséquilibre prêt à se résorber, une tension qui ne se dénoue jamais tout à fait : la lune est là, mais son éclat est toujours entamé par l'ombre ; le lac reflète le ciel, mais l'ondulation brouille la symétrie attendue. Cette dialectique plastique rejoint la pensée taoïste où l'ombre (*yin*) n'existe que par rapport à la lumière (*yang*), et inversement, chaque force étant appelée à se transmuer en son contraire selon le principe de la co-génération.

Le parallélisme dans la conception chinoise est plus une figure cosmologique qu'un pur produit de la pensée. Mais l'idée que les appariés se répondent, se complètent et se substituent se juge cohérente pour élucider tous les mystères et toutes les fantaisies dans le monde. Au sixième chapitre du *Huainanzi*, la cosmologique *yin-yang* est considérée comme essentielle sur le plan de toute élaboration du savoir et toute appréhension du phénomène :

> Or, la résonance mutuelle entre les catégories d'êtres est obscurément mystérieuse et profondément insaisissable : on ne peut ni en rendre compte par la connaissance ni l'expliquer par la discussion. Ainsi, quand le vent d'est s'élève, la partie claire du vin déborde ; quand le ver crache sa soie, la corde correspondant à la note *shang* se brise. C'est que les uns ont excité les autres. Quand on trace un dessin incomplet de la lune dans la cendre, le halo lunaire laisse voir une brèche ; quand une baleine meurt, des comètes apparaissent. C'est que les uns stimulent les

[367] Marc Halévy, *Le Taoïsme, op. cit.*, p. 57
[368] *Ibid.*
[369] Ibid.

autres [370].

Cette conception d'un univers vibrant de correspondances secrètes élargit la portée du parallélisme bien au-delà de la simple structure rhétorique ou de la symétrie esthétique. Il devient le révélateur d'un ordre latent, où chaque chose, visible ou invisible, répond à l'appel d'une autre, selon une logique qui excède la raison discursive. Ce que souligne l'ouvrage, c'est précisément cette profondeur vertigineuse : les phénomènes ne sont pas isolés, mais liés par des réseaux d'affinités occultes, où l'effet précède parfois la cause apparente, et où le moindre soubresaut d'un être trouve un écho dans l'autre bout du cosmos. Ce principe, qui conçoit la réalité comme un tissu de résonances invisibles, transforme la notion même de « mise en parallèle ». Ce n'est plus ici une opération consciente et contrôlée, mais une manifestation spontanée de l'ordre naturel. La force du parallèle réside alors dans sa capacité à rendre sensible cette architecture implicite du monde, à suggérer, sous la surface des choses, un frémissement commun qui défie la compréhension rationnelle. C'est pourquoi la poésie chinoise classique, tout comme les œuvres de Corot, ne cherche pas tant à produire des symétries parfaites qu'à capter ces vibrations secrètes : l'apparente régularité du parallélisme est sans cesse troublée par des détails qui échappent à l'alignement strict, introduisant une tension fertile entre rigueur formelle et débordement intuitif. Ce qui est mis en jeu, ce n'est pas l'équilibre figé, mais un équilibre vivant, précaire, où chaque élément est à la fois stabilisé par son opposé et attiré vers un déséquilibre latent.

Lao-tseu résume magistralement cette dynamique lorsqu'il écrit : « Tout être porte sur son dos l'obscurité et serre dans ses bras la lumière, le souffle indifférencié constitue son harmonie[371] ». Cette articulation entre lumière et obscurité, entre présence et absence, ne relève pas d'une simple juxtaposition mais d'un entrelacement fondamental qui confère au monde sa cohérence mouvante. Plus encore, la chaîne d'interdépendances qu'il décrit – « L'être et le néant s'engendrent l'un l'autre. Le facile et le difficile se parfont. Le long et le court se forment l'un par l'autre. Le haut et le bas se touchent. La voix et le son s'harmonisent. L'avant et l'après se suivent[372] » – éclaire cette vérité profonde : la beauté et la signification naissent précisément dans ce va-et-vient incessant où les opposés se façonnent mutuellement. Ainsi, le parallélisme n'est jamais un simple miroir tendu à la réalité ; il est le lieu même où se rejoue, dans une tension féconde, l'unité du divers. L'asymétrie en est le signe le plus manifeste, révélant un art poétique et pictural qui épouse le vivant dans toute sa complexité vibrante.

---

[370] Charles Le Blanc, Rémi Mathieu (dir.), « De l'examen des choses obscures », in *Huainan Zi, Philosophes taoïstes II*, Paris, Gallimard, 2003, p. 266.
[371] Lao-tseu, « Tao-tö king », in *Philosophes taoïstes I, op. cit.*, p. 45.
[372] *Ibid.*, p. 4.

Chapitre 2 La palette-miroir

Pour rendre crédible la dramatisation pastorale, Corot et les poètes traduisent avec réalisme le paysage pour donner un rendu final réel et naturel. Il ne faut nullement s'étonner de l'intuition et de la naïveté qu'ils gardent pour restituer l'ambiance ressentie en plein air. Leur sensibilité aux heures et aux saisons donne vie au paysage avec les pratiques particulières de colorer le ciel, les montagnes et l'eau. La prédominance de la demi-teinte révèle tout refus de gagner la faveur à travers des couleurs fraîches et joyeuses, comme dans la technique en usage chez les paysagistes. Corot et les poètes, eux, ils « affadissent » leur palette, pour aérer et alléger l'atmosphère. Résultat : on n'y voit rien de pressé ni d'excessif ; c'est tout en douceur que nous sommes invités à accéder à leur univers poétique, contre tous les effets de l'abondance et les outrances expressionnistes. C'est également de leur coloris que les plus beaux rayons luisants nous sont démontrés. Il est bon de rappeler que la forêt matinale, le lac crépusculaire, la barque au clair de la lune qui sont tous aisés à rendre l'image plus affective témoignent, dans une certaine mesure, de la sensibilité de Corot et des poètes Tang au maniement de la lumière. Quels sont les moments les plus doux de la journée pour eux ? Pourquoi l'alternance des saisons a-t-elle vacation de perpétuer leurs œuvres ?

3.2.1 La retenue

Dans la peinture, la couleur est un enjeu risqué. Ne sachant rien de ce qu'attend l'œil attentif, les peintres n'ont qu'à pondérer leur palette pour engendrer des forces jusqu'à ce qu'une certaine harmonie soit ressentie. Car la couleur n'est pas une simple donnée sensorielle : elle est une force dynamique, une onde qui vibre et s'accorde aux autres éléments de la toile. Comme l'écrivait Baudelaire, « on trouve dans la couleur l'harmonie, la mélodie et le contrepoint[373] ». Ainsi, la peinture devient une partition où chaque nuance joue sa propre note, s'insérant dans une composition plus vaste. Toute l'ambition du coloriste est là : non pas juxtaposer mécaniquement les teintes, mais en faire surgir une symphonie vivante. Loin d'être un simple ornement, elle est un principe structurant qui façonne la perception du monde, introduisant une tension entre la matière et l'immatériel, entre l'instant et l'éternel : « Cette grande symphonie du jour, qui est l'éternelle variation de la symphonie d'hier, cette succession de mélodie, où la variété sort toujours de l'infini, cet hymne compliqué s'appelle

[373] Charles Baudelaire, *Écrits sur l'art, op. cit.*, p. 148.

la couleur[374] ».

Cependant, cette quête ne saurait se réduire à une minutieuse étude des nuances isolées. Baudelaire met en garde contre l'illusion d'un réalisme absolu :

> Je ne veux pas en conclure qu'un coloriste doit procéder par l'étude minutieuse des tons confondus dans un espace très limité. Car en admettant que chaque molécule soit douée d'un ton particulier, il faudrait que la matière fût divisible à l'infini; et d'ailleurs, l'art n'étant qu'une abstraction et un sacrifice du détail à l'ensemble, il est important de s'occuper surtout des masses[375].

La couleur ne se résout pas en une somme de détails isolés, mais en un équilibre global, où chaque teinte trouve sa raison d'être dans le dialogue avec les autres. L'art du coloriste est donc un jeu d'équilibre et de synthèse, un travail d'abstraction où l'ensemble prime sur le fragment. C'est cette tension, entre intuition et maîtrise, entre spontanéité et construction, qui donne à la peinture sa force expressive. Elle ne cherche pas à copier la réalité, mais à en extraire un principe fondamental, une essence où la couleur devient souffle, mouvement, musique silencieuse.

- L'harmonie est la base de la théorie de la couleur.
- La mélodie est l'unité dans la couleur, ou la couleur générale.
- La mélodie veut une conclusion ; c'est un ensemble où tous les effets concourent à un effet général.
- Ainsi la mélodie laisse dans l'esprit un souvenir profond[376].

Heureusement que Corot fait partie de ceux qui ne manquent point de cette « mélodie ». La couleur, dans sa nature insaisissable, ne se laisse pas enfermer dans des dogmes ni se réduire à une application méthodique de principes préétablis. Elle est d'abord un élan intérieur, un dialogue entre l'œil et la matière, une quête instinctive où chaque artiste forge, à force d'expérimentations et de tâtonnements, sa propre manière de voir et de traduire le monde. Corot en témoigne avec une sincérité désarmante : « Pour moi, personne ne m'a rien enseigné. Quand on est livré à soi-même en face de la nature, on se tire d'affaire comme on peut et, naturellement, on se compose une manière à soi[377] ». Loin de se conformer aux canons académiques, il développe une approche où la perception prime sur la règle, où l'expérience directe du paysage guide le geste bien plus que l'imitation de modèles passés. Cette autonomie dans la construction du regard rappelle que toute peinture véritable naît d'un rapport vivant avec le visible, d'une immersion dans le frémissement du réel. La touche de Corot, caractérisée par ses tonalités argentées et son modelé vaporeux, illustre cette sensibilité

---

374 *Ibid.*
375 *Ibid.*, p. 148-149.
376 *Ibid.*, p. 150.
377 Jean-Baptiste Camille Corot, conversation avec Alfred Robaut, 2 janvier 1874, in *Paroles d'artiste – Camille Corot, op. cit.*, p. 44.

intuitive à la lumière. Il ne cherche pas à rendre la couleur dans son éclat brut, mais à la transfigurer en un voile subtil où chaque nuance se dissout dans une atmosphère fluide. « Oui, je mets du blanc dans tous mes tons, mais je vous jure que je ne le fais pas par principe. C'est mon instinct qui m'y pousse et j'obéis à mon instinct[378]. » Ce blanc omniprésent, loin d'être une recette appliquée mécaniquement, est le fruit d'une nécessité propre à son regard. Il lui permet d'unifier la composition, d'instaurer une continuité lumineuse où les formes se fondent et se répondent dans une douceur diffuse.

Pour Corot, la couleur est un risque, un équilibre précaire où l'excès menace toujours l'harmonie. Il avoue ainsi : « Je crains le tohu-bohu des couleurs[379] ». Cette réserve ne traduit pas un refus de la couleur, mais plutôt une volonté de la soumettre à une architecture invisible, de la discipliner sans la contraindre. La teinte doit s'accorder au mouvement de la lumière et du paysage, comme une résonance secrète entre le motif et la sensation du peintre. C'est là tout l'art du coloriste véritable : non pas juxtaposer mécaniquement des tons éclatants, mais leur donner un souffle commun, une cohésion intime qui dépasse l'effet immédiat.

Baudelaire soulignait cette maîtrise singulière, cette capacité à structurer la couleur sans la réduire à une simple variation tonale : « Ce qui prouve encore la puissance de M. Corot, ne fût-ce que dans le métier, c'est qu'il sait être coloriste avec une gamme de tons peu variée – et qu'il est toujours harmoniste même avec des tons assez crus et assez vifs. – Il compose toujours parfaitement bien[380] ». Cette justesse chromatique repose sur une science intuitive de la lumière, où chaque touche participe à un équilibre global, sans jamais rompre l'unité du tableau. Si la couleur est pour lui un langage, elle est aussi une matière indocile, une énigme qui exige une approche simultanément spontanée et réfléchie. Baudelaire, décrivant le défi du modelé en peinture, éclaire cette complexité :

> La difficulté est double, – modeler avec un ton, c'est modeler avec une estompe, la difficulté est simple ; – modeler avec de la couleur, c'est dans un travail subit, spontané, compliqué, trouver d'abord la logique des ombres et de la lumière, ensuite la justesse et l'harmonie du ton ; autrement dit, c'est, si l'ombre est verte et une lumière rouge, trouver du premier coup une harmonie de vert et de rouge, l'un obscur, l'autre lumineux, qui rendent l'effet d'un objet monochrome et tournant[381].

Cette tension entre rigueur et impulsion définit le geste du peintre : il ne s'agit pas d'appliquer une teinte de manière arbitraire, mais de trouver immédiatement la résonance juste entre les opposés, d'équilibrer les contrastes pour que le volume naisse sans heurt, comme un souffle imperceptible. Dans cette logique, Corot n'est pas seulement un coloriste

---

[378] *Ibid.*
[379] Jean-Baptiste Camille Corot, propos rapportés par Jean Selz, *La vie et l'œuvre de Camille Corot, op. cit.*, p. 108.
[380] Charles Baudelaire, *Écrits sur l'art, op. cit.*, p. 101.
[381] *Ibid.*, p. 56-57.

mais aussi un dessinateur du sensible. Sa manière, bien que fondée sur l'harmonie des tons, s'apparente à une esquisse en perpétuelle vibration. Baudelaire décrit avec acuité cette spécificité :

> On peut bien dessiner avec une couleur effrénée, comme on peut trouver des masses de couleur harmonieuses, tout en restant dessinateur exclusif. Donc, quand nous disons que ce tableau est bien dessiné, nous ne voulons pas faire entendre qu'il est dessiné comme un Raphaël ; nous voulons dire qu'il est dessiné d'une manière impromptue et spirituelle ; que ce genre de dessin, qui a quelque analogie avec celui de tous les grands coloristes, de Rubens, par exemple, rend bien, rend parfaitement le mouvement, la physionomie, le caractère insaisissable et tremblant de la nature[382][…]

Il est bien naturel que les couleurs plates, sans ressort, voire uniformes se conçoivent comme un art chez Corot. Les verts modérés, le bleu limpide et léger, la blondeur du miel ou le brun-rouge mettent en place des grandes zones claires et foncées, qui charpentent la composition. Les plans lumineux et sombres se complètent, s'équilibrent et structurent le tableau dans sa totalité. Aucun peintre n'a su habilement, comme Corot, faire ressortir de cette contradiction éternelle entre le vide et le plein l'ambiance du moment vécu.

C'est ainsi dans *Souvenir d'Italie*, l'attention portée à l'harmonie de couleur et de ton décèle l'intention de la création d'une atmosphère sereine et paisible :



[382] *Ibid*., p. 57-58.

Figure 54 : Camille Corot, *Souvenir d'Italie*, 1860, Musée des Beaux-Arts, Bordeaux

Dans ce paysage, Corot déploie une palette d'une sobriété extrême, où le vert assourdi des frondaisons se fond subtilement dans des tonalités terreuses, presque absorbées par l'atmosphère ambiante. La lumière, tamisée par un ciel laiteux, ne cherche pas à éclater mais s'exhale en demi-teintes, suspendue entre le jour finissant et l'ombre naissante. L'horizon vaporeux, à peine suggéré, dissout les plans dans une brume dorée où les formes perdent peu à peu leur autonomie pour se fondre dans une continuité indécise. Les figures humaines, reléguées à l'échelle du paysage, sont esquissées avec la même économie de moyens : elles n'interrompent jamais l'harmonie chromatique mais s'y insèrent, discrètes, comme des échos de vie passagère. Rien n'accroche véritablement le regard ; au contraire, tout concourt à une immersion lente, à une absorption visuelle qui bannit l'éclat au profit de la suggestion. La retenue ici ne relève pas d'une simple désaturation : elle manifeste une volonté esthétique d'ôter à la nature sa netteté immédiate pour en restituer la mémoire fluide. Ce choix chromatique – dominé par des verts cendrés, des bruns effacés, des gris irisés – construit un espace presque auditif où le silence devient palpable. Ainsi Corot, loin de revendiquer la clarté descriptive, érige le voile atmosphérique en véritable protagoniste : la couleur, atténuée jusqu'à l'extrême, devient le vecteur d'une expérience contemplative, où chaque nuance chuchote plutôt qu'elle n'affirme.

Les tonalités gris-vert emblématiques de Corot, associées à des contours flous, enveloppent la scène d'un voile argenté et vaporeux. Le paysage s'adoucit en une fusion de masses colorées où les formes se dissolvent souvent dans la mouvance de l'air. L'ensemble chromatique se distingue par une harmonie absolue, sans la moindre dissonance ; la silhouette humaine n'est esquissée que par quelques touches ténues, à peine suggérées. Cette impression d'« inachèvement » ne relève en rien d'une insuffisance technique : elle constitue au contraire une stratégie délibérée de retenue. Les paysages de Corot refusent toute définition nette, demeurant dans une indétermination qui évoque la nature même du souvenir – flou, insaisissable, toujours en suspens.

Cette brume, cette retenue chez Corot entrent en résonance, par-delà les siècles et les cultures, avec l'esthétique du vide dans la poésie Tang. Les poètes y composent des paysages d'un dépouillement visuel saisissant : montagnes bleutées, eaux limpides, ciel diaphane, source claire forment un décor où le silence domine. Quelques touches seulement – lune éclatante, fleurs de pêcher, saules retombants – viennent ponctuer la scène de détails discrets, le reste étant livré à l'imaginaire du lecteur. Cette logique spatiale rejoint celle de Corot, où la

sobriété de la palette et l'économie de moyens convoquent le spectateur à prolonger le tableau au-delà de son cadre visible. Chez les uns comme chez l'autre, cette esthétique de la suggestion procède d'une même méfiance à l'égard du plein : une conscience aiguë que l'excès – qu'il s'agisse de couleurs trop vives, de contours trop affirmés ou de discours trop appuyés – étouffe immanquablement la poétique.

Alors que l'indistinction chez Corot repose principalement sur les propriétés matérielles du médium pictural, la retenue dans la poésie Tang s'appuie sur l'abstraction inhérente au langage. Dans *En contemplant le Dongting*, Liu Yuxi esquisse un paysage d'encre et d'eau d'une admirable sobriété : « De loin, le paysage du Dongting apparaît : Une conque verte sur un vaste plateau d'argent[383] ». Le poète évacue toute couleur superflue, et ne conserve que les deux images épurées – « une conque verte », « un plateau d'argent » – pour restituer la beauté d'une scène en creux. Cette manière de « dessiner à traits réduits » rejoint la palette parcimonieuse de Corot : l'un et l'autre compriment l'information visuelle jusqu'au seuil du perceptible, obligeant lecteur ou spectateur à mobiliser son imagination pour compléter l'image. Wang Wei, dans *Le mont Zhongnan*, pousse cette condensation chromatique à son point extrême : « Derrière se referment les nuages blancs, à l'approche s'efface le brouillard vert[384] ». Par le contraste du « blanc » et du mouvement de repli (« se referment »), fait surgir le tumulte d'une mer de nuages ; la seconde suggère, à travers la dissolution du « brouillard vert », une vision entre l'être et le non-être, véritable méditation philosophique. Cette stratégie de substituer la couleur par le mot entre en écho avec la manière dont Corot traite la brume matinale : ses toiles, saturées de gris-vert diffus comme du papier de riz humide, dissolvent les limites entre ombres d'arbres, reflets d'eau et lueurs du ciel dans un même continuum chromatique. La différence est notable : là où la peinture à l'huile superpose physiquement les couches colorées pour simuler l'évanescence, la poésie atteint l'état de vacuité par la polysémie du caractère chinois, accédant ainsi directement à l'énigmatique légèreté du zen.

L'attrait véritable de l'esthétique de la modération réside dans sa capacité à déléguer le pouvoir de création au public, transformant l'œuvre en un générateur dynamique de sens. La maîtrise de la couleur par Corot et dans la poésie paysagère des Tang n'est en aucun cas une réduction monotone de l'expression personnelle, mais plutôt un jeu subtil de résonances entre une palette de couleurs limitée, suscitant un spectre psychologique qui dépasse la simple perception visuelle. Dans *Visite au temple des parfums accumulés* de Wang Wei, le vers « La source s'étrangle sur des rocs inquiétants ; Le pin vert fraîchit sous les derniers rayons » construit une véritable matrice de couleurs. Le mot « s'étrangler » restitue de manière

[383] Liu Yuxi, « En contemplant le Dongting », recueilli dans *Anthologie de la poésie chinoise, op. cit.*, p. 451.
[384] Wang Wei, « Le mont Zhongnan », recueilli dans *Anthologie de la poésie chinoise, op. cit.*, p. 355.

saisissante l'image de l'eau se heurtant aux roches, tandis que l'expression « fraîchit sous les derniers rayons » fige la lumière du soleil dans une tonalité relative de froideur. Par ce choix, le poète transforme le terme monochrome « vert » en un mélange complexe de température (froid), de texture (la dureté des aiguilles de pin) et de temporalité, une approche infiniment plus pénétrante que la simple juxtaposition d'adjectifs comme « vert » ou « sombre ».

过香积寺

Visite au temple des parfums accumulés

不知香积寺，

Je n'ai pas connaissance du temple des Parfums ;

数里入云峰。

J'entre après quelques lis dans les pics ennuagés.

古木无人径，

Sentiers désertés bordés d'arbres anciens ;

深山何处钟。

Où sonne la cloche dans ces monts reculés ?

泉声咽危石，

La source s'étrangle sur des rocs inquiétants ;

日色冷青松。

Le pin vert fraîchit sous les derniers rayons.

薄暮空潭曲，

Lorsque le soir tombe à la courbe d'un étang ;

安禅制毒龙。

Méditation paisible peut dompter le dragon[385].

Dans ce poème de Wang Wei, l'usage des couleurs est subtil et économe, loin des exubérances visuelles. Le poème privilégie des tonalités limitées, dont la rareté amplifie leur signification et leur impact sensoriel. L'évocation de la « source s'étrangle sur des rocs inquiétants » et de la « lumière froide sur les pins verts » joue sur une palette minimaliste, où l'on perçoit davantage l'absence de couleur que sa présence. Le « froid » et l'« inquiétude » sont suggérés non par des termes vibrants, mais par des mots qui impliquent la sobriété et la

[385] Wang Wei, « Visite au temple des parfums accumulés », recueilli dans *Anthologie de la poésie chinoise, op. cit.*, p. 357-358

retenue : « s'étrangle », « froid », « vert ». Le contraste subtil entre le roc, la source et le pin se traduit dans une économie de mots et de couleurs. Ce n'est pas tant la lumière qui inonde la scène, mais une lumière filtrée, presque atrophiée, créant une atmosphère d'introspection.

L'opposition entre le mouvement de l'eau, la solidité des rochers et la transparence de l'air est transmise avec parcimonie, mais chaque élément, par sa simplicité, semble plus frappant. La couleur n'est pas utilisée pour embellir, mais pour suggérer un état d'âme : la source qui « s'étrangle » est une image non seulement physique, mais également psychologique, où l'eau, en se heurtant aux pierres, cristallise une forme de résistance, presque d'agonie silencieuse. De même, le « pin vert » sous les derniers rayons semble indiquer non seulement une scène visuelle, mais aussi une dimension temporelle, la fin de la journée, marquée par une tonalité plus froide et plus ténue que celle des moments diurnes.

Dans *La cascade de Terni* (fig. 21) et *Le Vélino à la sortie du lac de Papigno*, Corot fait preuve d'une retenue chromatique et stylistique qui révèle tout l'esprit contemplatif de son approche. La cascade, bien qu'impressionnante par sa nature même, est traitée avec une humilité picturale remarquable. Les blancs, les gris perle et les verts assourdis dominent la scène, formant un voile diaphane qui dissout les contours trop nets. L'eau chute mais semble suspendue, comme si le temps, dans l'instant de la peinture, s'était figé pour permettre au regard de s'attarder sur la fusion des éléments : pierre, végétation, vapeur.

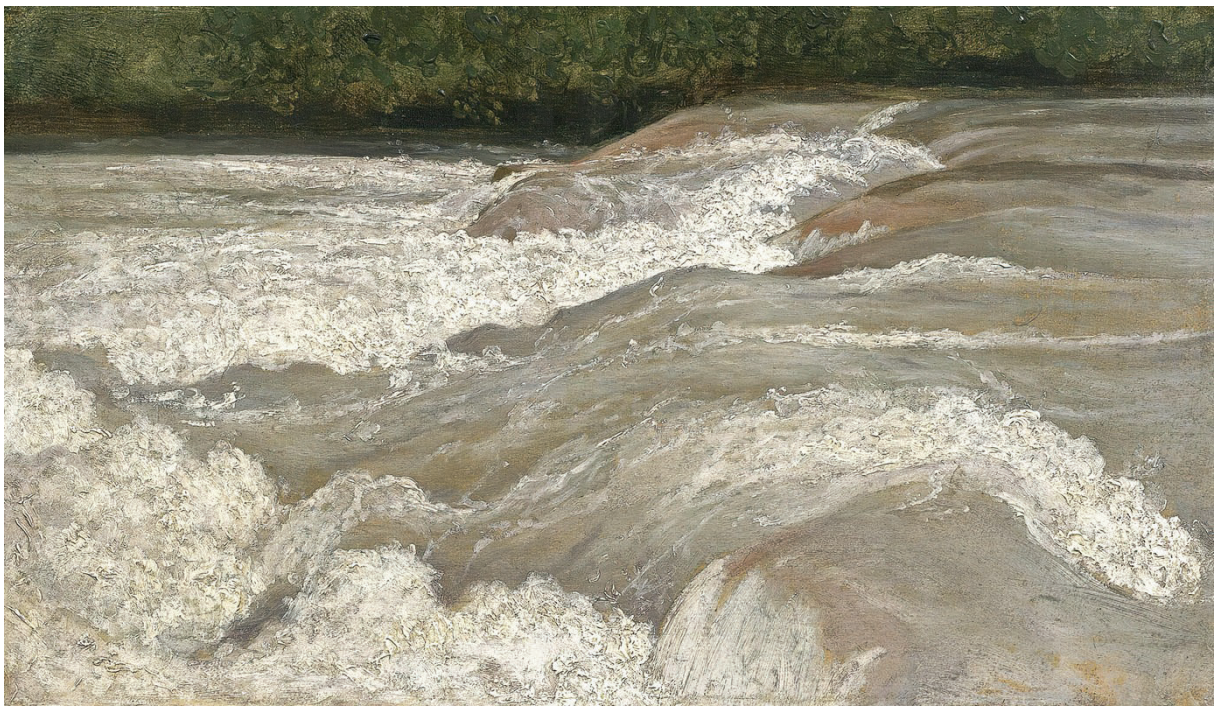


Figure 55 : Jean-Baptiste Camille Corot, *Le Velino à la sortie du lac de Papigno*, 1826, Nationalgalleriet (Oslo)

Dans *Le Velino*, Corot resserre la focale. La scène, plus intime, capte la rivière au plus près, là où l'eau, apaisée après la cascade, s'étale en nappes tranquilles. Dans *L'œuvre de Corot*, Alfred Robaut (1830 – 1909) relate ainsi l'histoire derrière le tableau :

> Pour faire cette étude de détail, l'artiste était placé sur le bord du lac Papigno, à près de 400 mètres au-dessus de la « Néra », où vont se briser, après des chutes successives, les eaux du « Velino » roulant par bonds impétueux sur les blocs de rocher. Cette étude était sortie de l'atelier quelques mois avant la mort de Corot[386].

La palette demeure restreinte : verts humides, bruns terreux, quelques touches pâles de lumière viennent effleurer la surface de l'eau et les rives. Ici encore, Corot refuse tout éclat facile : c'est par des couches subtiles, des superpositions légères, qu'il construit une atmosphère de silence où la nature paraît à la fois présente et insaisissable.

La comparaison avec le poème de Wang Wei s'impose d'elle-même tant le dialogue entre ces œuvres est fécond. *La cascade de Terni*, par sa perspective plus lointaine, répond à la posture du poète observant la montagne, tentant de saisir la majesté de l'espace sans en troubler l'équilibre. Comme chez Wang Wei, où la cloche du temple se perd dans les monts reculés, la cascade de Corot n'est pas qu'un motif : elle devient le médium d'une expérience intérieure, la matérialisation d'un souffle discret, presque évanescent. En revanche, *Le Velino* rejoint la proximité sensorielle du vers sur la « source qui s'étrangle sur des rocs inquiétants ». La nature y est saisie dans son intimité, là où la matière – l'eau contre la pierre – révèle une tension silencieuse. Wang Wei et Corot partagent cette même capacité à transcender le pittoresque pour atteindre une vérité plus profonde : l'expérience du monde passe par l'effacement de la subjectivité, par une sorte d'ascèse esthétique où le regard s'efface derrière les phénomènes.

Ce qui frappe dans ces deux tableaux de Corot, tout comme dans le poème de Wang Wei, c'est cette même discipline intérieure qui gouverne l'usage des couleurs, une modération presque ascétique qui refuse toute saturation inutile. Chez Corot, la cascade et le cours du Velino sont traités avec une palette resserrée autour de demi-teintes : les verts moussus, les gris bleutés, les bruns veloutés fusionnent dans une harmonie subtile où aucune couleur ne s'impose avec violence. Le blanc même, dans *La cascade de Terni*, loin d'éblouir, se fond dans des nuances lactescentes, absorbant la lumière plutôt que de la renvoyer brutalement. Cette économie chromatique est ce qui permet à Corot de distiller une sensation d'espace flottant, presque irréel, où chaque ton semble respirer dans la retenue.

---

[386] Alfred Robaut, Étienne Moreau, *L'œuvre de Corot : catalogue raisonné et illustré*, Paris, H. Floury, 1905, p. 46.

Dans *Le Velino*, la même discrétion chromatique confère à la scène une intensité feutrée : les reflets sur l'eau sont à peine suggérés par des éclats ternes, et les feuillages se fondent dans des camaïeux d'ocre et de vert olive, dénués de toute verdeur criarde. La couleur, ici, sert à dissoudre la matière dans l'atmosphère, créant une continuité silencieuse entre le tangible et l'évanescent.

Wang Wei, lui aussi, opère dans une gamme réduite mais infiniment nuancée. Le poème, bien que dépourvu d'une polychromie explicite, condense la perception visuelle en une expérience synesthésique : le froid, la dureté des roches, la transparence de l'eau, tout est traduit par des images qui suggèrent la couleur sans la nommer frontalement. L'évocation des « pins verts » sous une lumière « froide » ne se limite pas à désigner une teinte ; elle inscrit la couleur dans un champ de sensations où température, matière et temporalité se confondent. Le lecteur voit moins une couleur précise qu'il n'en perçoit le frisson diffus.

Cette maîtrise commune du peu – cette science de l'insuffisance – établit un pont esthétique entre Corot et la poésie Tang : la couleur, contenue, canalise le regard vers une intensité intérieure. Là où d'autres chercheraient à séduire par des éclats, Corot et Wang Wei choisissent l'effacement progressif, la dilution lente des formes et des tons dans un espace mental. Cette retenue chromatique n'est pas un simple choix formel ; elle devient le lieu même d'une méditation sur la nature et la vision, où la perception, délestée de tout superflu, rejoint la profondeur de l'expérience contemplative.

La même retenue chromatique, chez Corot et dans la poésie Tang, procède pourtant de visions de la nature radicalement différentes, qui, par des chemins divergents, convergent vers une même élévation spirituelle. Marqué par l'influence de l'histoire naturelle du XIXe siècle, Corot développe une palette de verts gris et de bruns terreux qui relève d'une véritable déconstruction scientifique de la lumière naturelle. L'usage mesuré de l'olive et de l'ocre n'est pas un simple effet de style : il répond à une observation attentive des phénomènes d'atmosphère lors des séances de peinture en plein air – cette loi optique selon laquelle les couleurs, à mesure que la distance augmente, se refroidissent et s'affadissent. Ce « désaturer » du paysage est, en réalité, une marque de fidélité scrupuleuse à la vision réelle, où transparaît une conscience profondément positiviste, presque humble face à la complexité du monde visible.

À l'inverse, la conception taoïste de la couleur fait de la sobriété – le « simple » – l'idéal suprême de beauté. Lao-tseu nous rappelle : « Les cinq couleurs aveuglent la vue de l'homme, les cinq tons assourdissent l'ouïe de l'homme, les cinq saveurs gâtent le goût de l'homme, les

courses et les chasses égarent le cœur de l'homme, la recherche des trésors excite l'homme à commettre le mal[387] ». Ici, la critique ne vise pas la nature mais l'excès : la couleur, lorsqu'elle devient trop éclatante ou trop chargée, obscurcit la perception au lieu de la clarifier. Ce dépouillement chromatique n'est pas seulement un choix esthétique, mais un acte philosophique : il s'agit de décaper la réalité jusqu'à ce qu'elle retrouve sa vérité première, débarrassée des séductions superficielles. La retenue devient ainsi un moyen d'accéder à une pureté fondamentale, où voir ne signifie plus accumuler des stimuli, mais entrer en résonance intime avec le rythme du monde.

Dans la poésie Tang, cette idée se matérialise souvent par l'association du « pâle » et du « vide », comme chez Wang Wei avec ses « monts reculés » et ses « sentiers désertés ». Mais cette épuration n'est jamais totale : des points d'ancrage surgissent çà et là – un pin vert, les derniers rayons du jour – qui ponctuent l'espace du poème d'éclats maîtrisés. Ce subtil jeu dialectique entre le vide et le signe, le dépouillé et l'incisif, relève d'une pensée zen où la couleur, loin d'être supprimée, trouve sa pleine force dans la parcimonie. La transparence et la clarté n'annulent pas la présence, elles l'intensifient en la rendant plus aigüe.

Tandis que la pâleur des tons chez Corot témoigne d'une humilité scientifique face à la nature, la même discrétion dans la poésie Tang traduit une transfiguration philosophique : deux démarches qui, chacune à sa manière, prouvent que la couleur la plus aboutie ne se fixe jamais à la surface de la rétine mais atteint directement les fibres profondes du regard – ce lieu où la perception devient liberté, où le sensible se transmue en calme absolu. Baudelaire, dans son *Salon de 1846*, formulait déjà cette intuition à propos de Corot : « M. Corot est plutôt un harmoniste qu'un coloriste ; et ses compositions, toujours dénuées de pédanterie, ont un aspect séduisant par la simplicité même de la couleur[388] ». Un éloge que l'on pourrait tout aussi bien adresser aux poètes de la dynastie Tang, qui, eux aussi, trouvent dans la simplicité et la pureté des tons, l'essence de la beauté. La couleur est une voie vers l'harmonie, une discipline modérée pour atteindre une vérité plus nue, plus durable et une possibilité plus ouverte. Ainsi se dessine une esthétique du peu, où chaque trace chromatique, pesée, dosée, ouvre paradoxalement à l'infini – une leçon d'humilité et de justesse qui résonne encore aujourd'hui avec une acuité troublante.

3.2.2 La caresse de la lueur

[387] Tao-tseu, « Tao-tö king », in *Philosophes taoïstes I, op. cit.*, p. 14.
[388] Charles Baudelaire, *Écrits sur l'art, op. cit.*, p. 223.

Pour interpréter la nature en se démarquant complètement de ce que l'on connaît des maîtres anciens et contemporains, l'atmosphère devient plus importante que le réalisme topographique. La lumière est considérée comme atout pour les artistes. Elle est destinée à donner la valeur d'unité de l'image, effaçant les effets trop violents pour toucher au profond du cœur. La lueur – une lumière faible, passagère, souvent vacillante – est une clarté qui ne s'impose jamais avec éclat, mais qui subsiste à la lisière de l'ombre, oscillant entre apparition et disparition. Par sa nature même, la lueur est précaire : elle n'éclaire qu'à demi, elle suggère plus qu'elle ne révèle, et c'est précisément cette modestie lumineuse qui lui confère toute sa puissance d'évocation. La lueur crée un entre-deux si particulier où le paysage semble respirer autrement : ni plongé dans l'obscurité, ni totalement baigné de lumière. Cette clarté atténuée donne aux scènes une qualité d'indistinction poétique, un halo où les formes s'effacent doucement, laissant place à la suggestion et à la rêverie. La lueur n'est pas seulement un effet lumineux : elle est le signe d'une esthétique du peu, de la nuance, qui ouvre l'espace sensible à des résonances profondes, entre le visible et l'invisible. Ainsi, qu'elle frôle la surface d'une eau calme ou qu'elle caresse la cime des arbres au crépuscule, la lueur engage le spectateur dans une expérience du monde empreinte de délicatesse et de suspension – un moment où le regard, conscient de sa propre limite, se fait plus attentif, plus intérieur.

Les petits paysages crépusculaires peuplés de nymphes, bergers et animaux envahissent les toiles du véritable peintre de la nature à partir de 1850. Corot s'intéresse au crépuscule, lorsque la lumière se voile dans une douceur fragile et que les contours du paysage s'estompent sous le souffle du soir. Cette fascination se décline notamment dans Le Batelier, effet du soir (1839), où le silence de l'eau reflète les dernières lueurs diffuses, ou encore dans *L'Étoile du Berger* (1864), où la clarté vacillante du crépuscule semble suspendre le temps. Dans *Souvenir de Riva, lumière du soir*, les brumes légères se mêlent à la pâleur du ciel, tandis que *Le passage du gué, le soir* (1868) capte la transition subtile entre jour et nuit, donnant à la scène une sérénité profonde. À travers ces variations, Corot explore sans relâche la frontière délicate où la nature, baignée d'ombre et de lumière résiduelle, se dissout dans un état d'indistinction poétique.

Le tableau intitulé *Paysage, soleil couchant*, illumine parfaitement la lueur que le peintre ne cesse d'explorer tout au long de sa carrière. Dans cet espace régi géométriquement, l'arbre avec le frémissement des feuillages et la ligne horizontale illustrée dans les derniers rayons du soleil restituent admirablement la beauté du « parallélisme », soit l'équilibre des forces dans cette scène sereine et riante. Corot n'hésite pas à capter les moindres effets pour proposer une vision poétique : les feuilles traitées dans une touche légère, les rayons se répandant vers le

clair du ciel, la lumière reflétée sur la surface de l'étang. Alors que pour « l'apparié », l'ombre intense d'un arbre, le vacher et ses bêtes plongés dans des tonalités de verts sombres, tout renforce le contraste et la tension entre le vide et le plein. Seule la lueur vient rompre cette disparité atmosphérique pour éveiller la globalité.



Figure 56 : Jean-Baptiste Camille Corot, *Paysage, soleil couchant*, 1865 – 1870, Musée de Grenoble

Pour Corot, la lumière timide est une expression ultime de son habileté dans l'utilisation de la lumière. Un artiste conscient et capable de capturer le charme fugace ne manquera pas de saisir tout moment susceptible d'ajouter de la poésie à l'image. Ces doux rayons sont les plus tendres dans le cœur du peintre, il ne saurait attendre de verser dans sa peinture tout le bien, la délicatesse et les fantaisies. Quand le soleil a à peine dissipé sa chaleur, la fraîcheur nocturne s'élève en estompant les formes, tout est reposant et harmonieux. C'est le moment le plus évocateur qui touche et éveille la partie la plus douce au fond du cœur de l'homme. Différent du paysage pétrifié par le soleil, le paysage enveloppé dans la lueur restitué par les touches légères et intimes porte plus de saveur selon François Jullien :

> Le paysage révélateur est celui du soir, s'estompant progressivement : quand, au cours de cette autre transition, du jour à la nuit, les formes à la fois se nimbent et s'obscurcissent, et peu à peu deviennent indécises. Tandis que les vapeurs qui montent effacent les arêtes et que le paysage entier commence à plonger dans la pénombre, ces formes qui vont se confondant appelant à dépasser leurs

> individuations temporaires pour rejoindre le fonds indifférencié des choses… Elle (la peinture révélatrice) doit renoncer aux pouvoirs de signalement et d'injonction des signes : au lieu de se laisser accaparer par les choses, elle pointe leur effacement ; au lieu de les porter au regard, elle les tourne vers leur résorption… Tandis que le saillant s'estompe, que le distinct se résorbe, ils font accéder au stade où la détermination se délot et fait signe vers son délaissement. La présence se dilue et est traversée d'absence[389] .

Corot saisit les formes à la fois surgissant et s'évanouissant, il peint le paysage entre *il y a* et *il n'y a pas*. *il y a* tend à se dissoudre dans *il n'y a pas*, c'est en cours et en évanescence, soit le procès continu qui compte pour la non-forme de la présence. C'est la philosophie de Corot, mais des poètes des Tang également. Selon François Jullien, ni les peintres ni les poètes en Chine ne peignent à traits distinctifs. Il en va de même pour la création littéraire. Les poètes ne décrivent pas des choses afin de les mieux montrer, de flatter l'œil et l'oreille, autrement dit, le but n'est jamais de démontrer ce qu'il y a. En immergeant les cimes des arbres, les sommets des monts, les bords des rivières dans la tendre lumière crépusculaire, les poètes ouvrent la possibilité de voir une présence s'enlisant et une absence émergeant. Les poètes ne s'empêchent pas de se délecter du moment baigné dans les lumières douces de l'aube et du soir, pour conditionner l'atmosphère de leur paysage.

Wang Wei décrit une scène de retour paisible et agréable sous les derniers rayons du soleil dans *Les fermes au bord de la rivière Wei*. Le poète dépeint d'abord, comme Corot dans son Paysage, soleil couchant, la lumière du soleil couchant reflétée sur le village serein, créant ainsi une atmosphère forte et sombre qui domine toute la poésie. Les bêtes de retour marchent sur les ruelles couvertes d'ombres, jusqu'à ce qu'ils disparaissent dans l'obscurité totale. Le poète garde une distance de l'esprit ontologique en vue de répondre formellement au souci du « qu'est-ce que c'est ». Il n'y répond pas, il peint la totalité qui paraît comme s'il y avait et comme s'il n'y avait pas.

渭川田家

Les fermes au bord de la rivière Wei

斜阳照墟落，

Les derniers rayons du soleil éclairent le hameau ;

穷巷牛羊归。

Dans les ruelles, reviennent vaches et moutons.

野老念牧童，

[389] François Julien, *La grande image n'a pas de forme, op. cit.,* p. 20.

Un paysan rustre qui s'inquiète pour son vacher ;

倚杖候荆扉。

Appuyé à sa canne, attendu sur le perron de ronce.[390]

La lumière qui traverse *Les fermes au bord de la rivière Wei* est celle, douce et oblique, du crépuscule, moment de bascule où le jour s'effiloche lentement dans la matière du soir. Le premier vers – « Les derniers rayons du soleil éclairent le hameau » – installe immédiatement cette clarté rasante qui, loin d'embraser le paysage, le nimbe d'une chaleur mourante. Ce n'est pas une lumière triomphante, mais une illumination passagère, presque furtive, qui épouse la modestie du décor : un village rural, des ruelles étroites, des troupeaux rentrant paisiblement.

Cette lumière crépusculaire ne se contente pas d'éclairer la scène ; elle agit comme une force d'unification qui relie les figures humaines et animales dans une même pulsation quotidienne. L'image du paysan, appuyé sur sa canne, scrutant le retour du jeune berger, ajoute une dimension humaine à cette lumière : elle n'est plus seulement un phénomène naturel mais devient un vecteur d'attente, d'inquiétude, de tendresse silencieuse. La clarté du soir se fait ainsi le miroir d'un sentiment diffus, celui d'une veille modeste mais attentive. Plus encore, la lumière, en se faisant rasante, met en relief la texture du paysage : les ruelles, les troupeaux, la canne du vieillard, la porte en ronce. Tout est là, dans cette simplicité rugueuse, amplifiée par une lumière qui caresse plus qu'elle n'éclaire, révélant dans la banalité du quotidien une poésie discrète. La lumière, ici, ne cherche ni l'éclat ni la sublimation spectaculaire ; elle se retire presque, se fait humble, mais c'est précisément dans ce retrait qu'elle ouvre un espace méditatif : un temps suspendu, où la vie rurale atteint une forme d'intemporalité douce et paisible.

À travers des langages artistiques distincts, Corot et Wang Wei capturent cet instant ténu où le jour bascule vers la nuit, enveloppant la scène d'une clarté fragile qui se retire à mesure qu'elle éclaire. Dans le tableau, le ciel, à peine fissuré par les dernières lueurs, s'ouvre sur une trouée de lumière dorée qui effleure la cime des arbres et se reflète timidement sur l'étendue d'eau. Le reste du paysage est plongé dans des tonalités sourdes : verts profonds, bruns assourdis, où les présences animales – une vache, un berger – se fondent presque dans le décor, suggérant davantage qu'elles ne s'imposent. Cette lumière crépusculaire agit de la même manière que dans le poème : elle ne révèle jamais totalement, mais esquisse des formes à demi effacées, insistant sur l'harmonie discrète entre l'homme, l'animal et la nature. Le paysan inquiet du poème, attendant son jeune berger, trouve ici son écho dans le calme veillant du paysage pictural, où le silence de la scène semble être prolongé par la lumière

[390] Wang Wei, « Les fermes au bord de la rivière Wei », recueilli dans *Anthologie de la poésie chinoise, op. cit.*, p. 359.

elle-même.

La lumière chez Corot, tout comme dans la poésie Tang, est un principe d'unification et de retrait : elle ne cherche pas à dominer, mais à suggérer l'immanence d'une présence subtile qui traverse le monde. Les deux œuvres partagent cette philosophie du peu : la lumière, loin de saturer l'espace, s'efface presque pour laisser émerger une sensation plus vaste – celle de la quiétude, de la fin d'un cycle naturel, de l'humilité du quotidien. Dans ce clair-obscur vibrant, chaque fragment de lumière devient un signe de passage, une invitation à contempler ce qui glisse doucement hors de la vue.

Dans la pensée taoïste, la lueur ne se réduit nullement à un phénomène physique ; elle constitue une modalité privilégiée par laquelle le Tao se manifeste. Sa logique profonde se trouve admirablement formulée au chapitre XXI du Tao-tö king :

> Le Tao est quelque chose de fuyant et d'insaisissable ; fuyant et insaisissable, il présente cependant quelque image ; insaisissable et fuyant, il est cependant quelque chose. Profond et obscur, il contient une sorte d'essence. Cette sorte d'essence est très vraie et comporte l'efficience[391].

Ce qui est le plus élevé dans l'ordre du Dao apparaît donc non sous l'éclat brutal d'une lumière pleine, mais sous les traits feutrés d'une clarté vacillante, dont l'indécision même devient la métaphore d'une réalité invisible mais néanmoins perceptible à l'esprit. Lao-tseu résume ce principe d'équilibre subtil par cette maxime saisissante : « La voie du ciel enlève l'excédent pour compenser le manquant[392] ». La véritable lumière – celle qui s'approche le plus du Tao – devrait ainsi se déployer à la manière d'un halo lunaire, discret et enveloppant, évitant la domination écrasante d'un éclat solaire qui impose sa force. Là où la lumière crue engendre des ombres dures et des ruptures, la lueur ténue, au contraire, permet aux êtres de coexister harmonieusement, dans une respiration commune qui échappe à toute logique de puissance.

Dans cette esthétique de la lueur discrète, un écho inattendu se dessine entre Corot, les poètes Tang et la sagesse taoïste. Chez Corot, la lumière crépusculaire – jamais flamboyante, toujours feutrée – épouse la logique d'une révélation progressive du paysage. Ses toiles, baignant dans des demi-teintes olivâtres et des brumes laiteuses, refusent l'exubérance chromatique au profit d'une illumination intérieure, subtile, où chaque éclat semble filtré par une pudeur cosmique. Ce n'est pas la lumière qui domine le paysage ; c'est le paysage lui-même qui s'ouvre lentement à la lumière, dans une sorte de respiration silencieuse. Les

[391] Lao-tseu, « Tao-tö king », in *Philosophes taoïstes I, op. cit.*, p. 24.
[392] *Ibid.*, p. 80.

poètes Tang traduisent cette même sensibilité : leur langue poétique privilégie des images effleurées – le dernier rayon sur une cime, le frisson d'une source voilée par les pierres – qui laissent toujours une part de vide, invitant à compléter l'image par l'intériorité du lecteur. La lumière n'est jamais une fin en soi, mais le tremplin vers un au-delà visible, vers une méditation qui transcende le simple fait optique.

Le taoïsme agit ici en filigrane : cette lumière tamisée, cet effacement partiel, relèvent d'une posture métaphysique où la vérité n'est jamais assénée, mais suggérée. Tout comme le Tao ne peut être nommé sans se perdre, la lumière la plus authentique est celle qui refuse de s'imposer, qui éclaire sans aveugler, et dont la modestie permet aux choses d'exister pleinement dans leur être propre. Ainsi, Corot, les poètes Tang et le taoïsme convergent dans une même intuition : celle d'une clarté qui ne cherche pas la conquête mais la connivence, d'une lumière qui n'est pas une fulgurance mais une permanence douce, respirant au rythme du monde.

Si Corot est souvent célébré pour ses paysages baignés de brumes argentées ou ses crépuscules apaisés, c'est peut-être dans la nuit que sa vision atteint sa densité la plus mystérieuse. Explorer cette nuit, c'est pénétrer un univers où la matière semble flotter, suspendue entre le visible et l'invisible, dans une harmonie secrète que seul un regard humble et attentif peut saisir. Très tôt, au Salon de 1839, l'envoi de Corot insuffla à Théophile Gautier (1811 – 1872) une inspiration sans bornes, dont témoigne l'écriture des vers suivants :

Mais voici que *le soir*, du haut des monts descend ;
L'ombre devient plus grise et va s'élargissant ;
Le ciel vert à des tons de citron et d'orange ;
Le couchant s'animait et va plier sa frange ;
La cigale se tait et l'on n'entend de bruit
Que le soupir de l'eau qui se divise et fuit ;
Sur le monde assoupi les heures taciturnes
Tordent leurs cheveux bruns mouillés de pleurs nocturnes.
À peine reste-t-il assez de jour pour voir,
Corot, ton nom modeste écrit dans un coin noir[393].

Cette évocation poétique de Gautier témoigne d'une rare acuité face à l'art de Corot : loin de se contenter d'un hommage convenu, le poète saisit avec finesse cette transition ténue entre le jour déclinant et l'obscurité montante, qui est au cœur même de la sensibilité de l'artiste. La palette verbale – entre verts citronnés, ombres grises et cheveux bruns mouillés de nuit – répond presque trait pour trait aux harmonies silencieuses des paysages de Corot, où la lumière s'efface sans fracas pour laisser place à une paix vibrante. Le dernier vers opère un

[393] Théophile Gautier, feuilleton sur le Salon de 1839 publié dans *La Presse*, 27 avril 1839, cité dans *Les peintres illustres – Corot*, Paris, Pierre Lafitte et Cie, 1910, p. 50.

glissement subtil : ce « nom modeste écrit dans un coin noir » est à la fois une signature humble et l'incarnation même de l'art de Corot – discret, effacé, mais pourtant essentiel à la compréhension des mystères du crépuscule.

Après 1860, la nuit s'empara des toiles de Corot, avec la lune accrochée dans le ciel brillant sur le lac tranquille. De même, énormément de descriptions de la lune parsèment les œuvres des poètes Tang. C'est le jeu de la lune qui perce le mystère de la nuit, apaise l'agitation et l'incertitude intérieures, et évoque des réminiscences infinies. Il est difficile de trouver un autre artiste qui aime tant la lueur de la lune que Corot. Sa capacité de contrôler l'atmosphère est en grande partie reflétée dans sa façon de créer une ambiance floue enveloppée dans la demi-obscurité. Parcourir ses œuvres de paysage nocturne, c'est avoir l'impression de se promener dans un poème *Shanshui* : on se croirait savourer la même lune que celle des poètes ! Dans son tableau *Le lac, effet de nuit* (fig. 53), et un autre similaire intitulé *Paysage au clair de la lune* (fig. 18), nous pouvons facilement ressentir la même inspiration et le même confort que l'éclair de la lune apporte au poète Zhang Ji (715 – 779) face à l'assaut de la nuit obscure :

枫桥夜泊

Accostage de nuit au pont des Érables

月落乌啼霜满天，

La lune se couche, les corbeaux crossant, le givre emplit le ciel ;

江枫渔火对愁眠。

Triste, je dors face aux érables du fleuve et aux feux des pêcheurs.

姑苏城外寒山寺，

Du monastère de Hanshan, hors des murs de la ville de Gusu,

夜半钟声到客船。

Le son d'une cloche parvient à minuit au bateau des voyageurs[394].

Zhang Ji constitue l'un des textes les plus emblématiques de la poésie Tang pour sa puissance d'évocation nocturne. En à peine vingt-huit caractères, Zhang Ji a gravé dans la mémoire collective l'empreinte culturelle impérissable de Suzhou. C'est ce poème qui, depuis des siècles, attire vers la ville de Gusu (姑苏城) – l'actuelle Suzhou, dans la province du Jiangsu – des générations entières, antiques et contemporaines. La renommée du Temple de Hanshan (寒山寺) doit tout au vers qui évoque le tintement nocturne de sa cloche : une

[394] Zhang Ji, « Accostage de nuit au pont des Érables », recueilli dans *Anthologie de la poésie chinoise, op. cit.*, p. 425.

simple image poétique devenue emblème. Aujourd'hui encore, le temple célèbre chaque année une cérémonie du Nouvel An autour de ce carillon historique, établissant un pont temporel entre l'insomnie du poète d'il y a douze siècles et les vœux modernes adressés à l'aube de chaque année nouvelle.

La scène décrite se déploie sous un ciel blafard, où la lune en déclin, les corbeaux criards et le givre omniprésent dessinent un paysage spectral. Cette mise en scène n'est pas gratuite : elle traduit un sentiment d'exil intérieur, où la nature amplifie l'expérience humaine de solitude. Le poète, allongé sur son bateau, se trouve à la fois en retrait et en totale immersion dans ce décor nocturne. La lumière lunaire, loin d'être consolatrice, souligne ici l'étrangeté du monde : elle révèle un espace minéral, glacé, où la vie humaine paraît presque anecdotique. Le son de la cloche qui retentit à minuit transcende ce silence pesant ; il agit comme un rappel du lien ténu entre le sacré et le monde tangible, une vibration éphémère qui traverse les ténèbres pour toucher l'âme du voyageur.

Les tableaux de Corot – *Le lac, effet de nuit* et *Paysage au clair de la lune* – plongent le spectateur dans une nuit qui partage cette même sensibilité à la présence discrète de la lumière. Dans ces œuvres, la lune domine la scène mais n'impose jamais sa clarté de façon autoritaire : elle glisse sur l'eau, effleure les troncs d'arbres massifs, se reflète doucement sans jamais dissoudre l'obscurité environnante. À gauche, un personnage solitaire ou une barque anonyme se dessine, presque absorbée par la densité du paysage nocturne. L'observateur est invité à une contemplation silencieuse, non spectaculaire, où chaque fragment de lumière semble médité, pesé, pour que le regard se perde dans la lenteur du temps suspendu.

Ce qui frappe, dans la confrontation entre ces œuvres, c'est cette conception commune de la lumière comme une force d'interstice : elle n'éblouit pas, elle insinue. Chez Zhang Ji, la lune est là pour amplifier le tragique d'une expérience existentielle ; chez Corot, elle apaise, sans toutefois dissiper le mystère fondamental de la nature. L'ombre ne disparaît jamais tout à fait : elle reste la matrice secrète à partir de laquelle surgissent ces halos incertains.

Tant le poète que le peintre semblent habités par une même exigence : celle de préserver l'intégrité fragile de la forme tout en la menant jusqu'aux confins de son effacement. Ils n'enferment pas la figure dans une visibilité définitive, mais en exploitent les seuils d'apparition et de disparition, franchissant cette oscillation essentielle pour explorer un territoire où « il n'y a pas » – un vide fécond, porteur de signification latente. La lueur de la lune chez Zhang Ji, tout comme celle qui affleure dans les nocturnes de Corot, ne se contente pas d'éclairer : elle révèle et voile simultanément, déployant un espace plastique et poétique

où la clarté et l'ombre ne sont pas des contraires mais les faces d'un même souffle cosmique. Ce contraste de demi-jour et de demi-nuit, ce miroitement d'opposés, ne saurait être disjoint : il construit une dynamique où chaque zone lumineuse gagne en intensité grâce à la densité des ténèbres qui l'enserrent. Ce jeu dialectique ne nous invite pas simplement à scruter le visible, ni à nous perdre dans l'invisible, mais à nous tenir sur cette ligne ténue qui relie et dissout à la fois ces deux pôles. La peinture de Corot, à l'instar de la poésie Tang, ouvre ainsi un champ d'expérience où le regard et l'esprit sont incités à dépasser la matérialité immédiate, à se glisser dans un espace intermédiaire où le réel tangible bascule vers l'indicible.

Dans le *Gorgias*, Platon propose que des émotions opposées – telles que la douleur et le plaisir – peuvent coexister grâce à un processus de mélange et d'entrelacement, sans pour autant que chacune perde sa nature propre :

- Socrate : Bon. Dois-je poser encore plus de questions, ou es-tu d'accord pour dire que tout besoin, que tout désir sont des états pénibles ?
- Calliclès : Je suis d'accord avec cela. Ce n'est pas la peine de m'interroger !
- Socrate : Soit. Donc, si l'on boit quand on a soif, c'est agréable. Qu'en dis-tu ?
- Calliclès : Oui, c'est agréable de boire quand on a soif.
- Socrate : Tout de même, dans ce que tu viens de dire, « avoir soif » signifie qu'on éprouve quelque chose de pénible !
- Calliclès : Oui.
- Socrate : Mais si l'on boit, on comble le besoin de boire, et c'est un plaisir.
- Calliclès : Oui.
- Socrate : Alors, quand tu dis qu'on boit, tu dis qu'on jouit d'un plaisir.
- Calliclès : Parfaitement.[395]

Dans la mêlée des contraires, chaque élément conserve son autonomie ontologique, son « en-soi ». La contradiction n'abolit donc pas l'essence, mais engendre, au contraire, une forme supérieure d'unité. Ainsi, boire lorsqu'on a soif fait simultanément éprouver la souffrance du manque et la jouissance de l'apaisement : ces deux expériences, bien que contraires, coexistent sans se dissoudre l'une dans l'autre. Ce principe trouve un écho saisissant dans l'esthétique du clair-obscur minimal que cultivent poètes et peintres : par un tracé épuré, par une économie de moyens et un usage parcimonieux de la lumière, ils instaurent un espace où la clarté et l'obscurité se répondent dans un équilibre instable mais fécond. Cette mise en tension rappelle la dynamique platonicienne : les formes y restent lisibles tout en flirtant avec

[395] Platon, *Gorgias*, présentation et traduction par Monique Canto-Sperber, Paris, Flammarion, 1987, version numérique Kobo, sans pagination.

la dissolution, offrant au spectateur un seuil où la distinction s'amenuise sans jamais s'annuler. La brume lumineuse, chère tant à certains paysages peints qu'à la poésie allusive, devient alors le vecteur d'une coexistence pacifiée des contraires – un médium où chaque élément trouve sa place sans dominer l'autre.

Cet art du flou oblige l'observateur ou le lecteur à une expérience dialectique intime : c'est dans la tension, dans le va-et-vient entre présence et retrait, que naît une compréhension plus profonde. La clarté véritable se loge peut-être dans cette zone d'incertitude, et la véritable harmonie surgit du tissage complexe des oppositions. La vérité la plus élevée, loin de s'offrir dans une évidence saturée, se dévoile par touches fragmentaires, dans la suggestion plus que dans l'assertion. Là où le mélange platonicien requiert une analyse rationnelle pour être saisi, la lumière diffuse de l'art sollicite une imagination active, un comblement silencieux des vides. Et c'est précisément lorsque l'artiste ou le poète consent à céder une part du pouvoir de création à son récepteur – en le hissant au rang de co-interprète – que l'art et la pensée atteignent leur apogée : ce moment rare où la signification ne se livre pas toute faite, mais s'invente dans la complicité du regard.

Dans cet au-delà, ce n'est plus la simple vue qui opère, mais un double mouvement d'imagination et de résonance intérieure. La contemplation devient alors une œuvre partagée : le spectateur n'est pas seulement témoin, il est partie prenante d'une création en suspens, qui demande à être complétée par sa propre sensibilité. La lumière, en tant que seuil et médiatrice, agit comme un révélateur d'empathie : elle crée des ponts invisibles entre l'image et le monde intérieur, entre l'émotion contenue de la scène et celle du spectateur. Ainsi, chaque reflet lunaire, chaque lueur vacillante des feux de pêche, résonne moins comme une affirmation visuelle que comme une invitation à sentir la profondeur des silences, des attentes, des absences.

Chapitre 3 L'esprit

Existe-t-il une forme d'opposition entre le paysage et la pensée ? En principe, le paysage est objectif, extérieur à mon être : il s'étend devant moi ou autour de moi, tandis que la pensée réside au plus profond de mon esprit. Entre les deux semble s'interposer une frontière, dont la localisation demeure toutefois incertaine. Pourtant, depuis l'Antiquité, le paysage n'a cessé d'éveiller la pensée, et certains élans réflexifs semblent même jaillir du paysage lui-même. L'un des premiers témoignages occidentaux de l'expérience paysagère – l'ascension du mont Ventoux par Pétrarque en 1336 – débouche directement sur une méditation philosophique,

annonçant déjà la conceptualisation future du « paysage » : « Et les hommes s'en vont admirer les cimes des montagnes, les vagues énormes de la mer, le large cours des fleuves, les plages incurvées des océans, les révolutions des astres, et ils se détournent d'eux-mêmes[396] ». Pétrarque, en emportant avec lui les *Confessions* de saint Augustin, se laisse rapidement happer par l'introspection, s'arrachant ainsi à l'ivresse du spectacle naturel pour plonger dans la contemplation intérieure : la vision cède la place à la méditation. La tradition chrétienne d'introspection a longtemps maintenu l'Europe dans une retenue : ni le regard ni l'imagination n'osaient se poser franchement sur le paysage. Pourtant, le récit de cette ascension esquisse déjà un relâchement de ces chaînes. Au XIVe siècle, l'Europe s'apprête à oser regarder le paysage.

L'exploit de Pétrarque coïncide presque avec la réalisation par Ambrogio Lorenzetti (1290 – 1348) des *Effets du bon gouvernement à la campagne* (1338 – 1340) au Palazzo Pubblico de Sienne. Si le débat demeure ouvert parmi les historiens quant à savoir quelle œuvre marque véritablement la naissance de l'idée paysagère en Europe, l'essentiel est ailleurs : « Ce qui compte, c'est qu'à partir de la Renaissance, le paysage comme tel se met à exister pour les Européens[397] ». C'est le moment où surgit la réflexion sur le paysage, où se noue la quête d'une unité entre action et présence paysagère.

Augustin Berque éclaire la notion de « pensée paysagère » : de quoi parle-t-on exactement ? S'agit-il d'une manière « paysagère » de penser, ou d'une pensée sur le paysage ? Théoriquement, les deux coexistent, mais ici l'accent se porte sur la première. Ces deux acceptions ne se confondent pas :

- Une pensée (au sujet) du paysage, c'est une pensée qui se donne le paysage pour objet. Une réflexion sur le paysage. Pour qu'une telle chose existe, il faut être capable de se représenter le paysage, c'est-à-dire notamment de le représenter par un mot qui permettent d'en faire un objet de pensée. Un noème de noèse, dirait la philosophie. Certes, on peut sentir les choses avec d'autres moyens que les mots, mais pour les *penser* vraiment, il faut des mots. C'est cela justement qui se manifeste en Europe lors de la Renaissance : il commence à y avoir une pensée du paysage.

- Une pensée de type paysager, en revanche, cela ne demande pas nécessairement des mots. Preuve en est qu'en Europe, des premiers peuplements venus d'Afrique jusqu'à la Renaissance, on a vécu d'une manière si paysagère qu'elle nous a laissé des paysages admirables, et ce en l'absence de toute pensée du paysage. Les gens aménageaient les paysages avec un goût certain ; en tout cas, nous avons la trace objective, matérielle d'un tel goût, et nous ne pouvons qu'en inférer que ces gens-là pensaient – puisqu'ils n'étaient pas moins sapien(te)s

[396] François Pétrarque, *L'ascension du mont Ventoux*, traduit par Victor Develay, Paris, Librairie des Bibliophiles, 1880, p. 31-32.
[397] Augustin Berque, *La pensée paysagère*, op. cit., p. 8.

> que nous le sommes – d'une manière telle qu'ils faisaient de beaux paysages. Ils faisaient des choses comme le mont Saint-Michel, Véze-lay, Roussillon, les vignobles de Bourgogne, Rocamadour, etc. Bref, ils témoignaient à l'évidence d'une pensée paysagère[398].

Sous cet éclairage, l'art de Corot et la poésie *shanshui* des Tang apparaissent comme des expressions magistrales de cette pensée paysagère au sens fort – non pas tant des discours sur le paysage que des gestes créateurs où pensée et paysage se fondent dans une même respiration. Chez Corot, la nature est une présence diffuse, presque impalpable, où la lumière, les brumes, les frondaisons esquissent moins un décor qu'une atmosphère, un monde en perpétuelle naissance. Sa touche vaporeuse, ses contours estompés trahissent une vision qui refuse la fixation : ce que Corot peint, ce n'est pas tant le paysage vu que le paysage vécu, éprouvé dans son épaisseur sensible et sa vibration intérieure. Là réside précisément une pensée paysagère : non une analyse distanciée, mais un engagement tacite du regard et du corps dans la dynamique du monde naturel. De même, la poésie *shanshui* se déploie dans une économie de moyens qui vise à abolir toute scission entre le sujet et le cosmos. Le poète Tang, loin de se poser en observateur, s'efface devant la vastitude qu'il traverse ; ses vers ne sont pas de simples descriptions mais des gestes d'inscription dans l'espace naturel, des inflexions d'âme qui laissent transparaître le rythme secret de l'univers. Le paysage devient alors ce lieu d'accord profond où la parole humaine épouse la respiration du monde. Corot comme les poètes *shanshui* incarnent une pensée paysagère au sens le plus subtil : un mode d'être où l'homme ne se tient plus en face du paysage mais en lui, avec lui. Ni pure contemplation ni simple représentation, cette pensée est une manière de cohabiter avec le monde – une sagesse tacite où l'art s'efface presque pour mieux laisser advenir la vérité muette des lieux. En cela, ces œuvres interrogent et déplacent nos conceptions modernes : elles nous rappellent que le paysage n'est pas d'abord un spectacle extérieur à déchiffrer, mais une expérience de relation, une modalité d'existence où se joue, silencieusement, l'unité fragile entre l'homme et son milieu.

Cette pensée paysagère occidentale trouve en Chine une élaboration philosophique ancienne et profondément structurée. La tradition lettrée chinoise a théorisé très tôt cette idée d'une création fondée sur la réceptivité et l'effacement du moi – en lien direct avec le *Tao* :

> La tradition lettrée a théorisé une activité créatrice fondée non sur le geste actif mais sur la réceptivité et la disponibilité : l'idéal de naturel induit une création qui se produit sans que l'artiste ait conscience de l'acte de peindre, et qui passe par l'oubli de la conscience de soi. Pourtant, l'acte pictural et l'oubli de la conscience de soi ne sont pas contradictoires : le geste de l'artiste est secondaire par rapport au

[398] *Ibid*., p. 9.

retrait de la personne, afin de laisser agir en soi le Dao[399].

Bien que les cadres philosophiques diffèrent – Tao en Chine, naturalisme ou mysticisme en Europe –, l'intuition profonde converge : la véritable pensée paysagère implique une disponibilité intérieure, un effacement des barrières entre soi et le monde, pour permettre à une vérité du paysage de surgir au-delà de la volonté consciente. Si Corot et les poètes Tang semblent, à première vue, appartenir à des sphères culturelles et esthétiques sans rapport, un fil invisible les relie : tous deux participent d'une ontologie implicite où la séparation entre l'homme et le monde s'amenuise jusqu'à s'effacer. Cette posture trouve un écho direct dans le Taoïsme pour la Chine, et, plus discrètement mais non moins profondément, dans certains courants de pensée européens qui traversent Corot de manière souterraine. Chez Corot, l'absence de narration, la douceur presque impassible des paysages, la réticence à inscrire la figure humaine au premier plan révèlent une vision où le réel n'est plus hiérarchisé selon un ordre anthropocentrique. La nature n'y est pas domptée, ni organisée autour d'un axe humain ; elle déploie sa propre logique, fluide et autonome, où chaque élément – arbre, étang, ciel – prend part à une orchestration silencieuse. Cette « modestie métaphysique » de Corot – sa manière d'être avec la nature plutôt que d'en être le maître – participe d'une pensée paysagère qui engage l'être tout entier dans une expérience d'effacement des frontières. La poésie *shanshui*, quant à elle, est le reflet le plus pur de la pensée taoïste et bouddhiste, où le paysage devient l'espace d'une méditation incarnée. Les poètes des Tang ne décrivent pas un spectacle extérieur ; ils donnent voix au *qi* (气) – cette énergie vitale qui circule entre ciel et terre, reliant l'homme au flux du cosmos. Ainsi, la montagne et la rivière ne sont jamais des arrière-plans : elles sont des acteurs vivants qui modulent l'âme du poète et lui offrent un miroir du Tao, cette voie suprême qui ne saurait être dite mais seulement expérimentée. Ce qui frappe, c'est que, des bords de l'Oise aux rivières du Jiangnan, se dessine une même exigence : abolir l'écart entre pensée et paysage, entre être et monde. Chez Corot, cette exigence se traduit par la dissolution des formes dans la lumière, par une attention extrême à l'indicible, là où la poésie Tang use de la brièveté et du vide pour faire sentir ce qui échappe à toute saisie conceptuelle. L'un comme l'autre témoignent d'une pensée paysagère qui n'est ni commentaire ni construction, mais une expérience existentielle – une manière de se laisser traverser par le paysage jusqu'à devenir, soi-même, paysage.

3.3.1 Le détachement

[399] Yolaine Escande, *Montagnes et eaux – La culture du shanshui*, op. cit., p. 148.

Au fondement de la pensée paysagère, qu'elle s'exprime sous le pinceau vaporeux de Corot ou dans les vers ciselés des poètes *shanshui*, réside un principe commun, discret mais décisif : le détachement. Non point un rejet du monde, ni une froide indifférence, mais une posture d'allègement intérieur, une manière de se déprendre des attaches trop serrées du moi pour laisser place à l'émergence d'une autre relation au réel. Dans l'un et l'autre cas, ce geste de dessaisissement produit un retournement décisif : le paysage cesse d'être un objet pour devenir expérience, non plus quelque chose que l'on contemple à distance mais un lieu d'infusion réciproque où pensée et nature se traversent et se transforment. Ce détachement n'est donc jamais un simple refus, mais une métamorphose subtile de la relation, une manière d'habiter le monde en suspendant les volontés d'appropriation pour accueillir, dans le tremblement du sensible, la vérité muette des lieux.

Le détachement, tel qu'il s'épanouit dans la tradition *shanshui*, trouve en ce poème de Wang Wei une expression d'une pureté exemplaire. *Mon domaine du Zhongnan* n'est pas seulement la chronique d'un repli géographique ou d'un choix de vie rustique ; il incarne une véritable épure existentielle, où la quête de la Voie passe par le désencombrement des désirs, l'effacement progressif du moi au profit d'une communion silencieuse avec le monde naturel.

终南别业

Mon domaine du Zhongnan

中岁颇好道，

Au milieu de ma vie, amoureux de la Voie ;

晚家南山陲。

Au mont Zhongnan sur le tard je me retire.

兴来每独往，

Je m'y rends seul quand l'envie me prend ;

胜事空自知。

Je garde pour moi les joies que j'y ressens.

行到水穷处，

Marcher jusqu'au lieu où la source disparaît ;

坐看云起时。

S'asseoir et attendre que s'élèvent les nuées.

偶然值林叟，

Nous parlons et rions,

谈笑无还期。

Par hasard, je croise un vieillard des forêts ; oubliant de rentrer.[400]

Vivant isolé à Zhongnan, Wang Wei a un grand plaisir de déambuler dans les montagnes. Il se promène çà et là à volonté, sans qu'il le sache, il arrive au bout de l'eau courante. Désorienté, il ne s'en dépite point, alors il s'assoit, en attendant le lever des nuées. Il compare les difficultés de la vie à l'impasse devant lui, rien d'autre qu'un esprit large peut aider à s'en sortir. Tout est léger et sans importance. Accepter les choses comme elles viennent, c'est la philosophie de Wang Wei. Pour se libérer de toute attache, les poètes chinois encadrent dans leur poésie un univers paisible avec ciel, montagne, eau. Ni l'indifférence ni le mépris ne comptent, c'est pour être libre de tout. « La liberté, c'est faire bien tout ce qu'on veut faire[401] », et laisser aller tout ce qu'on ne veut pas. Impasse ou égarement, tout est dépendance. Ciel, montagne et eau écartent les poètes de tout cela sans rien briser, sans rien profaner.

Les deux vers centraux atteignent une densité philosophique remarquable : « Marcher jusqu'au lieu où la source disparaît ; s'asseoir et attendre que s'élèvent les nuées. » Ici, le mouvement et l'immobilité s'équilibrent en un geste unique. Le poète va jusqu'au bout du visible – jusqu'à ce point ultime où la source s'évanouit, métaphore de la limite du savoir ou de l'effort humain. Puis il s'assied, se rend immobile, offrant au ciel le soin de poursuivre le cycle des choses. Ce retournement du faire vers le laisser-advenir est l'essence même du détachement : s'installer dans le non-agir (无为, wú wéi), laisser la nature accomplir ce que l'homme n'a pas à forcer. Rester détaché de tout, exercer le non-agir, c'est la philosophie des lettré chinois : « Celui qui continue son étude, augmente de jour en jour. Celui qui pratique le Tao diminue de jour en jour. Diminue et diminue encore pour en arriver à ne plus agir. Par le non-agir, il n'y a rien qui ne se fasse. C'est toujours par le non-faire que l'on gagne le monde entier[402]. » C'est par l'oubli de soi et l'abandon de toute volonté imposée que l'on parvient véritablement à la sagesse. Lao-tseu ne cherche pas à accumuler des savoirs ou des expériences, il s'efforce au contraire de réduire le superflu, d'épurer ses intentions pour atteindre une sorte de clarté silencieuse. À ce moment-là, la vie elle-même s'écoule sans entrave, comme l'eau d'un ruisseau qui, sans effort, trouve toujours son chemin.

Le non-agir ne signifie donc pas l'inaction ou le déni du monde, mais une autre manière d'être au monde : une manière d'interagir sans imposer, de laisser les choses se dérouler en

[400] Wang Wei, « Mon domaine du Zhongnan », recueilli dans *Anthologie de la poésie chinoise, op. cit.*, p.356.
[401] Marc Halévy, *Le Taoïsme*, op. cit., p. 122.
[402] Lao-Tseu, « Tao-tö King », in *Philosophes taoïstes I, op. cit.*, p. 51.

leur propre temps, sans intervention excessive, sans volonté d'appropriation. En cela, il s'agit d'une forme de « souveraineté douce », où l'individu, détaché des passions et des ambitions personnelles, se trouve en parfaite résonance avec le flux naturel des événements. C'est une sorte d'équilibre parfait, où l'art de vivre consiste à ne pas interférer avec la dynamique de la vie, mais à en devenir un participant attentif et harmonieux.

Ici, le paysage se fait médiateur d'une méditation profonde, un espace où le poète et la nature, dans le va-et-vient du mouvement et du silence, atteignent cette fusion subtile où les distinctions entre le moi et le monde s'effacent. Le vers « Par hasard, je croise un vieillard des forêts ; nous parlons et rions, oubliant de rentrer » met en lumière, à travers le terme par hasard, une rencontre dénuée de toute préméditation : l'abandon de tout dessein, la valorisation d'une pure coïncidence qui échappe à l'emprise du calcul. Le poète ne cherche pas à extraire un sens, il accueille simplement l'expérience, laissant émerger sa densité propre.

L'expression « oubliant de rentrer » défie à son tour la tyrannie du temps linéaire : elle suggère une forme de permanence, une suspension du retour qui confère à cette communion avec la nature une dimension presque intemporelle. Ce dialogue ouvert refuse toute réduction de l'expérience à un système discursif ou logique ; il préserve l'intégrité du vécu, dans sa plénitude muette. En gommant la finalité, Wang Wei élève cette interaction vers une pure pratique de l'intuition et du sensible – cœur même d'une pensée paysagère où le savoir cède la place à l'expérience corporelle, et où la nature se révèle non dans l'analyse mais dans l'acte d'être là, présent au monde.

Liu Changqing nous dévoile dans son poème *La montagne Qiuyun* sa pensée paysagère à lui :

湘中纪行十首。秋云岭

La montagne Qiuyun

山色无定姿，

Le visage du mont n'est pas figé ;

如烟复如黛。

Tantôt embrumé, tantôt vert foncé.

孤峰夕阳后，

Derrière le couchant : cime solitaire ;

翠岭秋天外。

Dans un ciel automnal : crête azurée.

云起遥蔽亏，

Voilée, altérée, au lever des nuages ;

江回频向背。

De face ou de dos selon les sinuosités.

不知今远近，

Distante ou proche, à présent je ne sais ;

到处犹相对。

Au face-à-face impossible d'échapper[403].

Le caractère fluide du paysage, tel que décrit par « le visage du mont n'est pas figé ; tantôt embrumé, tantôt vert foncé », nous invite à considérer l'idée de non-essence, une qualité de l'être qui échappe à toute tentative de figer une identité stable. Cette vision n'est pas simplement celle de la montagne, mais une réflexion sur la nature de la réalité elle-même : mouvante, éphémère et insaisissable. Il existe ici une invitation implicite à accepter l'indéfinissable, à suspendre les attentes du monde matériel pour s'immerger dans la pureté de l'expérience du moment, une expérience qui se déploie dans l'instabilité même. Dans cette perception du paysage, l'œil n'est pas un simple outil de contemplation, mais une fenêtre par laquelle le poète s'efface en une réceptivité totale.

Le non-agir, qui sous-tend la pensée taoïste, se fait sentir dans l'absence de toute volonté explicite ou de désir de saisir une signification précise. La montagne, dans sa fluidité, incarne cette idée de l'action par le retrait, du mouvement sans effort. À chaque « sinuosité » du paysage, le poème révèle une image en perpétuelle transformation, comme si le poète, au lieu de chercher à comprendre ou à capturer ce qu'il voit, se contentait de le laisser s'exprimer, de se laisser traverser par l'instant.

Le thème de la distance, qui oscille entre « distante ou proche », manifeste la problématique du rapport au monde dans sa dimension la plus abstraite : une distance qui n'est pas géographique, mais ontologique. Cette indétermination de la distance, une oscillation entre proximité et éloignement, évoque la dissociation entre l'esprit et la réalité, entre le soi et l'univers. La connaissance directe du monde, telle qu'elle est perçue dans ce poème, est une connaissance indirecte, un rapport qui ne s'établit pas par l'analyse, mais par l'effacement du sujet dans l'expérience de la nature. Le poème suspend la tentation de saisir

[403] Liu Changqing, « La montagne Qiuyun », recueilli dans *Anthologie de la poésie chinoise, op. cit.*, p. 388.

ou de réduire ce rapport à un simple échange de regards, et il place plutôt le lecteur dans une position de contemplation pure, où la relation entre l'homme et la montagne devient une immersion, sans hiérarchie ni division. Ce phénomène d'absorption dans le monde naturel est la clé du détachement taoïste, qui rejette toute prétention à l'action ou à la maîtrise, et place l'accent sur une réceptivité passive, qui fait place à la nature pour se réaliser d'elle-même.

山中问答 / 山中答俗人问

Question et réponse dans la montagne

问余何意栖碧山，

On demande pourquoi j'habite les monts verts ?

笑而不答心自闲。

Je souris sans répondre, mon esprit est serein.

桃花流水窅然去，

Les fleurs de pêcher sur l'eau s'éloignent ;

别有天地非人间。

Il est un autre monde, pas celui des humains[404].

Le poème Li Bai nous plonge dans une réflexion sur l'écart entre le monde des hommes et celui de la nature. Ce dialogue, à première vue éphémère et informel, révèle une compréhension plus profonde de la relation entre l'individu et l'espace naturel, où le détachement n'est pas simplement un rejet des préoccupations mondaines, mais une forme de réponse à une autre réalité, une réalité où la nature et l'esprit s'entrelacent.

La question posée à l'auteur, « Pourquoi habitez-vous les montagnes ? », est d'emblée une invitation à s'interroger sur les motifs de son choix. Pourtant, la réponse « Je souris sans répondre, mon esprit est serein » est une réponse délibérément dénuée de justification rationnelle. Cette absence de réponse pourrait être perçue comme une forme de retrait volontaire, une esquive face à la pression d'une société qui cherche à saisir, à analyser et à catégoriser. Le sourire du poète, tout en restant silencieux, exprime une forme de détachement qui ne se contente pas de l'éloignement physique des préoccupations humaines, mais qui atteint un niveau plus profond : celui de l'indifférence aux exigences externes, un état d'esprit libre de toute attente ou justification. Ce retrait, plus qu'une fuite, devient une manière de répondre au monde en refusant la parole rationnelle au profit de la tranquillité de l'âme. Le détachement ici s'incarne dans le choix de l'individu de ne pas se définir par les standards

[404] Li Bai, « Question et réponse dans la montagne », recueilli dans *Anthologie de la poésie chinoise, op. cit.*, p. 365.

sociaux, mais de se retrouver dans la simplicité et l'épure de la nature.

Les « fleurs de pêcher sur l'eau » qui « s'éloignent » suggèrent une image de passage et d'impermanence. Cette métaphore poétique n'évoque pas simplement la beauté fugace des éléments naturels, mais incarne également le détachement du poète vis-à-vis de l'ordinaire et du transitoire. L'image de la rivière, fluide et ininterrompue, se fait le symbole d'une existence qui ne cherche pas à se fixer dans une représentation durable, mais qui se laisse aller avec la même légèreté que les fleurs, se retirant sans jamais s'attacher. C'est un acte de renoncement à la possession et à l'appropriation. L'éloignement des fleurs de pêcher, loin de suggérer une perte, est avant tout une libération. Cette idée de retrait va au-delà de la simple séparation du monde humain : elle invite à une transformation de l'expérience, où la relation avec le monde naturel devient un processus d'affinement de l'être, une manière de se dissoudre dans l'instant.

L'aspect « éloigné » des fleurs, « profondément retiré », est à la fois spatial et temporel. Il est question ici d'un monde qui existe dans un autre registre, non soumis à la logique humaine, une réalité parallèle à celle de la société. « Il est un autre monde, pas celui des humains » : cette ligne, si brève soit-elle, suggère que l'espace naturel, libéré des contraintes humaines, est une autre forme de réalité, où l'individu ne cherche pas à imposer sa volonté, mais s'abandonne à la fluidité de l'expérience. Loin des artifices et des constructions humaines, la nature révèle un royaume à la fois immobile et dynamique, une réalité intemporelle qui s'écoule selon ses propres lois. Ce n'est pas une quête de la beauté naturelle pour elle-même, mais une rencontre silencieuse avec le flux vital qui anime l'univers.

Li Dongyang (1447 – 1516), lettré de la dynastie des Ming, a commenté ce poème comme suit :

> « 诗贵意，意贵远不贵近，贵淡不贵浓；浓而近者易识，淡而远者难知。如李白“桃花流水窅然去，别有天地非人间”，皆淡而愈浓，近而愈远，可与知者道，难与俗人言。(La poésie valorise l'essence, et l'essence doit être lointaine, non proche ; elle doit être légère, non intense. Ce qui est intense et proche est facile à reconnaître, tandis que ce qui est léger et lointain est difficile à saisir. Ainsi, comme le dit Li Bai – « Les fleurs de pêcher sur l'eau s'éloignent ; il est un autre monde, pas celui des humains » – tout devient plus subtil et plus profond lorsqu'il est léger, plus éloigné lorsqu'il se rapproche. Cela peut être expliqué à ceux qui comprennent, mais il est difficile de le dire aux gens attachés aux préoccupations mondaines)[405] ».

L'essence de la poésie – son véritable cœur – n'est ni évidente ni lourde. Elle n'est pas

[405] Li Dongyang, « Notes sur la poésie du Pavillon Huailu » (Huai Lu Tang Shi Hua), cité dans *Grand dictionnaire de l'appréciation de la poésie Tang* (Tang Shi Jian Shang Da Ci Dian)*, op. cit.*, p. 420, traduction originale.

une idée au sens ordinaire, mais une essence profonde qui émerge dans sa légèreté, sa subtilité et son éloignement. Dans ce sens, « lointain » ne signifie pas simplement distant en termes de lieu, mais évoque aussi une sorte de mystère, une profondeur qui échappe à la compréhension immédiate. La poésie, ici, n'est pas faite pour être saisie de manière frontale ou brute, mais pour être ressentie dans un espace de retrait, de contemplation, où l'esprit se libère des attentes ou des jugements.

Ce qui est « intense et proche » dévoile une différence entre ce qui est facilement identifiable et ce qui échappe à l'analyse rationnelle. L'intensité et la proximité, dans ce contexte, sont des caractéristiques de ce qui est superficiel ou immédiat, qui peut être facilement saisi ou compris de manière simpliste. Ce qui est évident et proche dans le monde sensible, selon cette vision poétique, peut ne pas contenir la véritable profondeur ou la véritable beauté. Cette idée fait écho à la philosophie taoïste, qui valorise la simplicité et la fluidité, et qui perçoit souvent la recherche excessive de clarté et de rationalité comme une entrave à la compréhension véritable de l'univers.

Ce qui est « léger » et « lointain » suggère que la beauté et la vérité profondes se révèlent dans la subtilité et la réticence. Ce qui se trouve à une certaine distance, qu'il soit spatial ou mental, exige une perception plus affûtée et plus silencieuse, loin des distractions immédiates du monde. L'éloignement dans ce cas ne doit pas être vu comme une distance physique, mais plutôt comme une expérience intérieure, celle d'un retrait de la surface vers la profondeur, où la poésie se dévoile de manière évasive, douce, mais tout à fait significative. Cela nous invite à ressentir la poésie non comme un savoir ou une information, mais comme un état d'âme, une perception au-delà des mots.

La poésie, dans toute sa profondeur et sa légèreté, ne peut être pleinement saisie que par ceux qui ont une capacité particulière à se détacher des préoccupations immédiates et superficielles. Ceux qui sont plongés dans le quotidien, obsédés par des réalités matérielles et immédiates, auront du mal à appréhender cette forme d'art subtile. Ici, « comprendre » ne signifie pas simplement acquérir une information ou analyser des éléments de manière intellectuelle, mais plutôt éprouver une forme de réceptivité spirituelle, une capacité à percevoir des vérités plus profondes à travers l'expérience poétique, loin des besoins et des distractions de la vie quotidienne.

Wei Yingwu déploie son image saisissante par son mouvement vers l'est, vers le « sud-est parmi monts et vallées ». C'est à la fois un voyage géographique et une métaphore du cheminement intérieur du poète.

自巩洛舟行入黄河即事寄府县僚友

Parti de Luoyang, je prends un bateau pour descendre le fleuve Jaune en passant par le district de Gong, j'adresse ce poème aux anciens collègues de Luoyang pour raconter mon voyage

夹水苍山路向东，

Rivière enserrée par des monts verts, je vais vers l'est ;

东南山豁大河通。

Elle rejoint le fleuve au sud-est parmi monts et vallées.

寒树依微远天外，

Des arbres froids apparaissent vaguement à l'horizon ;

夕阳明灭乱流中。

Le soleil couchant scintille dans les eaux troublées.

孤村几岁临伊岸，

Je pense au village solitaire en ruine au bord de l'eau ;

一雁初晴下朔风。

Une oie vole dans le vent du nord sous un ciel éclairé.

为报洛桥游宦侣，

Je voudrais dire à mes collègues et amis de Luoyang :

扁舟不系与心同。

Mon cœur est semblable à une petite barque détachée.[406]

Suivant les flots en bateau, « je » contemple la magie de la nature. Les arbres en automne, le soleil couchant, le village écarté. Le vieil homme face aux arbres flétris et aux eaux troublées ne s'empêche pas de penser au temps qui coule et au déclin de la vie. « Froids », « troublées », « solitaire », « en ruine », aucun de ces qualificatifs n'est distribué au poète. Il s'agit seulement d'une scène banale de l'automne. Néanmoins, la façon dont le poète compose son spectacle automnal restaure complètement son humeur. « Je » suis différent de la voie qui vole en toute liberté « sous un ciel éclairé », mon cœur est une petite barque à la dérive. Wei Yingwu fait ressentir ses confidences sans avoir recours aux discours pompeux et magnifiques. Il nous déploie doucement un rouleau de paysage sans se voir dans l'obligation de raconter ce qu'il a éprouvé. Rien n'est fait, tout est fait. Fleuve, mont, vallée, et arbres

[406] Wei Yingwu, « Parti de Luoyang, je prends un bateau pour descendre le fleuve Jaune en passant par le district de Gong, j'adresse ce poème aux anciens collègues de Luoyang pour raconter mon voyage », recueilli dans *Anthologie de la poésie chinoise, op. cit.,* p. 431.

assument le rôle de confronter le moi et l'égo. Le poète n'obéit pas aux désirs vulgaires, il lutte. C'est un processus pour dépasser l'égo, de s'immerger dans l'aspiration cosmique de l'accomplissement en plénitude. La liberté est révolutionnaire, et elle s'oppose à tout ce qui est artificiel et conventionnel. Quand Wei Yingwu est enlisé dans le doute et la perte de soi, d'où l'insoumission face aux pouvoirs, il se tourne vers la nature. Il se voit semblable à une petite barque détachée qui fait partie de tout ce qui est naturel dans la Nature.

Tomber sur les tableaux de Corot, c'est exactement l'impression d'entrer brutalement dans un milieu pictural de la poésie paysagère. Montagnes, eaux, nuages constituent un espace pur et serein loin des tracas humains. Dans la campagne romaine, Corot se promène le long d'une rivière. Voyant la source disparaître au pied de la montagne, il lève les yeux et s'émerveille du caprice des nuages ondoyants. Sur sa toile, rien de classique et conformiste, il ne fait que ses paysages. L'eau limpide et les nuages dans un ciel éclairé se font écho, les montagnes, l'arbre au loin et « moi » se dressent face à face, Corot est infiniment dedans la nature et détaché de toute contrainte formaliste. On ne sait pas si Corot s'est assis comme Wang Wei pour attendre l'élévation des nuées, mais ils sont assez proches en dessein. Les critiques avaient l'habitude de l'accuser de montrer de façon répétitive des endroits sans aucun intérêt. En quoi s'obstine-t-il en fait ? Les champs ouverts et infinis l'éloignent du courant en vogue, ou lui procurent-ils, au contraire, son affranchissement du sens défini ?



Figure 57 : Jean-Baptiste Camille Corot, *La promenade du Poussin*, 1825 – 1828, Musée du Louvre

Dans cette toile, Corot nous offre une vision dépouillée mais intensément poétique d'un paysage fluvial. La lumière diffuse et laiteuse, efface les contrastes trop brutaux ; les tons

sourds, faits de verts, d'ocre et de gris, installent une atmosphère méditative. L'espace est ouvert, respirant, et dominé par une rivière silencieuse qui s'insinue dans le tableau en une courbe douce. La rive semble s'effriter lentement, comme rongée par le temps, tandis qu'à l'horizon une ligne de collines s'évanouit dans une brume bleutée. Le regard est conduit sans effort par des lignes de fuite naturelles, sans jamais être brusqué. Un seul arbre, dressé, solitaire, ponctue le ciel, tel un idéogramme végétal. Le ciel, quant à lui, n'est ni dramatique ni anecdotique : il est, simplement, vaste et habité par de rares nuages effilés, suspendus dans un état d'indécision paisible. Rien ici ne cherche l'effet ou la narration : tout aspire à la retenue, à la simplicité silencieuse. Le paysage semble sur le point de s'effacer, comme un souvenir ou une réminiscence, ce qui confère à cette toile une qualité éthérée et méditative.

Les vers de Wang Wei – « Marcher jusqu'au lieu où la source disparaît ; S'asseoir et attendre que s'élèvent les nuées » – empreint de quête intérieure et de fusion avec la nature, trouve un écho direct dans la structure du tableau : la rivière s'éloigne, comme une source que l'œil suit jusqu'à sa disparition. L'absence de figures humaines rend possible une identification du spectateur à celui qui marche dans ce paysage : il devient celui qui s'arrête pour « attendre que s'élèvent les nuées », dans un abandon serein à la temporalité naturelle. L'immobilité du ciel et la lenteur suggérée de l'eau créent une atmosphère d'attente silencieuse, d'accueil des rythmes invisibles. Corot traduit ce sentiment d'impermanence et de transformation par les jeux subtils de lumière sur les collines. Rien n'est figé dans ce paysage ; chaque teinte semble pouvoir se fondre dans une autre. Les formes sont légèrement mouvantes, comme sous l'effet d'un souffle. Les crêtes à l'arrière-plan, prises dans une brume discrète, évoquent la « cime solitaire » de Liu Changqing : « elles se tiennent à la lisière du visible, dans une oscillation entre présence et absence ». La sérénité muette est l'essence même du tableau. Rien d'expressif, rien de spectaculaire. Corot, à l'instar de Li Bai, semble sourire sans répondre. Il nous montre un monde silencieux, où l'humain s'efface, non par nihilisme, mais par choix poétique. Le tableau devient ainsi, comme la poésie de Li Bai, un espace d'intimité spirituelle, un « autre monde, pas celui des humains ». Le détachement dans la poésie *shanshui* n'est pas un refus du monde, mais une libération intérieure, une mise à distance du tumulte pour mieux habiter l'instant. Il s'agit d'un effacement de l'ego au profit d'une présence diffuse, d'un accord entre l'esprit et le rythme du cosmos. Ce même détachement imprègne l'œuvre de Corot : il ne peint pas pour imposer une vision mais pour accueillir la lenteur, le silence, la lumière. Ce dépouillement volontaire, cette réduction à l'essentiel, fait de ses paysages des espaces mentaux autant que physiques. Le promeneur qui regarde cette toile est invité à quitter ses repères, à abandonner ses attentes pour simplement être là, dans une contemplation suspendue.

En Occident, la liberté a souvent été conçue dans une dimension active : affranchissement des contraintes, expression de la volonté, autonomie du sujet. Même dans son sens existentiel ou romantique, elle implique un agir, une tension, parfois même une révolte :

> La liberté, en Occident, est avant tout individuelle : celle de faire, dire, penser, croire tout ce que l'on veut, celle de satisfaire aussi tous ses désirs, limitée par certaines bornes sociales définies dans les lois. C'est le « Fais ce que voudra » de l'abbaye de Thélème inventée par François Rabelais. C'est le fondement du Bill of rights américain, de la Déclaration des droits de l'homme et du citoyen français, et de la Déclaration universelle des droits de l'homme de l'ONU[407].

Il est des mots que l'usage épuise sans jamais en épuiser le sens. La liberté est de ceux-là. Chargée de siècles de luttes, de proclamations et de rêves, elle constitue, dans l'héritage occidental, une valeur cardinale, presque sacrée. La liberté, dans sa formulation classique, repose sur une anthropologie de la volonté. Être libre, c'est se soustraire à la contrainte, affirmer un choix, exercer une puissance. L'homme libre est un sujet debout, lucide, maître de ses actes. Il s'oppose à l'arbitraire, revendique ses droits, prend position. Même dans ses formes plus intimes – l'« être-soi » sartrien, l'authenticité kierkegaardienne ou la liberté intérieure stoïcienne –, elle demeure adossée à une tension, une exigence, une dialectique entre l'intérieur et l'extérieur.

Mais face à la liberté, discrète, dépourvue de fracas, une autre notion s'avance : celle de détachement. Plus fluide, moins conquérante, elle émane d'un imaginaire spirituel différent, notamment taoïste, où le monde est perçu non comme une arène à transformer, mais comme un flux à épouser. Le détachement n'érige aucun bastion. Il ne s'affirme pas contre, mais s'efface en-deçà. Il ne suppose ni conquête ni revendication. Il ne cherche pas à posséder le monde, mais à cesser d'y adhérer. Le détaché ne nie pas l'émotion, la douleur ou le lien ; il les laisse simplement glisser, comme on regarde s'écouler un nuage sans le nommer. Il ne rejette pas les formes de la vie, mais s'en libère par désintéressement – non pas par indifférence froide, mais par une attention sans saisie.

Chez Lao-tseu, le saint « adopte la tactique de non-agir et pratique l'enseignement sans parole[408] ». Il ne projette pas sur le monde un dessein personnel ; il s'aligne sur le flux du Tao, comme l'eau épouse la forme du lit qu'elle suit. Le concept de non-agir – 无为 (wú wéi) – est sans doute l'un des plus mal compris de la pensée chinoise classique. C'est une notion qui est trop souvent interprété comme une forme de passivité ou d'abstention. Quand Lao-tseu dit

---

[407] Marc Halévy, *Le Taoïsme, op. cit.*, p. 128.
[408] Lao-tseu, « Tao-tö king », in *Philosophes taoïstes I, op. cit.*, p. 4

que l'« on régit un grand État comme on fait frire un petit poisson[409] », Cyrille J. -D. Javary y voit néanmoins l'essentiel de ce non-agir :

> Or ce n'est pas en les regardant qu'on cuit les petits poissons ; c'est en les remuant le moins possible, sinon ils s'émiettent. Le gouvernement dont parle Laozi n'est pas celui des rois fainéants, mais celui des dirigeants efficaces qui savent gouverner sans forcer les choses comme le recommande réellement ce que l'on prend pour du « non-agir »[410].

Ce non agir désigne en réalité un mode d'action suprême : agir sans forcer, faire sans imposer, transformer sans intervenir brutalement. Le non-agir n'est pas l'inaction, mais l'action pure de toute volonté égotique, l'acte qui s'inscrit dans la respiration même du réel.

- Dans l'expression chinoise, le premier caractère (無 S 无 wú) est celui que nous venons de voir à propos du non-être. Cependant, il est ici employé dans son sens simple de négation. Le second (為 S 为 wéi) est un idéogramme ayant un assez large éventail de significations, « faire, pratiquer, agir, diriger, commettre », etc., et dont la traduction dépend beaucoup du contexte dans lequel il est employé. Le rendre simplement par « agir » dénature un peu le conseil donné par cette expression qui revient à plus d'une reprise dans le texte du *Dao De Jing*.
- Les formes archaïques de ce caractère représentent le cardage de la laine, opérant d'où dérive son usage le général, « faire, pratiquer, agir ». Mais il est important de remarquer que ce « faire » ne se fait pas tout seul : il faut de la force pour carder la laine. Les différents sens du mot 為 wéi ont justement pour trait commun de référer à une action qui ne se fait pas sans effort. Le sens du conseil taoïste prend alors sa véritable dimension : non pas ne rien faire, ni laisser faire, mais plutôt ne rien forcer, ne pas ne faire trop, en un mot savoir faire juste ce qu'il faut pour que les choses se fassent d'elles-mêmes[411].

Agir selon le *wu wei*, c'est ne pas troubler l'ordre profond du monde par des interventions brutales, mais en accompagner les plis et les replis avec une justesse silencieuse. Dans ce cadre, le détachement n'est pas un refus du monde, ni une posture distante, mais une éthique subtile de la présence légère, du consentement lucide au rythme des choses. Détaché ne veut pas dire absent, mais présent sans excès, présent sans la crispation du vouloir. Le détachement est ainsi la condition intérieure du non-agir : il est l'espace vide à partir duquel l'action peut naître d'elle-même, sans résistance ni surcharge ; et l'affranchissement du désir de maîtrise. Ce n'est pas l'ascèse rigide d'un renonçant, mais la souplesse d'un être qui ne s'arcboute plus contre ce qui advient. Il ne fuit pas l'action, mais il attend que l'action surgisse d'elle-même, comme le fruit mûr qui tombe sans effort.

Là où la liberté présuppose un sujet autonome, séparé du monde pour mieux l'habiter, le

---

[409] *Ibid*., p. 63
[410] Cyrille J. -D. Javary, *Les trois sagesses chinoises – taoïsme, confucianisme, bouddhisme*, Paris, Albin Michel, 2010, p. 66
[411] *Ibid.*

détachement suppose une porosité fondamentale entre soi et l'univers. Il ne postule pas un moi fort mais un moi fluide, traversé, impermanent. Le libre agit ; le détaché consent. Le libre décide ; le détaché s'accorde. L'un vise la souveraineté, l'autre la légèreté. Ce qui les distingue fondamentalement, c'est leur rapport au désir. La liberté vise à choisir ce que l'on désire vraiment – elle trie, ordonne, priorise. Le détachement, lui, suspend le désir. Il ne le nie pas, mais le contemple, jusqu'à ce qu'il s'évanouisse. Il pratique une forme d'ascèse douce, sans violence contre soi : une économie du vouloir. Le détachement ne veut rien, parce qu'il a tout accueilli. La liberté appartient au vocabulaire de la verticalité : elle s'élève, elle revendique, elle fonde. Le détachement est de l'ordre de l'horizontal : il épouse, il suit, il efface. Il est, à sa manière, une forme supérieure de la liberté – non celle qui s'exerce, mais celle qui cesse d'avoir besoin de s'exercer. Là où la liberté crée un espace d'action, le détachement crée un espace de paix.

Le détachement, dans la poésie *shanshui*, ne relève pas de la conquête mais du relâchement. Il ne s'agit pas de vaincre ou de dominer, mais de se retirer sans bruit. Le détachement est soustraction, effacement, dés-identification du moi. Il ne nie pas le monde : il s'en défait doucement pour mieux s'y fondre. Dans la peinture de Corot, cette philosophie trouve un écho inattendu. En premier lieu, à l'époque où vivait Corot, les peintres respectaient leur fidélité au paradigme anthropocentrique. La docilité au canon académique, c'est une liberté manipulée et conditionnée. Corot ne choisit le détachement ni privé et individuel ni public et social. Il reste ce qu'il est. Il n'y a rien de relatif aux valeurs morales absolues dans son art. Il protège son cosmos par le ciel, les montagnes et l'eau, pour s'ouvrir plus largement à l'égo et laisser s'exprimer plus librement sa pensée paysagère. Il est hors de la sphère humaine. Sortir dans la nature : c'est en cela qu'est son détachement. Bien ou mal, vrai ou faux, rien n'est réellement impératif et définitif. Corot décide lui-même sa toile, sa perspective de voir, représenter et appréhender le monde, et y mener à bien son illumination intérieure. En second lieu, ses paysages n'exhibent jamais l'empreinte d'une volonté : ils semblent s'être peints d'eux-mêmes, dans une économie de moyens, une retenue souveraine. Le pinceau y devient transparent. Corot ne façonne pas le monde : il le laisse se dire. Ce n'est pas une composition imposée, mais une écoute picturale, une attente active, une respiration. C'est cela le non-agir : agir comme si l'on n'agissait pas, sans signature appuyée, sans artifice. Le détachement nourri par le *wu wei* n'est pas une désaffection, mais une manière d'habiter le monde avec tact, de s'inscrire dans le devenir sans le tordre, sans prétendre en détenir la clé. Il exige non l'indifférence, mais une attention extrême – une délicatesse qui se passe de possession. Il est la forme la plus fine de la sagesse, parce qu'il ne prétend pas à la sagesse.

Ne soyons pas trop sidérés de voir, dans *Lac de Piediluco, ombrie*, une autre composition typiquement poétique réalisée à la façon des poètes des Tang : l'eau coule dans la vallée, montagnes étagées et successives nous bouche la vision, le ciel et l'eau se confondent dans une même ombre montagnarde. Où se tient le peintre ? Soit qu'il se trouve tout près de l'eau, soit qu'il s'assoit, comme Liu Changqing, dans une petite barque qui flotte au courant. La petitesse et la finesse embrassent affectueusement le peintre dans ce vide en marge de l'égarement. Si l'on compare le tableau à la culture chinoise, « entre montagne et eau » (山水之间, shān shuǐ zhī jiān) est une notion assez exquise dans la philosophie poétique. Pour ceux qui entendent respirer hors des croyances et des entraves, « montagne et eau » semble être le lieu même de la réalisation. Les paysagistes entretiennent avec la nature un rapport « formel » et « interne » à la fois. Errer « entre montagne et eau », c'est vivre simplement et frugalement. Tout superflu est superficiel. L'homme résume un pur être que quand il a transcendé sa socialité pour s'oublier dans la nature. « Entre montagne et eau », en ce lieu retiré où tout s'harmonise et tout se résout, les poètes ou le peintre-méditant profitent de chaque instant pour respirer, réfléchir et s'effacer. Pour l'âme vécu, montagne et eau construisent « un champ de forces[412] », où « l'esprit se leste de silence[413] ».



Figure 58 : Jean-Baptiste Camille Corot, *Lac de Piediluco, ombrie*, 1826, Ashmolean Muszeum

Le tableau *Lac de Piediluco, Ombrie* de Jean-Baptiste Camille Corot est une œuvre de maître qui se distingue par son atmosphère paisible et contemplative. Les montagnes, avec leurs lignes douces et ondoyantes, se dissolvent dans un ciel lumineux et diaphane, tandis que

412 Patrick Carré et Zéno Bianu, *Poésie chinoise de l'éveil*, *op. cit.*, p. 66.
413 *Ibid.*

le lac réfléchit cette symphonie de formes et de couleurs avec une fidélité presque spirituelle. Tout est représenté dans sa pureté originelle, loin de toute agitation du monde. De cette apparente simplicité émane une profondeur qui ne relève ni de la virtuosité technique ni de la narration pittoresque. Ce que Corot peint, c'est l'instant suspendu, le monde à l'état de repos. La lumière est diffuse, sans hiérarchie, sans pathos : elle caresse plutôt qu'elle éclaire, elle révèle sans insister. Le réel n'est pas montré, il est laissé être, dans sa retenue et sa fragilité. Aucun personnage ne trouble la scène, seul le spectateur est toléré par la nature à condition de s'y fondre. Cette peinture ne cherche pas à capturer, mais à se dissoudre dans ce qu'elle montre. C'est une œuvre qui renonce au pouvoir de l'image pour approcher celui de la présence.

Le poème *Question et réponse dans la montagne* de Li Bai résonne avec la toile de Corot non par sujet, mais par attitude intérieure. Le poète, interrogé sur les raisons de sa retraite dans les montagnes, répond par un sourire. Il ne justifie rien, car ce retrait n'est pas stratégique ni raisonné ; il est une évidence intime. Ce sourire muet est celui d'un homme libéré du besoin de convaincre, habité d'une paix qui précède la parole. De même, Corot ne répond pas à la question du paysage. Il ne le commente pas. Il le regarde, et par ce regard sans emprise, il l'honore. Sa peinture n'est pas une prise de possession, mais une offrande silencieuse, tout comme le poème est une manière de s'effacer dans l'évidence du monde. Quelque chose s'éloigne – une beauté fugitive, une trace d' « un autre monde ». Ce monde « non humain » dont parle Li Bai n'est pas un ailleurs inaccessible ; il est présent ici, dans le glissement des fleurs sur l'eau, dans le retrait paisible de celui qui ne cherche plus à comprendre. La beauté ne se donne qu'à celui qui cesse de vouloir la saisir.

Tant chez Li Bai que chez Corot, l'homme n'est pas maître du monde. Il ne le transforme pas, il ne l'exploite pas. Il s'y soumet, ou plutôt : il s'y abandonne. Ce n'est pas une soumission servile, mais un renoncement volontaire à toute prétention de centralité. Le sage, ou l'artiste véritable, accepte de n'être qu'un passant dans le grand théâtre naturel. Il ne s'élève pas au-dessus, il se retire en dessous. C'est une infériorité choisie, une forme d'humilité ontologique qui reconnaît à la nature une antériorité, une souveraineté silencieuse. Ce n'est pas que l'homme soit insignifiant ; c'est qu'il ne veut plus dominer. Il choisit de s'effacer devant ce qui le dépasse, non dans la crainte, mais dans la joie discrète de n'avoir plus à décider. Il ne regarde pas les montagnes comme un défi, mais comme un lieu d'oubli de soi. Cette attitude engage une éthique du non-centre : l'homme n'est plus le pivot du réel. Il devient l'un des éléments d'un tout fluide, sans hiérarchie. Le détachement, ici, n'est pas un désengagement, mais une reconfiguration du rapport au monde, où le savoir laisse place à la

résonance, où l'action se fait consentement.

En croisant le pinceau de Corot et le vers de Li Bai, c'est une même posture qui se dessine : celle du retrait lumineux, du refus de peser sur le monde. Le détachement n'est pas l'abandon de la réalité, mais l'abandon de soi dans la réalité, jusqu'à ne plus faire obstacle. Ce que le tableau et le poème nous enseignent, c'est qu'il existe une puissance de l'effacement, une présence dans le silence, une vérité dans l'acceptation de n'être qu'une infime parcelle du tout. Et peut-être est-ce cela, au fond, l'autre monde dont parle Li Bai : non un au-delà, mais un ici-même transfiguré par le regard détaché.

3.3.2 Collines et ravins en son sein

Les paysages de Corot, notamment ceux de sa période tardive dits paysages-souvenirs, effacent les contours des formes par des tonalités douces et des touches fluides, jusqu'à dissoudre les objets dans une atmosphère vibrante, où la nature devient l'expression d'une émotion intime. De leur côté, les poèmes de paysage (*shanshui*) de la dynastie Tang recourent à une stratégie d'évocation par l'ellipse – dire peu pour suggérer beaucoup – construisant, en quelques vers, un univers qui dépasse le registre du visible pour atteindre l'essence d'un lieu rêvé. Ce qui rapproche ces deux formes artistiques, au-delà de leurs médiums et de leur époque, c'est une même esthétique du retrait, du non-dit, de l'inachevé : un art du silence et de la suggestion. Mais plus profondément encore, elles partagent une vision du monde où le paysage embrasse une intériorité habitée. C'est un paysage mental, une résonance de l'esprit. À travers cette résonance transparaît un idéal artistique d'une grande exigence : celui d'un paysage qui, pour être vrai, doit d'abord exister en soi – selon l'expression classique de la tradition chinoise, le cœur doit contenir collines et ravins (胸中有丘壑, xīong zhōng yǒu qīu hè). Yolaine Escande, dans ses recherches sur la pensée artistique chinoise, éclaire ce concept en soulignant qu'il ne s'agit pas simplement d'imaginer un paysage, mais de l'incarner intérieurement, de le vivre avant de le représenter. Le paysage naît ainsi d'un mouvement de l'âme : il est moins perçu que transfiguré, moins observé qu'éprouvé – une présence subtile, émanant du dedans :

> L'expression toute poétique d'avoir collines et ravins-vallées (qiuhe) en son cœur, apparue au quatrième siècle pour signifier le lieu de vide de l'ermite, est utilisée à partir de Song au sens de contenir un paysage en son sein, et sert de métaphore pour l'élévation d'esprit et la pureté du lettré[414].

[414] Yolaine Escande, *Montagnes et eaux – La culture du shanshui, op. cit.*, p. 150.

L'expression insiste avant tout sur le processus d'assimilation intime du paysage par l'artiste. Contrairement à l'illusion référentielle recherchée par le réalisme occidental, l'esthétique traditionnelle du paysage chinois exige du peintre qu'il ait, avant même de tracer le moindre trait, longuement observé et médité la nature, jusqu'à l'avoir incorporée en une réserve mentale d'images. Ce n'est qu'ainsi, par un travail de mémoire et de recomposition imaginaire, que le paysage peut s'affranchir des coordonnées précises du temps et de l'espace, pour devenir une matière libre, modelable à volonté – un principe que Xianyu résume en ces termes : « C'est parce qu'il possède en son sein collines et vallées qu'il en est ainsi[415] ».

Or, la démarche de Corot, bien que née dans un tout autre contexte culturel, présente une parenté saisissante avec cet idéal. Loin de toute reproduction mécanique de la nature, Corot défendait une pratique où l'observation sur le motif, faite sur le vif, n'était qu'un prélude. Ce n'est qu'au retour dans l'atelier, guidé par la mémoire et l'émotion, qu'il composait véritablement ses toiles. Dans ses œuvres dites de souvenir, les arbres, les ombres et les reflets ne renvoient à aucun instant figé, mais résultent d'une condensation sensible de multiples visions – ce que l'on pourrait nommer des images mentales, ou paysages intériorisés. Cette quête d'un semblant qui ne cherche pas à ressembler – d'un paysage recréé plutôt que reproduit – fait écho, de manière troublante, à l'esprit du *xiong zhong you qiu he*. On pourrait dire qu'à travers Corot, cette sagesse venue d'Orient trouve une résonance singulière dans le langage pictural occidental.

Shi Tao (1642 – 1707) affirmait : « Le principe de la présence naturelle des collines et ravins, c'est le pinceau et l'encre qui produisent une scène en rencontrant leur origine[416] ». Le principe qui fait advenir naturellement collines et ravins, c'est lorsque le pinceau et l'encre, en touchant leur source, engendrent la scène. Dans l'esthétique chinoise, les *qiu he* – collines et vallées – ne se réduisent pas à des réalités géographiques : ils deviennent la métaphore d'une intériorité, le relief même de la personne. Le paysage peint ne reflète pas un lieu, mais un être ; les formes de la nature deviennent les échos visibles de la profondeur morale et spirituelle de l'artiste. Tracer une montagne, c'est manifester une élévation intérieure ; dessiner un ravin, c'est révéler une profondeur d'âme. Ce que l'encre déploie sur le papier, c'est une cartographie de l'esprit – un paysage où le souffle vital, la pensée et la sensibilité s'unissent dans le geste créateur. Chez Shi Tao, l'acte de peindre est donc un acte d'origine : une rencontre de l'homme avec sa propre source, par l'intermédiaire du pinceau. Ce que l'on voit,

---

[415] Colophon à un *Shanshui* de Dong Yuan, in ZHOU Zhiyin & SHI Jincheng (éd.), *Anthologie annotée de poèmes en colophon à des peintures chinoises* (Zhongguo lidai tihuashi xuanzhu), Hangzhou, Xiling yinshe, 1998, p. 87. Cité par Yolaine Escande dans *Montagnes et eaux – La culture du shanshui, op. cit.*, p. 150.

[416] Dix poèmes en colophons à des peintures de shanshui, poème 10, in ZHOU Zhiyin & SHI Jincheng (éd.), *Anthologie annotée de poèmes en colophon à des peintures chinoises* (Zhongguo lidai tihuashi xuanzhu), Hangzhou, Xiling yinshe, 1998, p. 159. Cité par Yolaine Escande dans *Montagnes et eaux – La culture du shanshui, op. cit.*, p. 150.

ce n'est pas le monde, mais le monde passé au crible d'un cœur éveillé.

L'intervention subjective dans le processus de création révèle une distinction essentielle entre la vérité artistique et la vérité naturelle : la première est une constellation d'images intérieures, filtrées, recomposées et transfigurées par la sensibilité de l'artiste. À cet égard, les théories esthétiques d'Orient et d'Occident convergent de manière remarquable dans leur compréhension du rapport entre forme et esprit (形, xíng et 神, shén). Cette convergence met en lumière une tension constitutive de l'acte artistique : celle, irréductible, entre la finitude de la représentation visuelle et l'infini de l'expression spirituelle. C'est précisément cette tension que Corot, tout comme les poètes de la dynastie Tang, porte au cœur de sa pratique. Lorsque l'objet est traversé par l'émotion du sujet, la fidélité formelle cède le pas à l'intensité de la résonance intérieure. Ainsi, chez Corot, les troncs torsadés au premier plan et les toitures lointaines, tout en demeurant irréels, s'équilibrent dans une harmonie subtile. Lorsqu'il trace, d'un geste tremblé, les feuilles d'un arbre, ce n'est pas la précision botanique qu'il recherche, mais bien le rythme respiratoire de la forêt entière. Dans ce va-et-vient dialectique entre forme et esprit, se dessine ce que l'on pourrait nommer l'essence même du réel artistique : non pas un reflet fidèle de la nature, mais une réalité nouvelle, née de l'interaction intime entre le sujet créateur et le monde qu'il traverse – un monde recréé dans l'espace vivant de l'esthétique.

La dialectique entre ressemblance formelle (形似, xíng sì) et ressemblance spirituelle (神似, shén sì), si centrale dans la pensée artistique de l'Orient, trouve également son écho au sein du panthéon artistique occidental. Philippe de Champaigne, fervent défenseur d'une représentation fidèle du monde visible, ne ménageait pas ses éloges envers la peinture de son époque, qu'il considérait comme ayant atteint un degré suprême de perfection mimétique. Pour Annie Mavrakis, la ressemblance « est donnée d'emblée comme désirable et dans une certaine inaccessible, l'objet d'une douloureuse nostalgie, un paradis perdu à reconquérir[417] ». Fonder le jugement esthétique exclusivement sur le degré de ressemblance revient à s'enfermer dans la seule dimension de la forme – 形似 – telle que pensée dans l'esthétique traditionnelle orientale. Une telle conception réduit l'image à une réplique secondaire de l'objet, dans une forme d'idolâtrie absurde du simulacre. Elle nie à la peinture sa vocation la plus profonde : celle de réveiller l'imaginaire, de suggérer un monde au-delà du visible, de faire naître une présence intérieure, une résonance de l'âme. Ce réductionnisme mimétique méconnaît la puissance évocatrice de l'art, qui ne réside pas dans la simple duplication du réel, mais dans la transfiguration poétique du monde.

[417] Annie Mavrakis, *La figure du monde – Pour une histoire commune de la littérature et de la peinture, op. cit.*, p. 242.

Blaise Pascal (1623 – 1662) s'exclamait : « Quelle vanité que la peinture qui attire l'admiration par la ressemblance des choses, dont on n'admire point les originaux[418] ! » C'est pourtant bien là, dans ce paradoxe, que réside le cœur même du pouvoir pictural : dans la ressemblance, non comme simple mimétisme, mais comme force de liaison. Ce n'est pas l'objet représenté qui fascine, mais ce lien mimétique lui-même, cette tension silencieuse entre l'original et son image – comme un filet invisible qui fige l'insaisissable dans la matière inerte. Ce que l'on nomme couramment « capturer la ressemblance » traduit cette opération presque magique, où l'illusion emprisonne le regard, au point que des choses ordinaires, voire insignifiantes, acquièrent par la seule grâce de leur double pictural une valeur inattendue. Ainsi, la ressemblance en vient à surpasser l'existence même. Ce que Pascal dénonce, ce n'est pas tant la ressemblance en elle-même, que l'aveuglement à son égard – le danger d'y voir une fin plutôt qu'un passage. Il rejoint ainsi, sans le dire, cette quête orientale de la ressemblance spirituelle, où l'image s'émancipe de son modèle pour en révéler l'esprit Dans la tradition du paysage chinois, la peinture n'a jamais eu pour but de dupliquer la nature, mais d'en transfigurer l'essence. L'artiste ne cherche pas à reproduire le monde visible, mais à évoquer les vallées invisibles de son propre cœur. C'est cette opération intérieure – ce passage de l'image mentale à la forme picturale – qui justifie l'idéal d'avoir « collines et ravins en son sein ».

Ainsi, peindre n'est pas nier la réalité sensible, mais y projeter une résonance intime, où le réel et le ressenti se répondent avec justesse et nécessité. La peinture devient alors un médium de suggestion, une invitation à penser, à imaginer. C'est par la brume légère, les bois épais ou les chaînes de montagnes de Corot que nous pouvons pressentir les paysages de l'âme — ses doutes, ses élans, ses résonances. Cette illusion de la ressemblance spirituelle, née de la virtuosité du peintre, constitue la véritable source du plaisir esthétique : non dans le savoir ou la reconnaissance, mais dans l'éveil silencieux d'une complicité intérieure. Cela s'oppose radicalement à la théorie classique de l'imitation, centrée sur les moyens de production et les visées édifiantes de l'œuvre. Ici, l'enjeu n'est pas de représenter pour instruire, mais de suggérer pour faire résonner. La peinture n'est plus reflet, elle devient écho.

À la différence de la peinture, la quête de ressemblance pour l'écrivain – et plus encore pour le poète classique – relève d'une entreprise presque impossible. Et pourtant, c'est précisément cette impossibilité qui confère à la poésie *shanshui* sa puissance singulière : celle de pousser l'analogie à son paroxysme, non par l'image, mais par le rythme, l'ellipse et la suggestion. Là où l'œil manque de support, l'esprit s'éveille. Le poème ne cherche pas à

[418] Blaise Pascal, *Pensées*, Paris, Seuil, 1962, p. 42.

éblouir par des visions immédiates, mais à éveiller une dynamique d'interprétation. Aucun véritable poète ne se contente d'une juxtaposition de mots pour décrire platement ce qu'il voit : il restitue, dans la concision d'un vers, un univers où la montagne extérieure se mêle à l'élan intérieur – un monde où paysage et souffle vital forment un tout indissociable.

Affranchie des exigences de fidélité visuelle, la poésie esquive les critiques adressées aux procédés trop codifiés ou aux formes trop directes. Par la souplesse du langage et la richesse polysémique du signe, elle atteint ce que la peinture ne peut qu'approcher : l'écho profond des vallées de l'âme. Elle ne s'attarde pas sur les détails de la nature, mais en capte l'essence, en traduit le retentissement intime. Parce que le langage n'est jamais transparent, jamais totalement équivalent au réel, le poète est condamné à chercher – sans jamais l'atteindre tout à fait – la formule juste, l'expression qui frôle l'accord parfait. C'est cette tension vers un idéal inaccessible qui fonde la beauté même du geste poétique. La poésie devient alors une ascèse de la ressemblance : non pas mimétique, mais intérieure, non pas illusion de la forme, mais évocation de l'âme. Et c'est dans cet écart entre le mot et la chose, entre l'émotion et sa transcription, que se loge le mystère de la poésie : une ressemblance toujours différée, toujours rêvée, mais jamais vaine.

L'ambiguïté sémantique du langage, souvent perçue comme sa faille constitutive, devient dans la poésie paysagère un levier puissant pour atteindre une forme de ressemblance plus profonde. Dans le vers célèbre de Li Bai – « À nous contempler sans nous lasser ; Seule, la montagne Jingting demeure[419] » – , le regard échangé entre l'homme et la montagne ne se limite pas à une simple description visuelle. Il engage une correspondance plus subtile : la permanence silencieuse du mont fait écho à l'instabilité du monde humain. Le « sans nous lasser » ne désigne pas uniquement la constance du regard, mais suggère une résonance spirituelle, une affinité muette. Quant à la montagne elle-même, elle est tout autant une entité naturelle qu'un symbole de solitude, voire de réconfort face à l'éphémère. C'est en brouillant les frontières entre le signifiant et le signifié que le poète transforme le langage en un creuset ouvert, capable d'accueillir les projections affectives les plus diverses. Conscient de l'impossible adéquation entre les mots et l'expérience vécue – ce que les anciens appelaient l'imperfection du langage (词不达意, cí bù dá yì) – , il en fait paradoxalement la source de sa force créatrice. Loin de masquer cette fracture, il l'exhibe, et c'est dans cette faille que surgit une ressemblance d'un autre ordre : non plus une copie du visible, mais une intuition de l'essence. Ce passage de l'imitation à la transfiguration découle directement de l'insuffisance du langage à dire le réel. En révélant ses propres limites, la parole poétique donne accès à une

[419] Li Bai, « Assis seul dans la montagne Jinting », recueilli dans *Anthologie de la poésie chinoise, op. cit.*, p. 363.

vérité plus intime, à une analogie plus essentielle : le paysage n'est pas seulement ce que l'œil perçoit, mais ce que l'âme reconnaît comme sien. Avoir des collines et ravins dans le cœur signifie ici un pacte silencieux entre le poète et la nature, une connivence spirituelle où l'exactitude visuelle cède la place à la profondeur existentielle.

La poésie, dès lors, ne cherche plus à reproduire le monde, mais à en distiller la substance, à fondre nature, émotion et pensée dans une matière unique – celle de l'expérience humaine transfigurée par le verbe. La ressemblance cesse d'être un artifice mimétique pour devenir poétisation de l'être : le poète, par son langage, devient passeur, embarquant le lecteur vers ces paysages intérieurs où l'univers visible se confond avec l'intuition sensible, et où, selon Tchouang-tseu, « le ciel et la terre sont nés en même temps que moi-même ; tous les êtres et moi-même ne font qu'un[420] ».

À travers cette image des collines et ravins intérieures, la poésie paysagère a façonné une forme d'identité collective propre à l'intellectuel chinois. La nature y est bien plus qu'un simple objet d'admiration esthétique : elle devient un miroir moral, un réservoir de pensée, un refuge symbolique. Refusant toute approche utilitariste du monde naturel, la poésie de paysage élève la contemplation au rang de dialogue éthique. Ainsi, lorsque Li Bai écrit : « On demande pourquoi j'habite les monts verts ? Je souris sans répondre, mon esprit est serein[421] », il oppose au tumulte du monde une forme de silence habité, révélant l'inanité des interrogations profanes et affirmant la primauté du lien direct entre l'homme et le cosmos. Ce vers, à l'instar de tant d'autres, recèle une allégorie de la dignité morale du lettré, qui dans les temps troublés, choisit de se retirer sans renoncer à ses principes. Cette posture devint pour les générations suivantes une figure tutélaire, un totem spirituel où se reconnaissait l'élite cultivée.

La véritable portée de « collines et ravins en son sein » réside ainsi dans la capacité à sublimer le réel : l'art y devient un geste de dépassement, voire de rédemption. Que ce soit dans les paysages idéalisés des poètes Tang ou dans les horizons voilés de Corot, une même vérité se manifeste : la ressemblance la plus profonde n'est pas celle qui imite les formes, mais celle qui, par le biais de formes limitées, éveille une résonance spirituelle illimitée. Cette résonance, fragile et puissante à la fois, constitue le cœur battant de l'acte artistique – sa manière silencieuse mais tenace de résister à la désolation du monde, et de raviver, à travers la beauté, le sens même de l'humain.

---

[420] Tchuang-tseu, « La réduction ontologique », in *Philosophes taoïstes I, op. cit.*, p. 99.
[421] Li Bai, « Question et réponse dans la montagne », recueilli dans *Anthologie de la poésie chinoise, op. cit.*, p. 365.

3.3.3 L'imprégnation

Le terme français « imprégnation » possède une subtilité qui évoque à la fois l'entrelacs de la brume et de la lumière matinale sur la toile de Corot, et l'humidité diffuse d'une montagne déserte après la pluie dans la poésie de Wang Wei. Il désigne à la fois la pénétration physique des éléments naturels dans le monde matériel et l'imprégnation spirituelle qu'opèrent les images de la nature sur la sensibilité du sujet. Cette double dimension conceptuelle ouvre une voie d'interprétation transculturelle singulière, permettant d'établir un lien entre l'esthétique paysagère de Corot et la vision classique de la nature dans la poésie *shanshui* de la dynastie Tang. D'un point de vue étymologique, *imprégnation* provient du latin *impraegnare*, qui signifiait à l'origine « action de féconder[422] ». Aujourd'hui, le mot évoque l'infiltration totale d'un liquide dans une matière – à l'image de l'eau de pluie s'insinuant dans la terre. Mais dans le champ artistique, cette notion dépasse la simple physicalité pour embrasser une interaction plus profonde entre le sujet et la nature, où les frontières entre l'intériorité et l'extériorité s'estompent.

Le philosophe Maurice Merleau-Ponty (1908 – 1961), dans son ontologie du corps propre, jette les bases théoriques de cette interpénétration. Il soutient que le corps et le monde ne s'opposent pas en une relation de sujet à objet, mais s'entrelacent à travers la perception dans une dynamique d'échange mutuel. Le corps, selon lui, est « la texture commune de tous les objets et il est, au moins à l'égard du monde perçu, l'instrument général de ma "compréhension"[423] ». Autrement dit, notre perception n'est jamais une saisie objective et détachée du réel : elle est toujours médiatisée par le corps, qui sert de relais sensible entre le monde extérieur et l'intériorité du sujet. Cette imprégnation réciproque trouve une traduction picturale dans les paysages de Corot, où la brume enveloppe les frondaisons dans une osmose diffuse, abolissant toute séparation nette entre les formes et la lumière. Dans la poésie *shanshui* des Tang, cette même interaction se donne à sentir sous une forme plus suggestive : l'humidité qui se dégage des montagnes après la pluie ne se contente pas de décrire une atmosphère, elle contamine littéralement la perception du poète et du lecteur. Dès lors, la nature cesse d'être un simple objet extérieur à contempler : elle devient une présence vivante, un corps sensible en résonance avec celui de l'homme.

Lorsque Corot installe son chevalet dans la forêt de Fontainebleau, ou lorsque Wang Wei, Li Bai et Bai Juyi prennent la plume au cœur des paysages montagneux, ils ne se contentent pas de représenter la nature : ils lui permettent, à travers le médium artistique, de s'imprégner

---

[422] Dictionnaire de l'Académie française, 9e édition, en ligne, entrée « imprégnation », consulté le 11 novembre 2024, https://dictionnaire-academie.fr/article/A9I0454.

[423] Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 2005, p. 272.

d'elle-même. Dans *Souvenir de Mortefontaine* (fig. 1), la surface argentée de l'eau et la brume diluent la frontière entre ciel et terre. Les reflets des arbres, dissous en taches tremblantes, semblent témoigner d'une toile gorgée de l'humidité même du paysage. Comme le disait Corot :

> Après mes excursions, j'invite la Nature à venir passer quelques jours chez moi : c'est alors que commence ma folie : le pinceau à la main, je cherche des noisettes dans les bois de mon atelier ; j'y entends les oiseaux, les arbres frissonner sous le vent, j'y vois couler ruisseaux et rivières chargés des mille reflets du ciel et de la terre ; le soleil se couche et de lève chez moi[424].

Cette posture d'effacement du sujet créateur suggère une création où la peinture n'est pas une imposition du regard humain, mais une manière pour la nature de s'exprimer à travers l'artiste. La pénétration de la lumière et des pigments dans la toile devient alors une métaphore : ce n'est pas l'artiste qui impose son interprétation au monde, mais la nature qui, par son imprégnation, s'écrit elle-même. De manière similaire, la poésie *shanshui* de la dynastie Tang construit une texture sensorielle de l'imprégnation à travers des termes tels que « humide » (湿), « vide » (空) et « imprégné » (氤). Wang Wei, dans *Soirée d'automne dans la montagne*, écrit : « Montagne épurée après une récente pluie, la fraîcheur du soir annonce l'automne[425] ». Le poète nous fait ressentit la transparence d'un paysage purifié par la pluie, où l'humidité suspendue dans l'air pénètre aussi bien la roche que les sens du poète. L'eau ne lave pas seulement les pierres, elle épure aussi la perception. L'air saturé d'humidité imprègne les vêtements, puis glisse et s'infiltre dans l'âme, avant de se condenser en une pensée détachée : « C'est bien ici que je choisirais ma demeure[426] ». Ainsi, être mouillé se transfigure en une clarté spirituelle : la nature, par l'intermédiaire du langage, s'infuse dans la conscience du poète et du lecteur, en un phénomène d'osmose esthétique et existentielle.

Corot et les poètes de la dynastie Tang s'engagent dans une quête commune : celle d'une fusion intime entre le sujet et l'objet, une recherche d'immersion spirituelle qui se manifeste profondément dans leur vision et leur expression artistique. Lorsque le ciel se reflète dans un étang cristallin, ou que les montagnes s'étirent à l'horizon, la nature, en ce moment précis, devient un vecteur qui pénètre simultanément le regard et l'âme du spectateur. Dans une démarche quasi-pieuse, l'artiste et le poète cherchent à se fondre dans l'harmonie de la nature, permettant à leur propre être de se dissoudre dans l'immensité naturelle. Par cette fusion, la petitesse de l'humanité et l'ampleur infinie de la nature génèrent une tension subtile, qui guide finalement le spectateur vers une jouissance infinie, une satisfaction sans fin. La poésie

---

[424] Propos rapportés par Théophile Silvestre dans *Histoire des artistes vivants français et étrangers – Études d'après nature*, *première série, op. cit.*, p. 89 – 90.
[425] Wang Wei, « Soirée d'automne dans la montagne », recueilli dans *Anthologie de la poésie chinoise, op. cit.*, p. 358.
[426] *Ibid.*

shanshui de la dynastie Tang, à l'instar de la peinture à l'encre de Chine, valorise la subtilité du rythme et la profondeur de l'esprit, plutôt que la simple apparence extérieure. Ce rythme n'est pas une étiquette esthétique figée, mais un processus vivant où la nature infuse l'art, et où l'art nourrit et sublime l'âme humaine. Ainsi, lorsque Wang Wei écrit « marcher jusqu'au lieu où la source disparaît, s'asseoir et attendre que s'élèvent les nuées[427] », la simplicité apparente de son langage et la fluidité de la scène évoquent la brume qui se déploie dans les toiles de Corot. Plutôt que de rendre de manière précise la forme des nuages, le poète laisse l'air s'infiltrer dans les interstices de ses vers, permettant au lecteur de glisser de l'image tangible où « la source disparaît » vers celle, plus éthérée, où « s'élèvent les nuées ». Cette interaction subtile entre le réel et l'imaginaire, entre ce qui est visible et ce qui reste seulement suggéré, prend la forme d'une saveur dans la poésie et la peinture. Lorsque le spectateur contemple un étang, miroir du ciel, sur une toile de Corot, son regard se voit irrésistiblement attiré vers l'horizon non peint ; de même, lorsqu'il s'engage dans le vers de Liu Zongyuan – « La brume se dissipe, le soleil se lève, il est parti ; Dans la verdure du paysage, seule la rame crisse[428] » – le son de la rame et la lumière qui éclaire les montagnes génèrent une onde sensorielle qui dépasse les limites du texte, et se faufilent dans l'expérience du lecteur.

Le déploiement imaginaire et la résonance d'un texte littéraire reposent traditionnellement sur des péripéties tumultueuses et des actions d'une intensité spectaculaire. Or, ni la peinture de Corot ni la poésie *shanshui* ne se prêtent à cette dynamique narrative. Leur art repose avant tout sur une répétition thématique : la nature et les gestes qu'elle abrite y forment un motif inlassablement revisité. Cette réitération échappe à une telle lecture réductrice. Elle invite à un autre mode d'appréhension, où le plaisir réside moins dans la progression d'un récit que dans l'acte même de contemplation et d'imprégnation. Dès lors, ni l'œuvre de Corot ni la poésie chinoise ne sauraient être pleinement comprises sans la reconnaissance de l'imagination et de l'inspiration comme forces essentielles de leur puissance évocatrice.

La véritable immersion esthétique ne procède pas d'un saisissement instantané, mais d'un long processus d'alchimie intérieure, où l'esprit humain cristallise lentement, dans le temps, sa résonance avec le monde. Approfondir l'appréhension, c'est d'abord « vivifier sa présence au-delà du simple contact qui l'a suscité : celui-ci représente un degré zéro à partir duquel commence un déploiement de cette présence d'autant plus intense qu'elle se prolonge

[427] Wang Wei, « Mon domaine du Zhongnan », recueilli dans *Anthologie de la poésie chinoise, op. cit.*, p. 356.
[428] Liu Zongyuan, « Le vieux pêcheur », recueilli dans *Anthologie de la poésie chinoise, op. cit.*, p. 466.

au sein d'une absence[429] ». Corot, peignant durant vingt ans les métamorphoses d'un même bosquet de chênes au fil des aubes et des crépuscules, rejoint par ce geste patient l'attitude de Wang Wei, observant les mousses de Wangchuan changer imperceptiblement sous le rythme des jours et des lunes. Tous deux incarnent cette vérité profonde de l'esthétique classique chinoise : l'accumulation du souffle engendre la grandeur (积健为雄, jī jiàn wéi xíong). L'imprégnation, loin d'un éclair mystique, devient une ascèse, un lent accord entre la vie intérieure et le mouvement de la nature. Face aux paysages brumeux de Corot comme aux vers dépouillés des poètes Tang, le regard moderne, façonné par la vitesse et l'instantanéité, doit d'abord passer par une phase d'aridité volontaire, ce moment où la montagne n'est plus montagne : il faut détourner les yeux des reflets séduisants des lacs, ignorer la douceur des frondaisons, pour porter attention – non plus au sujet représenté – mais à la matière même de la peinture, à ces craquelures infimes aux lisières de la toile, où le temps a inscrit sa propre œuvre. Cette régression esthétique délibérée – presque un désapprentissage – devient un geste de résistance : refuser le spectaculaire, exiler l'œil de sa complaisance, contraindre la rétine domestiquée par la culture de l'instantané à réapprendre le silence, l'attention, la lenteur. Il ne s'agit plus de voir pour comprendre, mais d'oublier pour ressentir. Car dans cette désorientation volontaire s'ouvre un espace où l'art retrouve sa fonction première : non pas représenter, mais réaccorder le regard à la durée, et l'âme au monde.

Lorsque, un soir de crépuscule, nous comprenons soudain l'humidité éternelle de l'herbe chez Corot, ce n'est pas un éclair de grâce tombé du ciel, mais le fruit silencieux d'une lente maturation intérieure – la reconnaissance d'une trace que le temps a gravée dans notre propre regard. La véritable immersion ne surgit jamais de l'instant, elle se loge dans l'inachevé, dans cette attente tissée de patience où l'on apprend, enfin, à réconcilier son souffle avec celui du temps. Corot lui-même le savait mieux que quiconque : « Pour bien entrer dans mes paysages, il faut avoir au moins la patience de laisser le brouillard se lever ; on n'y pénètre que peu à peu, et, quand on y est, on doit s'y plaire[430] ». Il ne s'agit pas d'une simple invitation à attendre, mais d'un manifeste contre la temporalité utilitaire – celle du rendement, de la consommation, du tout-compris immédiat. Dans un monde asphyxié par la vitesse, la patience devient une forme de dissidence, une reconquête de la durée vécue.

Corot révèle ainsi une vérité que la modernité a presque effacée : toute immersion authentique est une négociation avec le temps. Attendre que le brouillard se lève, c'est consentir à une temporalité lente, fondée non sur l'usage mais sur la présence. Cette attente

[429] François Jullien, « Le plaisir du texte : l'expérience chinoise de la saveur littéraire », in *Extrême-Orient, extrême-Occident*, 1982, n°1. *Essais de poétique chinoise et comparée*. p. 87.
[430] Propos rapporté par Théophile Silvestre dans *Histoire des artistes vivants – Études d'après nature, première série, op. cit*., p. 95.

n’est pas inertie : elle est l’acte conscient de créer un interstice, une enclave d’éternité dans l’empire de l’instant. Les brumes inachevées de Corot ne sont pas des esquisses en suspens, mais les signes d’un pacte silencieux entre l’artiste et son spectateur : rien ici ne se donne tout de suite, rien ne s’offre sans que l’on se donne d’abord soi-même. Chaque particule de brume, chaque vibration d’humidité refuse de se figer en image consommable ; elles demeurent en suspension, en retrait, comme un secret qu’il faut mériter.

De même, chez les poètes Tang, la stratégie poétique de l’attente – ce long silence avant que la nuée se lève, que la réponse soit entendue – devient un manifeste existentiel. L’espace blanc du poème, comme la transparence du brouillard chez Corot, compose une esthétique de la suspension qui transcende les siècles. Tous deux transforment l’attente en matière artistique, non comme un vide à combler, mais comme une clef d’accès à un temps parallèle. La patience cesse alors d’être linéaire : elle devient spirale, profondeur, seuil d’un autre monde. Car la grande œuvre n’exige jamais d’être comprise. Elle attend simplement – en retrait, en paix – que nos rides épousent les craquelures du tableau, que les rouages des montres s’effacent en poussière, que la mousse renaisse dans les boîtes abandonnées de notre modernité. Alors seulement, elle chuchote à ceux qui auront su payer, d’une vie entière, le prix d’une aurore voilée, le secret de son éternité.

La véritable imprégnation ne survient jamais dans la lumière d’un instant lyrique. Elle descend, au contraire, dans le plus grand silence, sans éclat ni artifice. Lorsqu’à force de contempler les gris éteints de Corot, notre regard se fige dans une méditation muette, le monde entier semble s’envelopper à jamais de la brume matinale de la forêt de Fontainebleau – non pas telle qu’elle fut, mais telle qu’elle persiste dans la mémoire d’un XIXe siècle. Ce regard, alors, ne relève plus de l’optique : il devient souffle, vibration, comme les résonances diffuses de l’encre dans les lavis de montagne et d’eau, où le plein et le vide s’interpénètrent.

La transformation que subit le langage dans cette lente osmose culturelle évoque moins une révolution qu’un enroulement silencieux du temps. Quand la syntaxe des textes anciens reconfigure lentement nos structures mentales, nos paroles quotidiennes se voient soudain traversées, à notre insu, par le balancement prosodique des vers antiques. Nos rythmes biologiques eux-mêmes semblent se réaccorder à la lenteur de la cire qui fond, ou à la fumée d’un encensoir. Dans les souterrains, la voix synthétique des annonces s’effondre dans l’oreille interne, se recompose en un vers de Wang Wei – « Au désert infini, une fumée solitaire : droite[431] » ; Le frémissement du gobelet sur le bois du bureau résonne déjà comme

[431] Wang Wei, « En mission à la frontière », recueilli dans *Anthologie de la poésie chinoise, op. cit.*, p. 354.

une clausule : « Sur le long fleuve, un soleil couchant : rond[432] ». Nous ne parlons plus du paysage. Nous en sortons, nous y retournons, nous y renaissons – dans cette topographie intérieure que les anciens nommaient les collines et les ravins du cœur. Chaque mot devient alors la réverbération phonique d'un paysage perdu, une émanation de cette présence absente que seule l'expérience lente et profonde peut convoquer.

Cette imprégnation irréversible de la culture classique est peut-être la plus radicale des formes d'immersion : un sacrifice silencieux de la modernité sur l'autel de l'éternel. Elle dissout le mythe contemporain de la contemplation distanciée, celui du spectateur omniscient. Car l'œuvre véritable ne réclame ni commentaires, ni applaudissements. Nous ne sommes plus face à elle — nous en faisons partie. Nous sommes à la fois le regardeur et la toile encore humide, le lecteur et l'encre de pin qui s'étale doucement sur le papier. Moi qui écris en ce moment, vous qui me lisez à cet instant : ne sommes-nous pas, sans même nous en rendre compte, les témoins d'un dernier processus de transcription cellulaire de la mémoire classique ? Dans cette alchimie muette, toute explication de la beauté s'efface. Ne restent que le paysage et l'âme, dans une résonance éternelle.

Et lorsqu'enfin nous devenons nous-mêmes montagne et rivière, la médiation du regard, la passerelle de « l'appréciation », n'a plus lieu d'être.

[432] *Ibid.*

Conclusion

Au terme de ce parcours entre peinture occidentale et poésie chinoise, il devient nécessaire de déplacer légèrement le regard pour interroger ce qui, sous la diversité des formes, constitue leur ressort commun : la manière dont l'être humain se situe face à la nature et, plus profondément encore, la manière dont il s'y reconnaît, car derrière les paysages de Corot comme derrière les visions shanshui des poètes Tang, se joue l'exploration d'un rapport fondateur entre le moi et le monde. La nature n'y apparaît jamais comme une simple donnée extérieure, mais comme un lieu de médiation, un espace où la culture, loin d'être en opposition, devient le moyen d'articuler une présence au monde. Ainsi, à travers des modalités distinctes – contemplation, effacement, identification, circulation du souffle ou vibration de la lumière – se dessine une question plus originelle : comment l'homme, en s'ouvrant au paysage, configure-t-il son propre être ? Et comment l'œuvre, qu'elle soit picturale ou poétique, devient-elle l'espace où s'élabore une relation, non de domination, mais de co-appartenance entre l'humain et le vivant ?

Si l'on souhaite interroger jusqu'en ses fondements la relation entre l'homme et la nature, un détour par certaines sociétés anciennes éclaire avec une acuité singulière le dépassement de la dichotomie nature / culture. Plusieurs paradigmes anthropologiques invitent en effet à repenser les frontières de l'humain, non comme des données universelles, mais comme des constructions historiquement situées. À cet égard, les cosmologies amazoniennes offrent un exemple particulièrement éclairant : elles déplacent radicalement la ligne de partage moderne entre sujet et objet, faisant de la nature non pas un dehors à maîtriser mais un espace de relations, de positions et d'intentions.

Comme le rappelle Philippe Descola dans *Par-delà nature et culture*, l'âme, la réflexivité et l'émotion – considérées dans notre héritage intellectuel comme des attributs spécifiquement humains – deviennent des propriétés distribuées, ouvrant un espace de co-agence où l'homme n'a plus le monopole du sens ni de l'intentionnalité :

> Ces Indiens répartis de part et d'autre de la frontière entre l'Équateur et le Pérou […] disent que la plupart des plantes et des animaux possèdent une âme (wakan) similaire à celle des humains, une faculté qui les range parmi les « personnes » (aents) en ce qu'elle leur assure la conscience réflexive et l'intentionnalité, qu'elle les rend capables d'éprouver des émotions et leur permet d'échanger des messages avec leurs pairs comme avec les membres d'autres espèces, dont les hommes[433].

Les êtres non humains ne se situent plus dans un régime d'extériorité muette, mais dans

[433] Philippe Descola, *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard, 2005, p. 26.

un réseau de capacités partagées. Selon Descola, les Achuar respectent ceux qu'ils tuent dans la forêt, alors que les Makuna « catégorisent les humains, les plantes et les animaux comme des 'gens' (masa)[434] ». Les Amérindiens consentent à ce que « la plasticité des frontières dans la taxinomie du vivant[435] » réside dans les relations entre les organismes. L'affirmation est considérable : elle abolit l'idée d'une nature radicalement extérieure et substitue à l'opposition nature / culture une continuité des relations et des obligations. La forêt, les animaux, les cours d'eau ne constituent plus un dehors sauvage ; ils sont des interlocuteurs, des partenaires, parfois même des alliés ou des adversaires avec lesquels se négocie quotidiennement l'existence. On comprend ainsi que la domestication n'est pas un processus technique d'asservissement, mais l'expression d'une familiarité profonde qui étend la sphère du social au-delà de l'humain. Sous l'effet de ce carrousel perceptif caractéristique des cosmologies amazoniennes, se dessine une ontologie que l'anthropologie contemporaine désigne sous le nom de « perspectivisme », entendue comme un système conceptuel qui postule la commensurabilité de points de vue et d'expériences cosmologiques plurielles.

Si la nature est pensée comme un partenaire doté d'intentionnalité, et si l'humain se reconnaît lui-même comme un élément parmi d'autres dans un tissu de présences, alors la recherche d'une harmonie avec l'environnement ne relève plus d'une posture morale contingente, mais d'une nécessité structurelle. Dans ces systèmes de pensée, l'homme ne peut se concevoir isolément : son existence est constamment prise dans un ensemble d'interactions qui excèdent la sphère du social strictement humain et englobent l'ensemble du vivant, voire l'ensemble du cosmos. C'est précisément ce que souligne Descola :

> Chaque individu serait ainsi conscient de n'être qu'un élément d'un réseau complexe d'interactions se déployant non seulement dans la sphère sociale, mais aussi dans la totalité d'un univers tendant à la stabilité, c'est-à-dire dont les ressources et les limites sont finies. Cela donne à tous des responsabilités d'ordre éthique, notamment de ne pas perturber l'équilibre général de ce système fragile et de ne jamais utiliser d'énergie sans la restituer rapidement par divers types d'opérations rituelles[436].

L'harmonie n'est pas un idéal extérieur à atteindre : elle constitue l'arrière-plan cosmologique qui rend toute vie possible et intelligible. L'homme poursuit l'harmonie parce qu'il perçoit intuitivement que son être est coextensif à un milieu dont l'équilibre conditionne sa propre subsistance matérielle, mais aussi sa cohérence symbolique. Perturber la nature revient à perturber l'ordre des relations qui fondent l'identité même du sujet. D'où l'importance des rituels de restitution évoqués dans le texte : ils garantissent non seulement la

---

[434] *Ibid.*, p. 31 – 32.
[435] *Ibid.*, p. 36.
[436] *Ibid.*, p. 39

survie matérielle du groupe, mais aussi la continuité ontologique entre les êtres qui cohabitent dans un cosmos fini, fragile et réciproque.

Ce déplacement de perspective éclaire de manière particulièrement féconde la tradition occidentale et orientale, car si les sociétés amazoniennes explicitent cette interdépendance par le biais d'une ontologie animiste et d'une éthique ritualisée, les œuvres de Corot et la poésie *shanshui* des Tang manifestent, elles aussi, une intuition profonde de cette solidarité fondamentale entre l'homme et la nature. Certes, leurs modes d'expression diffèrent : chez Corot, l'harmonie se construit dans une relation perceptive où l'artiste se laisse absorber par l'atmosphère du paysage ; dans la poésie Tang, elle se déploie dans l'idée d'une coappartenance cosmique, où le sujet poétique retrouve sa juste place au sein de la respiration du monde. Mais dans les deux cas, l'harmonie apparaît comme la réponse esthétique et spirituelle à une même question : comment habiter un univers dont les ressources sont limitées, dont l'équilibre est précaire, et au sein duquel toute action humaine engage une responsabilité plus vaste que soi ?

Si les cosmologies amazoniennes nous invitent à repenser la relation homme–nature à partir d'une logique de continuité et de co-présence, l'histoire occidentale, quant à elle, révèle une trajectoire profondément différente. Pour comprendre l'importance qu'a prise la notion moderne d'autonomie de la nature, il est nécessaire de revenir à la manière dont l'Occident a progressivement construit – puis radicalisé – la séparation entre l'humain et son milieu. Cette généalogie conceptuelle ne constitue pas un simple arrière-plan : elle éclaire les raisons pour lesquelles la nature, dans les traditions artistiques et philosophiques européennes, a longtemps été appréhendée comme un ordre doté de ses propres lois, avant d'être reléguée au statut d'altérité extérieure et disponible.

Au Moyen Âge, la nature n'apparaît nullement comme un domaine autonome ; elle est d'abord la manifestation visible d'un ordre transcendant. Elle représente une forme de rationalité inscrite dans la création, un livre ouvert où se lisent les traces de la volonté divine. La nature est alors une évidence universelle, un cadre cosmique intelligible, régi par une finalité inscrite dans l'œuvre du Créateur. L'homme n'y est pas séparé, mais intégré selon une hiérarchie stable, dont il occupe une place assignée. Cette vision unitaire interdit encore toute pensée d'une autonomie propre de la nature : celle-ci n'est que le miroir de Dieu, et l'harmonisation de l'homme avec son environnement n'est que la conséquence de l'ordre divin.

Une première rupture décisive intervient cependant autour du XVIIe siècle : « une

séparation entre la nature et l'homme a gagné droit de cité[437] », selon Descola. Ce moment correspond à la mise en place d'un dualisme épistémique fondé sur la mathématisation du monde et la montée en puissance d'une rationalité désenchantée. La nature devient objet, étendue, mécanisme : elle n'est plus le prolongement d'un sens supérieur mais un champ opératoire soumis aux lois du calcul et de l'expérimentation. Cette dissociation progressive ouvre la voie à une autonomie de fait : la nature peut désormais être étudiée indépendamment de ses finalités métaphysiques, et l'homme, en retour, se conçoit comme sujet connaissant détaché de l'ordre cosmique.

C'est pourtant au XIXe siècle que la séparation prend sa forme la plus nette, car c'est seulement à cette époque que se constitue véritablement, dans la pensée occidentale, l'idée de société comme totalité spécifique, dotée de ses propres règles et opposable à la nature :

> Si c'est seulement au XIXe siècle que le concept de société commencera à prendre corps comme totalité organisée, et si c'est seulement à cette époque, donc, qu'un tel concept est susceptible d'être opposable à la nature, alors la genèse respective de l'une et de l'autre notion, leur progressive maturation dans un champ opératoire où elles pouvaient se combiner, les découpages du réel que leurs discontinuités accouplées rendent possibles, tout cela résulte d'un processus si long et si singulier de décantations et de ruptures multiples que l'on voit mal comment il aurait pu être partagé par d'autres cultures que la nôtre[438].

L'autonomie de la nature ne découle pas d'une expérience universelle, mais d'un processus historique singulier : celui par lequel l'Europe moderne a isolé le domaine social comme espace autonome de pratique, de sens et de normativité, rendant dès lors la nature disponible pour la connaissance scientifique, l'exploitation économique ou la représentation esthétique.

C'est précisément cette histoire complexe qui permet de comprendre pourquoi, au XIXe siècle, la nature apparaît chez un peintre comme Corot à la fois comme un espace autonome – doté de sa logique propre – et comme un lieu où l'homme cherche à rétablir un rapport sensible, non utilitaire, avec le monde. La nature n'est plus création divine, mais elle n'est pas non plus simple mécanisme : elle devient un domaine extérieur que l'artiste tente d'habiter à nouveau, non pour l'asservir, mais pour y retrouver une forme de résonance.

Si l'être humain cherche depuis toujours à instaurer une forme d'harmonie avec la nature, ce n'est pas seulement pour assurer sa survie ou pour répondre à une exigence culturelle, mais parce que cette quête engage une compréhension plus profonde de ce que signifie être soi dans le monde. Dès lors que l'individu se reconnaît comme partie intégrante d'un système

[437] *Ibid*., p. 134.
[438] *Ibid*., p. 136.

vivant, interdépendant et fragile, son identité ne peut plus être pensée comme une entité close, autosuffisante, isolée du reste. Elle devient, au contraire, un lieu de passages, d'influences et de résonances.

Dans cette perspective, la question du *moi* se trouve radicalement déplacée. Le *moi* éprouvé dans la nature est-il encore le moi psychologique, stable, défini selon les catégories ordinaires ? Ou bien s'agit-il d'un moi élargi, parfois même dissout, qui se reconfigure au contact d'autres formes de vie, de rythmes ou d'énergies ? L'expérience esthétique – qu'elle soit picturale ou poétique – met précisément en scène cette oscillation entre un moi individuel et un moi en relation.

L'identification à la nature, telle qu'on peut la lire dans la poésie *shanshui* ou dans certains paysages de Corot, n'est jamais une simple projection subjective : elle implique une transformation, un déplacement du centre de gravité de la conscience. Le sujet ne cherche pas seulement à reconnaître en la nature un miroir de ses émotions ; il s'efforce d'accéder à un état où l'opposition sujet / objet s'atténue, où le moi se dilate pour intégrer des éléments du monde extérieur.

Cette dynamique du moi – tantôt en retrait, tantôt en expansion – trouve une résonance particulièrement éclairante dans les pratiques artistiques qui prennent la nature comme partenaire de création, car la question n'est plus seulement philosophique : elle devient perceptible, presque palpable, dans la manière dont une œuvre organise l'espace, distribue la lumière ou inscrit la présence humaine dans un environnement plus vaste qu'elle. Chez Corot, le moi du peintre n'apparaît jamais comme une volonté imposant sa forme au paysage ; il se manifeste plutôt comme une sensibilité qui apprend à respirer avec les arbres, les étangs et les brumes matinales. La figure humaine, souvent réduite à un geste modeste – une jeune femme qui cueille une fleur, un enfant qui traverse un sentier – ne cherche pas à dominer la scène. Elle laisse entendre une autre manière d'être au monde : un moi en relation, discret mais pleinement vivant, qui accepte que la nature ait sa temporalité propre. Ce n'est donc pas un moi souverain, mais un moi poreux, en échange constant avec ce qui l'entoure.

Dans la poésie shanshui des Tang, cette logique s'exprime différemment mais avec une même profondeur. Un poète comme Wang Wei ne décrit pas la nature : il s'y fond, il s'y laisse traverser. Le moi lyrique se réduit parfois à une simple vibration – un son de flûte, une trace de pas dans la neige, une lueur au crépuscule. Ici, l'identification joue un rôle essentiel : le poète devient roche, rivière, lumière, non par imitation mais par transformation intérieure. Et pourtant, la relation demeure : le poète n'est pas aboli, mais réaccordé au paysage comme un

instrument qui retrouve peu à peu sa tonalité juste. Une telle écriture, où le moi se laisse modifier par le paysage plutôt que de le dominer, invite précisément à repenser la structure même du sujet. Car si le lyrisme tang a pu élaborer une forme de subjectivité allégée, c'est qu'il repose sur une compréhension implicite du moi comme instance toujours prise entre intériorité et immersion sensible. Comme le rappelle justement l'anthropologie philosophique :

> L'universalité de l'individuation réflexive constitue une condition nécessaire mais non suffisante pour se sentir partagé entre un plan de l'intériorité et un plan de la physicalité. Car une telle distinction ne saurait être éprouvée dans la conscience de soi ordinaire, laquelle mêle de façon inextricable le sens d'une unité interne donnant expressivité et cohérence aux activités mentales, aux affects et aux percepts, et l'expérience continue d'un corps occupant une position dans l'espace, source de sensations propres, organe d'une médiation avec l'environnement et instrument de connaissance[439].

Ce passage éclaire avec une grande précision ce qui est à l'œuvre dans la poésie *shanshui* : le rapport au paysage n'y correspond ni à une dissolution mystique du sujet ni à une pure extériorité descriptive, mais à une reconfiguration subtile de la tension constitutive entre intériorité et corporéité. En effet, si la conscience ordinaire mêle indissolublement unité intérieure et expérience corporelle, alors l'immersion dans la nature – telle que la pratique un poète comme Wang Wei – consiste moins à abolir cette dualité qu'à en modifier les rapports. Le poète, confronté à une lumière, une roche ou une ondulation d'eau, ne s'éprouve plus seulement comme un *dedans* regardant un *dehors*, mais comme un être dont les perceptions, les affects et la sensorialité se réagencent au contact du milieu.

Si la Chine des Tang élabore une subjectivité où l'être humain s'accorde au paysage via une modulation intérieure, l'Occident du XIXe siècle voit au contraire se renforcer le clivage entre nature et société, entre intériorité et extériorité – un clivage qui conditionne en profondeur les manières de peindre et de percevoir le monde. C'est précisément dans cet espace de tension qu'il convient de situer l'œuvre de Corot. Car si son regard demeure ancré dans la tradition occidentale, marquée par l'autonomie croissante accordée à la nature et par la constitution d'un sujet réflexif séparé du monde, ses paysages témoignent d'un désir de renégocier cette séparation. Les figures humaines, souvent de petite taille, absorbées dans un geste simple ou perdues dans la lumière, ne dominent pas le paysage : elles y participent, elles s'y laissent doucement envelopper. À l'instar du poète chinois qui devient "vibration" dans la montagne, les personnages de Corot sont comme suspendus entre présence corporelle et élargissement perceptif, inscrits dans un espace qui les dépasse mais auquel ils se laissent

[439] *Ibid*., p. 214.

accorder.

Lorsqu'on parcourt ce long dialogue entre la poésie *shanshui* et les paysages de Corot, on s'aperçoit que la question du moi en relation avec la nature ouvre aussi la voie à une interrogation plus morale, plus existentielle, sur la manière d'habiter le monde. Car derrière les variations du souffle, les modulations de lumière ou l'effacement du sujet lyrique, se dessine une exigence commune : celle de demeurer fidèle à une forme d'intégrité intérieure qui n'est ni ostentatoire ni démonstrative, mais qui oriente silencieusement la manière de voir et de créer. Cette intégrité, qui dépasse les catégories esthétiques strictes, ne se laisse pas réduire à une technique ou à un style ; elle relève plutôt d'un certain maintien, d'une tenue intérieure qui inscrit l'art dans une éthique de la justesse plutôt que dans une logique de la performance.

C'est précisément ici que la pensée chinoise offre une notion d'une justesse remarquable pour nommer cette qualité difficile à saisir : *feng gu* (风骨, fēng gǔ). Non pas une théorie, encore moins une norme, mais une respiration morale, un axe invisible, une verticalité discrète qui traverse aussi bien l'existence que l'œuvre. Introduire cette notion à ce stade de la réflexion n'est pas un simple enrichissement terminologique : c'est reconnaître qu'au-delà des différences culturelles et historiques, quelque chose comme une ossature intérieure du regard se manifeste autant chez les poètes Tang que chez Corot. On pourrait dire que, dans leurs paysages comme dans leurs vies, ce n'est jamais la virtuosité qui prime, mais une manière de se tenir devant le monde, à la fois humble et inébranlable.

C'est donc en suivant cette ligne de force, en quête d'un art où le geste s'accorde au souffle et où l'intériorité trouve sa juste mesure, que l'on peut comprendre comment la dernière partie de ce travail en arrive à interroger le feng gu non seulement comme catégorie esthétique, mais comme horizon éthique. Car la question n'est plus seulement de décrire des paysages ou d'analyser des formes : il s'agit désormais de saisir ce qui, dans certaines œuvres et certaines vies, témoigne d'un rapport au monde où la douceur n'exclut jamais la fermeté, où la retenue cache une force, où l'effacement n'est jamais renoncement. C'est dans cette direction que se déploie maintenant la réflexion, vers cette qualité rare qui fait tenir une œuvre – et parfois un être – comme un arbre dans le vent : souple, mais doté d'une ossature indéfectible.

Il existe dans certaines œuvres, et plus encore dans certaines vies, une qualité rare, presque intraduisible, que les lettrés chinois nommaient *feng gu* : une ossature du vent, une vigueur cachée sous la douceur, une verticalité de l'âme qui ne se proclame pas, mais se

devine dans le silence du trait, la retenue du geste. Ce n'est ni un style ni un principe : c'est une manière d'être au monde. Chez Corot, comme chez les poètes paysagistes de la dynastie Tang, cette force invisible traverse les paysages les plus calmes, les scènes les plus humbles – un saule qui ploie, une brume qui monte, un sentier sans but, une eau sans rive. Loin de l'éclat et du drame, leur art repose sur une fidélité presque éthique à ce qui ne se dit pas, à ce qui se laisse entrevoir seulement à ceux qui savent attendre.

Ce *feng gu* se lit dans le choix du peu, dans l'économie du visible, dans une manière de se retirer sans s'effacer. Il ne réside pas dans l'héroïsme, mais dans l'attention patiente ; non dans la conquête du paysage, mais dans son accompagnement. Corot, lors des jours sombres de 1870, ne quitta pas Paris : il peignait, soignait, partageait – non pour paraître, mais parce que c'était, pour lui, la juste manière d'être. Comme les poètes Tang, il savait que créer, c'est avant tout s'accorder au monde, à ses douleurs comme à ses lueurs.

C'est peut-être ce *feng gu*, discret mais essentiel, qui m'a instinctivement guidé vers cette recherche. Non comme un idéal figé, ni comme une protestation nostalgique, mais comme un appel intérieur – celui d'un art qui ne cherche ni l'effet, ni la maîtrise, ni la gloire, mais une forme de présence digne, grave et légère à la fois. Une manière d'habiter le monde sans le dominer, d'exister sans se montrer, de créer sans s'imposer. Dans un temps où l'immédiateté tend à remplacer l'approfondissement, où l'image trop vite consommée efface le regard, cette recherche pourrait aussi être un geste de résistance douce, presque muette. Non pas pour condamner, mais pour se souvenir – qu'il est encore possible de faire place au silence, à l'humilité, à cette verticalité secrète qui ne s'enseigne pas, mais se devine. Corot et les poètes *shanshui* m'ont montré que cette manière d'être n'est pas un rêve ancien : elle demeure une promesse, pour qui sait regarder avec lenteur.

Ce *feng gu*, cette force tranquille et intérieure, traverse l'œuvre comme un courant souterrain : il ne s'impose jamais mais ne cède jamais. Il se manifeste dans la ligne discrètement brisée d'un sentier chez Wang Wei, dans le refus du spectaculaire chez Corot, dans cette fidélité aux choses humbles, non revendiquée mais radicale. C'est peut-être cela qui m'a le plus touché : ce que j'ai reconnu en eux n'était pas tant un style, ni même une vision du monde, qu'une posture éthique, une manière d'être au paysage, et au temps. Ainsi, cette thèse s'est construite non pas seulement sur des rapprochements formels ou philosophiques, mais sur une proximité de ton, de souffle, de silence. En mettant en dialogue ces deux univers, j'ai voulu non seulement faire résonner des œuvres, mais ressusciter un rapport sensible au réel, capable de déjouer les grilles de lecture toutes faites. Car dans l'inachevé qu'ils laissent vibrer, Corot comme les poètes de la dynastie Tang nous enseignent

que l'art véritable ne capte pas le monde : il le laisse advenir, dans une attention ouverte, fraternelle, presque fragile.

C'est sous l'égide de cette force tranquille et pénétrante que s'est déployée la présente recherche. Elle n'a pas prétendu épuiser les œuvres ni les systèmes esthétiques, mais s'est efforcée d'écouter – dans les échos entre peinture et poésie, entre Occident et Chine ancienne – ce qui se trame lorsqu'un artiste cesse de représenter la nature pour s'y dissoudre, et la laisser parler en lui.

Mais s'il est une autre qualité, peut-être plus discrète encore que le *feng gu*, qui irrigue en profondeur les œuvres de Corot et des poètes *shanshui*, c'est bien la bonté – non pas celle, tapageuse, que l'on affiche en moralité, mais celle, humble et tenace, qui persiste à croire, même dans l'ombre ou l'oubli, qu'un paysage peut encore consoler le cœur humain. Ils furent nombreux, parmi eux, à connaître le désaveu, l'isolement ou l'incompréhension. Et pourtant, ni amertume ni renoncement : à travers le trait léger d'un feuillage, la souplesse d'un vers, la douceur d'une lumière filtrée, ils continuèrent de proposer au monde une vision paisible, hospitalière, habitée par le souci de l'autre. Cette bonté n'est pas un sujet en soi ; elle est un ton, une aura, un souffle. Elle est ce qui fait que, même en silence, leurs œuvres continuent de veiller sur nous. Peut-être est-ce justement cette bonté – invisible, non rentable, devenue presque étrangère à nos systèmes de valeurs contemporains – qui m'a conduit vers eux. À travers Corot, à travers les poètes Tang, j'ai voulu retrouver une manière de faire œuvre qui ne soit pas conquête, mais offrande ; non pas spectacle, mais présence.

Cette bonté, chez Corot, ne fut jamais ostentatoire ; elle se révélait dans la constance de son regard, dans la fidélité à une lumière douce, dans l'humilité du geste. Mais elle s'exprima aussi, plus simplement, dans ses actes :

- En 1870, pendant la Révolution, alors qu'on se battait dans les rues, il disait à des amis avec un étonnement douloureux : « Qu'est-ce qu'il y a donc ? On n'est donc pas content du gouvernement ? »
- Mais c'est à l'instant de la guerre de 1870 qu'il se sentit éprouvé. Il avait alors soixante-quatorze ans. Dès que commença le siège, il rentra à Paris, voulant être présent et prendre sa part des souffrances communes. Il acheta même un fusil, se promettant, le cas échéant, de faire le coup de feu contre l'ennemi.
- Pendant toute la durée du siège, il s'absorba dans la peinture, pas assez cependant pour ne pas donner une large part de son temps à une ambulance, qui dut beaucoup à ses deniers toujours inépuisables. Quand fut signée la paix, on parla d'une souscription nationale pour solder l'indemnité de guerre. Corot, sans en rien dire à personne, alla déposer à la mairie « son obole ». Comme on lui demandait ce qu'il avait versé, il répondit : « Presque rien, ce que j'avais sous la main, dix mille francs. Je voudrais tant qu'ils fussent déjà loin, ces

> gredins-là ! » Et il fut très affecté, lorsque, l'idée de souscription ayant été abandonnée, on l'obligea à reprendre ses fonds[440].

Ce n'est pas un héros, mais un juste. Comme les poètes Tang, qui choisissaient l'exil ou la montagne plutôt que le pouvoir, il témoigne d'une fidélité sans éclat, mais lumineuse, à l'humain. C'est peut-être là ce qui nous manque aujourd'hui. Non pas la beauté, que nous savons toujours reconnaître, ni même la sensibilité, que l'on cultive encore. Mais cette bonté fondatrice, discrète et agissante, qui ne cherche ni l'utilité immédiate ni l'admiration. Celle qui s'enracine dans le silence des collines, dans la brume d'un matin, dans le regard que l'on pose sur une herbe sans nom. Celle qui continue de parler à qui veut bien ralentir assez pour l'écouter.

Au terme de ce voyage entre les rives silencieuses des toiles de Corot et les lignes vibrantes des poèmes Tang, il nous faut revenir à la question qui a guidé notre démarche : comment deux traditions artistiques, nées à des siècles et des mondes de distance, peuvent-elles exprimer une même expérience du paysage comme lieu d'imprégnation, de dissolution du moi et de résonance intérieure ? Que signifie, chez Corot comme chez les poètes de la dynastie Tang, représenter la nature non comme décor figé mais comme flux vivant, espace d'accueil, de transformation et d'éveil sensoriel ?

Notre hypothèse initiale posait que loin d'opposer Orient et Occident, peinture et poésie, figuration picturale et suggestion verbale, ces œuvres s'unissent dans une même volonté de laisser advenir, de laisser respirer l'indicible, de faire sentir l'ombre portée de l'invisible. Elles engagent une esthétique de l'inachèvement, non comme incomplétude, mais comme tension féconde vers ce qui se dérobe. En ce sens, le paysage n'est plus seulement objet de représentation : il devient champ d'expériences, milieu d'existence, lieu d'une osmose entre sujet et monde. À travers l'analyse des œuvres de Corot, nous avons vu comment le peintre dépasse les conventions académiques du paysage pour atteindre une forme de dépouillement lumineux : ni réalisme strict, ni romantisme grandiloquent, mais un regard silencieux, suspendu, qui cherche moins à montrer qu'à laisser transparaître. Les plans flous, la palette atténuée, les contours qui s'estompent dans la brume évoquent moins une scène qu'un état d'âme, une respiration du monde. Chaque toile devient alors une offrande lente, une invitation à la patience : il faut laisser le brouillard se lever, comme Corot l'écrivait lui-même, pour pénétrer ce monde subtil.

Ce rapport au temps – temps de la perception, temps de l'attente, temps du regard – trouve un écho profond dans la poésie shanshui des Tang. Chez Wang Wei, Meng Haoran ou

[440] L. Roger-Milès, *Corot, op. cit.*, p. 72.

Li Bai, la nature n'est pas une toile de fond ; elle est souffle, mouvement, métaphore du devenir. Le poème n'enferme pas, il ouvre : il laisse des blancs, des silences, des suspensions où le lecteur est convié à s'oublier, à devenir l'arbre, le nuage, le rocher. La langue poétique devient alors, comme la touche picturale chez Corot, un médium poreux, traversé par le souffle du Tao, par l'éphémère, par le battement discret du vivant.

Tout au long de cette étude, nous avons tenté de dégager les invariants sensibles qui relient ces deux univers : le goût du fragmentaire, la valorisation du silence, le rôle structurant du vide, l'effacement progressif du sujet. Dans les deux cas, la représentation s'accomplit dans le retrait, dans la retenue, dans une économie des signes qui fait place à l'infini du sensible. Le paysage devient ce lieu paradoxal où l'artiste se perd pour mieux s'unir au tout, où le moi se délite pour renaître élargi, dilué dans le rythme cosmique.

Nous avons également mis en lumière les correspondances entre la pensée taoïste sous-jacente à la poésie Tang et une certaine posture spirituelle implicite chez Corot. Sans qu'il ait eu accès à ces textes, le peintre semble rejoindre, par l'expérience même de la peinture, cette idée centrale du Tao : que l'agir véritable est non-agir, que l'art véritable naît dans le laisser-faire de la nature. Corot ne capture pas la lumière : il l'attend. Il ne façonne pas le paysage : il se laisse traverser par lui. De même que le poète Tang ne décrit pas un lieu, mais en épouse les souffles, les rythmes, les mutations. À ce titre, Corot et les poètes *shanshui* nous apprennent à habiter autrement. Non plus comme spectateurs distants, ni comme maîtres de l'espace, mais comme présences attentives, au sein du monde, réceptives à ce qui affleure. L'art devient alors un art d'être-au-monde, une manière de réapprendre à voir, à écouter, à sentir – non pour posséder ou pour comprendre, mais pour être traversé, pour résonner avec le réel. En définitive, si ces œuvres si différentes nous touchent encore aujourd'hui, c'est peut-être parce qu'elles offrent un contre-temps radical à notre modernité pressée, saturée, visuellement épuisée. Elles proposent un art de la lenteur, de la patience, de la disponibilité intérieure. Une esthétique de l'imprégnation, où la contemplation devient action, où l'immobilité devient éveil.

Il n'est pas anodin de rappeler les jugements que la critique de son temps porta sur Corot, y compris à l'heure de sa reconnaissance :

> « Monsieur Corot ne finit pas ses tableaux… Monsieur Corot est incomplet…Monsieur Corot est balbutiant… Monsieur Corot est négligé… Monsieur Corot est un poète qui pourrait être un peintre, mais hélas ! il ne s'en donne pas la peine ». Ces leitmotive de la critique de son époque, même à l'heure

de la gloire, inspireront au regard marieur une magnifique réponse[441].

Ces ritournelles, rapportés par Yvon Taillandier, expriment à leur manière l'embarras d'un regard qui, prisonnier de critères académiques, ne parvient pas à reconnaître ce que cet inachèvement recèle de puissance poétique. Et pourtant, dans ce refus de la clôture, dans cet apparente négligence, réside peut-être l'un des gestes les plus profonds de son art. Car peindre l'inachevé, c'est précisément cela : suspendre le geste avant la saturation, laisser au silence sa part active, tracer des chemins qui ne mènent nulle part sinon à nous-mêmes – non pas en tant qu'individus souverains, mais comme lieux de passage du souffle du monde. En cela, l'univers de Corot et celui de la poésie *shanshui* se rejoignent en un même souffle. Tous deux cherchent moins à figer qu'à laisser advenir ; moins à montrer qu'à faire pressentir. C'est un art de la disparition, où l'artiste, en s'effaçant, offre au réel l'espace pour se redéployer. L'image et le poème deviennent alors des seuils : des lieux où le visible et l'invisible s'effleurent, où le monde recommence à parler, non plus à travers des formes closes, mais dans le frémissement de ce qui reste à deviner.

L'exploration conjointe des paysages de Corot et de la poésie *shanshui* des Tang a permis de mettre au jour une série de correspondances essentielles, souvent souterraines, qui répondent avec finesse à notre problématique centrale. Si les contextes historiques, esthétiques et philosophiques dans lesquels s'inscrivent ces deux formes d'art semblent au premier abord éloignés, notre étude a révélé qu'ils convergent dans une même quête : celle d'un rapport transformé au paysage, non plus pensé comme objet à représenter mais comme milieu à habiter, à traverser, à éprouver.

Tout d'abord, nous avons mis en lumière une ontologie implicite du paysage, commune à Corot et aux poètes Tang : le paysage est un agent de métamorphose intérieure, un espace dans lequel le moi se dissout pour se recomposer dans une écoute élargie du monde. Ce déplacement du sujet – de l'observateur vers le participant – constitue l'un des pivots de l'esthétique de l'imprégnation que nous avons cherché à définir. Dans cette perspective, la première partie de notre étude a révélé le rôle fondateur d'un regard premier, où l'innocence n'est pas naïveté, mais disposition à la réceptivité. Chez Corot, cela se traduit par la maladresse assumée, la touche humble, la lumière voilée ; chez les poètes Tang, par le recours à des formes brèves, ouvertes, où l'émotion affleure sans se figer. Ce choix de Corot, profondément anti-classique, s'apparente à ce que la pensée chinoise nomme *shou zhuo* (守拙, shǒu zhuō), littéralement « garder la maladresse ». Il ne s'agit pas ici de cultiver l'imperfection comme un effet de style, mais de reconnaître que la vérité de l'acte créateur

[441] Yvon Tailiandier, *Corot, op. cit.*, p. 85

réside dans l'abandon des artifices, dans le retour à une simplicité essentielle, préservée de toute volonté de briller. Cette proximité entre Corot et la tradition lettrée des Tang se manifeste dans une éthique commune du retrait, où l'artiste devient instrument, plus que maître, du paysage. Chez les poètes Tang, ce refus du plein et du contrôle se traduit par le choix de formes brèves, ajourées, fragmentaires – où chaque mot laisse résonner un vide actif, un silence qui prolonge le sens au-delà de la formulation. Ainsi, de part et d'autre, le paysage devient un lieu d'écoute, un partenaire invisible avec lequel il faut apprendre à cohabiter, non à conquérir. Ces gestes esthétiques traduisent une poétique de l'accueil : l'artiste ne s'impose pas à la nature, il s'y laisse inscrire.

La deuxième partie a approfondi cette logique d'effacement du sujet à travers l'analyse de figures symboliques, telles que l'eau, le nuage, la montagne ou encore l'herbe. Ces éléments ne sont jamais traités comme motifs décoratifs : ils incarnent des dynamiques internes, des forces de l'invisible, des rythmes du monde. Ainsi, l'eau, par sa fluidité, devient métaphore de l'écriture poétique et picturale ; la montagne, en tant que masse silencieuse, suggère l'ancrage immobile au cœur du devenir. Nous avons ainsi montré que ces images, loin d'être anecdotiques, structurent une véritable poétique de la transformation, où chaque forme naturelle devient le lieu d'un passage.

L'un des résultats les plus marquants concerne la manière dont l'espace est construit dans les deux corpus. Corot, par la superposition des plans et le traitement de la lumière, compose des paysages où la profondeur n'est pas géométrique, mais affective, pénétrable, vibrante d'attente. De même, la poésie Tang procède par juxtapositions, silences, effets de creusement et de retrait, qui engagent une lecture non linéaire, proche d'une déambulation intérieure. Dans les deux cas, l'espace devient palimpseste, trame de sensations plus que de repères fixes. L'art se fait alors géographie sensible, invitation à l'errance plus qu'à la maîtrise.

Un autre point fondamental a été de mettre en évidence la valeur temporelle de ces œuvres. Ni figées dans l'instant, ni linéaires, elles cultivent un temps suspendu, un devenir cyclique ou diffus, où la patience devient vertu cardinale. Cette temporalité lente, contemplative, s'inscrit contre la logique de rendement propre à la modernité. Elle invite à reconsidérer l'acte artistique non comme production, mais comme processus d'imprégnation, où l'œuvre, toujours inachevée, devient lieu de co-présence entre nature, artiste et spectateur.

Enfin, notre étude a permis de dégager une consonance philosophique implicite entre la pensée taoïste, fondement de la poésie Tang, et une certaine posture esthétique chez Corot. Sans en reprendre les termes, le peintre en incarne les principes : retrait, fluidité, vacuité

féconde. Ce que le Tao nomme « non-agir » (无为, wú wéi), Corot le pratique dans sa manière de peindre – par la retenue, le non-interventionnisme, l'acceptation de l'indécis. Il ne s'agit plus de créer des formes, mais de laisser les formes émerger, en se rendant disponible au rythme du monde.

En somme, les résultats de cette recherche confirment que la peinture de Corot et la poésie classique des Tang, au-delà de leurs différences formelles et culturelles, partagent une même aspiration à l'effacement de l'ego, à l'écoute du souffle, à une immersion dans l'ordre cosmique. Ces œuvres ne nous offrent pas des paysages à contempler, mais des expériences à vivre. Elles nous apprennent une autre manière de voir : non plus pour saisir, mais pour être saisi.

Ainsi se dessine, à travers le fil de cette étude, un entrelacs d'échos et de silences, de traits esquissés et de vers suspendus. Les analyses menées ont permis de dégager les lignes de force qui unissent, dans leur discrétion même, les œuvres de Corot et des poètes Tang. Mais au-delà des correspondances relevées, ce cheminement nous conduit vers un espace de réflexion plus vaste : celui des possibles ouverts par cette rencontre inattendue entre peinture et poésie, entre pensée européenne du XIXe siècle et imaginaire chinois classique. C'est à partir de cette tension féconde que peuvent émerger les apports véritables de ce travail.

Ce travail entend d'abord poser les fondements d'un dialogue esthétique inédit entre deux traditions culturelles que rien, a priori, ne semblait appeler à se rencontrer : d'un côté, la peinture paysagère de Jean-Baptiste Camille Corot, ancrée dans le silence brumeux des forêts européennes du XIXe siècle ; de l'autre, la poésie *shanshui* de la dynastie Tang, fruit d'une cosmogonie millénaire où l'homme s'efface devant le Souffle du monde. En rapprochant ces deux formes d'expression, notre recherche ne se limite pas à une comparaison formelle ou thématique : elle ouvre un espace tiers, une zone de résonance où les catégories d'analyse traditionnelles – peinture et poésie, Occident et Orient, figuration et abstraction – se voient subtilement déplacées.

L'un des apports majeurs de cette étude réside ainsi dans la mise en lumière d'une esthétique transversale de l'imprégnation, où le paysage n'est plus conçu comme une entité figée, à représenter de l'extérieur, mais comme une expérience dynamique, sensorielle, et intérieure, dans laquelle l'artiste se laisse traverser. Cette approche renouvelle la lecture de l'œuvre de Corot : trop souvent cantonné à une lecture pré-impressionniste ou jugé selon des critères d'achèvement pictural, son art apparaît ici comme lieu de passage, champ d'attente, processus d'effacement plus que produit fini. À travers cette relecture, notre étude contribue à

réinscrire Corot dans une pensée du paysage comme milieu d'expérience et non comme simple objet de transcription visuelle.

Simultanément, notre analyse propose une lecture renouvelée de la poésie *shanshui* des Tang, non plus uniquement comme reflet d'une esthétique du vide ou comme illustration d'un imaginaire taoïste, mais comme structure vivante de cohabitation entre langage, rythme naturel et vacuité pleine. En mettant en évidence les formes d'inachèvement, d'ellipse et de suspension à l'œuvre dans ces poèmes, nous avons montré que le poétique n'y est pas vecteur de représentation, mais mode d'existence, tissage sensible du visible et de l'invisible. Ce croisement ouvre également de nouvelles perspectives en critique comparatiste : il invite à sortir de l'opposition trop convenue entre subjectivités occidentales et spiritualités orientales, pour penser, au contraire, une éthique partagée de la discrétion, de la porosité, de l'écoute. Loin d'un simple exercice d'analogie, cette mise en regard construit un espace poïétique commun, où l'acte de création devient simultanément geste d'effacement et d'apparition.

Par ailleurs, en interrogeant la manière dont la lumière, le silence, l'eau, le vent, ou encore le temps traversent ces œuvres, notre thèse participe à une réflexion plus large sur les motifs du paysage comme opérateurs philosophiques. Chaque élément naturel devient ici foyer de sens, non pas parce qu'il renvoie à un symbolisme codé, mais parce qu'il produit un rapport, une tension, une expérience. En ce sens, notre travail propose une lecture profondément phénoménologique du paysage dans l'art, entendue non comme décor, mais comme mode d'être-au-monde.

Enfin, cette thèse contribue à réhabiliter la lenteur, le non-agir, le retrait comme puissances créatrices dans un contexte critique dominé par la vitesse, la lisibilité immédiate et la saturation des significations. Elle offre un outil interprétatif pour penser les œuvres inachevées, silencieuses, opaques – non comme incomplètes, mais comme ouvertes, hospitalières, engageant le spectateur ou le lecteur dans une co-création patiente. En somme, cette recherche propose moins une synthèse qu'un déplacement du regard, un appel à habiter les œuvres autrement, dans un rapport d'attention flottante, de silence consentant, d'imprégnation réciproque. Car c'est peut-être là que réside l'héritage commun de Corot et des poètes Tang : dans cette capacité à ne rien imposer, à simplement proposer un espace – un matin brumeux, un vers suspendu – pour que le réel, enfin, puisse advenir.

Toute traversée, si patiente et immersive soit-elle, dessine aussi en creux les contours de ce qui demeure hors de portée. Il convient ainsi de reconnaître les limites inhérentes à la présente recherche, non pour en amoindrir la portée, mais pour en situer la justesse. Le choix

délibéré d'un corpus resserré – privilégiant chez Corot certaines œuvres conservées au sein de collections institutionnelles d'envergure muséale, tout en circonscrivant son corpus aux fonds personnels ayant fait l'objet d'une numérisation intégrale et d'une mise en accessibilité publique et, pour la poésie Tang, un nombre restreint de poètes et de pièces – a permis une lecture approfondie, mais au prix d'une certaine exclusivité. D'autres tableaux, d'autres poètes, parfois en marge de leur tradition respective, auraient pu enrichir la réflexion, en déployant des variations moins consensuelles ou en déjouant les catégories ici mobilisées.

Par ailleurs, si l'approche comparative a permis de faire dialoguer des formes et des sensibilités issues de mondes culturels éloignés, elle s'est volontairement abstenue d'un traitement historiographique ou sociologique approfondi. Ce choix méthodologique – assumé – a privilégié l'intuition poétique, l'analyse esthétique et la méditation sur les formes, au détriment d'un ancrage plus rigoureux dans les contextes historiques, techniques ou politiques des œuvres. Le dialogue esquissé ici entre taoïsme et peinture occidentale, entre paysage poétique et vision picturale, aurait gagné à s'inscrire dans un cadre interdisciplinaire plus étoffé, mobilisant, par exemple, des apports issus de l'anthropologie du paysage ou de la philosophie comparée.

L'étude a parfois laissé en suspens certaines tensions internes : le statut même de l'imprégnation – entre abandon de soi et maîtrise formelle, entre dissolution du sujet et réaffirmation de l'artiste – aurait pu faire l'objet d'un traitement plus dialectique. De même, les mécanismes de réception, dans leur historicité, n'ont été qu'effleurés : qu'en est-il, par exemple, du regard porté par les contemporains de Corot sur ses paysages dits « inachevés », ou de la manière dont les lecteurs Tang vivaient l'expérience poétique du *shanshui* ?

Ces absences ne sont pas des renoncements, mais des interstices – peut-être autant d'ouvertures pour de futures recherches, où d'autres voix, d'autres disciplines, d'autres regards viendront compléter, déplacer, voire contredire les sentiers tracés ici.

À l'image d'un paysage brumeux chez Corot ou d'un vers suspendu dans le silence d'un poème Tang, cette étude ne cherche pas à clore un champ, mais à en dessiner les lignes de fuite. Car toute contemplation véritable ouvre sur l'inaccompli – non comme un manque, mais comme un appel.

La réflexion amorcée ici pourrait ainsi se prolonger dans plusieurs directions. D'un point de vue comparatiste, il serait fécond d'interroger d'autres filiations insoupçonnées entre peinture occidentale et poétique chinoise. Un dialogue entre Turner et les poètes Chan, entre Monet et la vision taoïste du flux, permettrait d'approfondir les modalités par lesquelles le

paysage devient un théâtre de l'évanescence, de la disparition féconde. Inversement, une exploration des peintres lettrés chinois, notamment de l'époque Song, offrirait un contrepoint pictural à la poésie *shanshui*, et permettrait de repenser les porosités entre texte et image dans une culture où la peinture est pensée comme écriture du souffle.

On pourrait également ouvrir un axe interdisciplinaire, en croisant les apports de l'esthétique, de la phénoménologie, de l'écopoétique ou même des neurosciences cognitives, afin de mieux comprendre les conditions de l'imprégnation sensible – non seulement en tant qu'expérience artistique, mais comme expérience existentielle. Comment le paysage façonne-t-il notre conscience ? Comment l'art agit-il sur la perception du temps, sur le rythme du regard, sur la construction du moi ?

Il serait pertinent d'interroger les résonances contemporaines de cette esthétique de l'imprégnation : à l'heure de l'hyper-visibilité, du zapping visuel et de l'art jetable, comment des formes artistiques fondées sur la lenteur, le silence, l'indécis, peuvent-elles résister à l'érosion du sensible ? Une telle recherche, en dialogue avec les pratiques artistiques contemporaines — qu'il s'agisse de la photographie contemplative, du land art ou de la poésie environnementale — pourrait montrer que l'héritage croisé de Corot et des poètes Tang ne relève pas d'un passé figé, mais continue d'irriguer notre rapport au monde.

Ainsi, loin de conclure, cette étude invite à prolonger la marche, à reprendre le sentier là où il se perd dans la brume – dans cette zone indécise où, peut-être, l'art cesse d'être objet pour redevenir cheminement. Peindre l'inachevé, c'est ainsi ne jamais cesser de recommencer. C'est affirmer que la beauté ne réside pas dans le plein, mais dans l'intervalle, dans la lueur entre deux traits, dans le silence entre deux vers. Ce travail, à sa manière, n'est qu'un pas de plus dans ce dialogue infini entre l'œil et le monde, entre le souffle et la forme. Qu'il puisse inspirer d'autres regards, d'autres lectures, d'autres marches – cela seul suffit, peut-être, pour que l'empreinte laissée par cette recherche s'efface doucement dans le paysage qu'elle a tenté d'habiter. Non comme une trace figée, mais comme un écho prolongé. Car il y a, au fond, dans chaque brume que l'on traverse, un secret de lumière. Et c'est à cette lumière-là, diffuse et persistante, que cette thèse espère, humblement, avoir tendu la main.

Glossaire

bi (比) : analogie explicite, métaphore

ci bu da yi (词不达意) : l'imperfection du langage

deng gao wang yuan (登高望远) : gravir une hauteur pour voir au loin

dui zhang (对仗) : parallélisme raffiné qui structure les vers et les images selon des correspondances formelles et thématiques

feng gu (风骨) : ossature du vent, vigueur cachée sous la douceur, droiture morale

feng ya (风雅) : idéal esthétique et comportemental d'une grande subtilité

fu (赋) : expression directe, descriptive

gao (高) : hauteur, ou noblesse de l'âme

ji jian wei xiong (积健为雄) : accumulation du souffle engendre la grandeur

jiang hu (江湖) : fleuves et lacs

jin gu (筋骨) : architecture intérieure, ossature cachée

kong (空) : vide

ling he biao ge (灵和标格) : vitalité intérieure et dignité de forme

liu bai (留白) : espace du vide et de la suggestion subtile

miao tang (庙堂) : palais impérial

nei ru wai dao (外儒内道) : confucianisme à l'extérieur, taoïsme à l'intérieur

qi (气) : souffle

qi cheng zhuan he (起承转合) : introduction – développement – péripétie – conclusion

qi yun (气韵) : souffle vivant

qing (清) : pureté

qing jing (情景) : sentiment – paysage

qu ling (趣灵) : esprit

ren (仁) : bienveillance

shan shui (山水) : montagnes et eaux

shan shui hua (山水画) : peinture de paysage

shen (神) : esprit

shen si (神似) : ressemblance spirituelle

shi (势) : dynamisme, force

shi zhong you hua (诗中有画) : peinture dans la poésie

shou rou (守柔) : préservation de la souplesse

shou zhuo (守拙) : préserver la maladresse

si li (思理) : pensée et logique

Tao (道) : Voie

tao hua yuan (桃花源) : Source de aux fleurs de pêcher

tian li (天理) : voie du ciel

wang ji (忘机) : oublier toute ruse, être libre de toute volonté de contrôle

wei (味) : saveur

wo you (卧游) : voyage allongé

wu (无) : il n'y a pas

wu hua (物化) : transformation des choses

wu wei (无为) : non-agir

wu xing (无形) : na pas avoir de forme

wu zhong sheng you (无中生有) : faire naître l'être à partir du non-être

xian (仙) : immortel

xing (兴) : incitation allusive

xing (形) : forme

xing si (形似) : ressemblance formelle

xiong zhong you qiu he (胸中有丘壑) : avoir collines et ravins en son sein

xu (虚) : vide

xuan pin (玄牝) : femelle mystérieuse

yi jing (意境) : paysage de l'esprit, résonance suggestive

yi xiang (意象) : idée – figure

yin (隐) : retrait, isolement

yin ju (隐居) : vivre une vie retirée

yin shi (隐士) : ermite

you (有) : il y a

you xiang (有象) : posséder une figuration

zhi (智) : sagesse

zhi you (质有) : substance

zhuo (拙) : maladresse

Bibliographie

I. Ouvrages critiques et théoriques généraux

1. Aïveanhov, Omraam Makhaël, *Dictionnaire du livre de la nature – Analogies, images, symboles*, Fréjus, Prosveta, 2012, 613 p.
2. Bachelard, Gaston, *L'eau et les rêves – Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Librairie José Corti, 2011, 221 p.
3. Belin, Christian, *Le corps pensant*, Paris, Seuil, 2012, 368 p.
4. Berque, Augustin, *Les Raisons du paysage, de la Chine ancienne aux environnements de synthèse*, Paris, Hazan, 1995, 192 p.
5. Berque, Augustine, *La pensée paysagère*, Paris, Archibooks, 2008, 111 p.
6. Chen Lianshan, *Mythes et légendes de la Chine*, Beijing, Wuzhou chuanbo chubanshe, 2011, 144 p.
7. Cheng, Anne, *Histoire de la pensée chinoise*, Paris, Seuil, 2009, 696 p.
8. Cheng, François, *Vide et plein – La langage pictural chinois*, Paris, Points, 1991, 192 p.
9. Delacroix, Eugène, *Journal*, Paris, Plon, 1893, 1968 p.
10. Deperthes, Jean-Baptiste, *Théorie du paysage*, La Rochelle, Rumeurs des Âges, 2002, 122 p.
11. Descola, Philippe, *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard, 2005, 792 p.
12. Dugnat, Michel (dir.), *Bébés et cultures*, Toulouse, Érès, 2008, 280 pages.
13. Escande, Yolaine, *Montagnes et eaux – La Culture du shanshui*, Paris, Hermann, 2005, 293 p.
14. Fava, Patrice, *L'usage du Tao*, Paris, Jean-Claude Lattès, 2018, 302 p.
15. Gaehtgens, Thomas W., *L'art, l'histoire, l'histoire de l'art*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2011, 412 p.
16. Gernet, Jacques, *L'Intelligence de la Chine. Le social et le mental*, Paris, Gallimard, 1994, 416 p.
17. Giraud, Daniel, *Yi King*, Paris, Bartillat, 2003, 324 p.
18. Goelzer, Henri, *Nouveau dictionnaire latin-français*, Paris, Garnier frères, 1865, 1900 p.
19. Gombrich, E. H., *Histoire de l'art*, Londres, Plaidon, 2001, 1046 p.
20. Halévy, Marc, *Le taoïsme*, Paris, Eyrolles, 2016, 188 p.
21. Hermès Trismégiste (auteur prétendu), *Hermès Trismégiste – Traduction complète précédée d'une étude sur l'origine des livres hermétiques par Louis Ménard*, Paris, Didier et Cie, 1867, 416 p.
22. Hésiode, *Les Travaux et les jours – Texte grec avec une introduction, des notes et une*

traduction française par Pierre Waltz, Paris, Picard Fils & Cie, 1909, 128 p.

23. Javary, Cyrille J.-D., *Les trois sagesses chinoises – taoïsme, confucianisme, bouddhisme*, Paris, Albin Michel, 2010, 243 p.
24. Julien, François, *La grande image n'a pas de forme*, Paris, Seuil, 2003, 349 p.
25. Jullien, François, *De l'être au vivre – Lexique euro-chinois de la pensée*, Paris, Gallimard, 2015, version numérique.
26. Jullien, François, *Le Détour et l'accès – Stratégies du sens en Chine, en Grèce*, Paris, Grasset, 1995, 462 p.
27. Jullien, François, *Un sage est sans idée*, Paris, Seuil, 1998, version numérique.
28. Jullien, François, *Vivre de paysage – Entre les montagnes et les eaux*, Paris, Gallimard, 2014, 247 p.
29. Le Blanc, Charles, et Mathieu, Rémi (dir.), *Huainanzi, Philosophes taoïstes II,* Paris, Gallimard, 2003, 1182 p.
30. Liou, Kia-Hway, et Grynpas, Benedykt (dir.), *Philosophes taoïstes I, Lao-Tseu, Tchouang-Tseu, Lie-Tseu*, Paris, Gallimard, 1967, 776 p.
31. Lisle, Leconte de, *Œuvres de Horace, t. I*, Paris, Alphonse Lemerre, 268 p.
32. Mathieu, Rémi (éd.), *Philosophes confucianistes*, Paris, Gallimard, 2009, 1468 p.
33. Mathieu, Rémi, *Étude sur la mythologie et l'ethnologie de la Chine ancienne : Traduction annotée du Shanhai jing*, Paris, Collège de France, Institut des hautes études chinoises, 1983, 1217 p.
34. Mavrakis, Annie, *La figure du monde – Pour une histoire commune de la littérature et de la peinture*, Paris, L'Harmattan, 2008, 301 p.
35. Merleau-Ponty, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 2005, 538 p.
36. Montaigne, Michel de, *Journal de voyage de Michel de Montaigne en Italie, par la Suisse et l'Allemagne en1580 et 1581*, S. Lapi, Città di Castello, 1889, 719 p.
37. Musset, Alfred de, *Premières poésies : 1829 – 1835*, Paris, Larousse, 1907, 240 p.
38. Nerval, Gérard de, *Œuvres complètes de Gérard Nerval, Tome 3*, Paris, Michel Lévy Frères, 1884, 564 p.
39. Pascal, Blaise, *Pensées*, Paris, Seuil, 1962, 434 p.
40. Pétrarque, François, *L'ascension du mont Ventoux*, traduit par Victor Develay, Paris, Librairie des Bibliophiles, 1880, 39 p.
41. Platon, *Gorgias, présentation et traduction par Monique Canto-Sperber*, Paris, Flammarion, 1987, version numérique.
42. Sébillot, Paul, *Le folk-lore de France, t. II*, Paris, Librairie orientale & américaine, 1905,

478 p.
43. Valendier-Nicole, Nicole, *Esthétique et peinture de paysage en Chine – des origines aux Song*, Paris, Klincksieck, 1982, 147 p.
44. Wang, Yinglin, *Le livre classique des trois caractères*, Paris, Chammamel ainé, 1873, 148 p.
45. Weil, Simone, *La source grecque*, Paris, Gallimard, 1953, 162 p.
46. Wolf, Norbert, *Peinture de paysage*, Paris, Taschen, 2008, 96 p.
47. Xun Zi, *Écrits de maître Xun, traduction, introduction et notes par Ivan P. Kamenarović*, Paris, Les Belles Lettres, 2016, 912 p.
48. Yu, Jianhua (éd.) (俞剑华), *Traités chinois sur la peinture par catégories* (《中国古代画论类编》), Beijing, Renmin meishu chubanshe (北京，人民美术出版社), 1957, 1327 p.
49. Zhang, Yanyuan (张彦远), *Traduction intégrale des chroniques des peintures célèbres* (《历代名画记全译》), Guiyang, Guizhou renmin chubanshe (贵州，贵州人民出版社), 2009, 555 p.
50. Zola, Émile, *Mon salon – Augmenté d'une dédicace à Paul Cézanne et d'un appendice*, Paris, Librairie centrale, 126 p.

II. Études sur Jean-Baptiste Camille Corot

1. Amen, Cécile, *Corot*, Paris, Plage des Victoires, 2019, 216 p.
2. Baudelaire, Charles, *Écrits sur l'art*, Paris, Le Livre de Poche, 1992, 605 p.
3. Bocquillon, Marina Ferretti, *Plein air de Corot à Monet*, Paris, Gallimard, 2020, 215 p.
4. Corot, Camille, *Paroles d'artiste – Camille Corot*, Lyon, Fage Éditions, 2018, 63 p.
5. Dumesnil, Henri, *Corot – souvenirs intimes*, Paris, Rapilly, 1875, 138 p.
6. Geffroy, Gustave, *Corot*, Paris, Nilsson, 1924, 140 p.
7. Jamot, Paul, *Corot – Préface de Paul Jamot*, Paris, Musée de l'orangerie, Paris, 1936, 148 p.
8. Leymarie, Jean, *La campagne de Corot*, Paris, Assouline, 1996, 79 p.
9. Moreau-Nélaton, Étienne, *Histoire de Corot et de ses œuvres*, Paris, H. Floury, 1905, 384 p.
10. Neveux, Murielle, *Corot sensible et poétique*, Gennevilliers, Prisma Media, 2019, 112 p.
11. Pernoud, Emmanuel, *Corot – peindre comme un ogre*, Paris, Hermann, 2008, 134 p.
12. Pomarède, Vincent, et Bonfait, Olivier, *L'ABCdaire de Corot et le paysage français*, Paris, Flammarion, 1999, 119 p.
13. Robau, Alfred, et Moreau, Étienne, *L'œuvre de Corot : catalogue raisonné et illustré*, Paris, H. Floury, 1905, 395 p.

14. Roger-Milès, L., *Corot*, Paris, Librairie de l'Art, 1891, 85 p.
15. Roujon, Henry (dir.), *Les peintres illustres – Corot*, Paris, Pierre Lafitte et Cie, 1910, 80 p.
16. Selz, Jean, *La vie et l'œuvre de Camille Corot*, Coubervoie, ACR Édition, 1988, 288 p.
17. Sylvestre, Théophile, *Histoire des artistes vivants français et étrangers – Études d'après nature, première série*, Paris, Maison Hetzel, 1856, 328 p.
18. Taillandier, Yvon, *Corot*, Paris, Flammarion, 1967, 94 p.

III. Études sur la poésie classique chinoise

1. Carré, Patrick, et Bianu, Zéno, *Poésie chinoise de l'éveil*, Paris, Albin Michel, 2017, 276 p.
2. Jiang, Xun (蒋勋), *Jiang Xun qui parle de la poésie de la dynastie Tang* (《蒋勋说唐诗》), Pékin, Zhongxin chubanshe (北京，中信出版社), 2014, 248 p.
3. Li, Jingyi (李敬一), *Grande est la poésie Tang* (《壮哉唐诗》), Beijing, Huayi chubanshe (北京，华艺出版社), 2008, 312p.
4. Ou, Lijuan (欧丽娟), *Le monde multidimensionnel de la poésie Tang* (《唐诗的多维世界》), Beijing, Beijing daxue chubanshe (北京，北京大学出版社), 2020, 376 p.
5. Pimpaneau, Jacques, *Chine, histoire de la littérature*, Arles, Phlippe Picquier, 2016, 645 p.
6. Qian, Zhongshu (钱钟书), *Notes sur l'art* (《谈艺录》), Shanghai, Shenghuo Dushu Xinzhi sanlian shudian (上海，生活读书新知三联书店), 2019, 738 p.
7. Wu, Jingxiong (吴经熊), *Les quatres saisons de la poésie Tang* (《唐诗四季》), Beijing, Waiyu jiaoxue yu yanjiu chubanshe (北京，外语教学与研究出版社), 2023, 339 p.
8. Xiao, Chi (萧驰), *La poésie et ses montagnes et rivières* (《诗与它的山河》), Shanghai, Shenghuo Dushu Xinzhi sanlian shudian (上海，生活读书新知三联书店), 2018, 668 p.
9. Yuan, Xingpei (袁行霈), *Étude sur la poésie de la grande époque Tang* (《盛唐诗坛研究》), Beijing, Beijing daxue chubanshe (北京，北京大学出版社), 2012, 334 p.
10. Zhang, Jing (张晶), *Réflexions sur la poétique et l'esthétique* (《诗学与美学的感悟》), Beijing, Beijing guangbo xueyuan chubanshe (北京，北京广播学院出版社), 2004, 238 p.

IV. Traductions françaises de la poésie Tang

1. Chang, Wei-penn, Drivod, Lucien, *Paysages : Miroirs du cœur*, Paris, Gallimard, 1990,

341 p.
2. Cheng, François, *Entre source et nuage – La poésie chinoise réinventée*, Paris, Albin Michel, 1990, 261 p.
3. Cheng, Wing fun, *divers plaisirs à la villa Sui*, *poèmes traduits du chinois par CHENG Wing fun et Hervé COLLET,* Millemont, Moundarren, 2000, 153 p.
4. Diény, Jean-Pierre, *Jeux de montagnes et d'eaux – quatrains et huitians de Chine*, La Versanne, Encre Marine, 2001, 329 p.
5. Jacob, Paul, *Florilège de Libai*, Paris, Gallimard, 1985, 272 p.
6. Jacob, Paul, *Poètes bouddhistes des Tang*, Paris, Gallimard, 1988, 112 p.
7. Jaeger, Georgette (éd.), *L'Anthologie de trois cents poèmes de la dynastie des Tang*, Beijing, Société des Éditions Culturelles Internationales, 1987, 247 p.
8. Markowicz, André, *Ombres de Chine*, Paris, Inculte, 2015, 624 p.
9. Mathieu, Rémi (dir.), *Anthologie de la poésie chinoise*, Paris, Gallimard, 2015, 1547 p.
10. Pimpaneau, Jacques, *Anthologie de la littérature chinoise classique*, Arles, Philippe Picquier, 2004, 952 p.
11. Wang, Chia-yu, *Poèmes pastoraux*, Paris, You Feng, 2007, 168 p.
12. Xu, Yuanchong (许渊冲), *Choix de poème des Tang* (《唐诗选》), Beijing, Wuzhou chuanbo chubanshe (北京，五洲传播出版社), 2014, 353 p.

V. Textes originaux en chinois

1. Chen, Yan (éd.) (陈衍), *Traduction intégrale de l'Anthologie essentielle de la poésie des Song I* (《宋诗精华录全译 上》), Guiyang, Guizhou renmin chubanshe (贵阳，贵州人民出版社), 2008, 513 p.
2. Cui, Fuzhang (éd.) (崔富章), *Le Classique des poèmes* (《诗经》), Hangzhou, Zhejiang guji chubanshe (杭州，杭州古籍出版社), 2011, 274 p.
3. Du, Fu (杜甫), *Œuvres complètes de Du Fu* (《杜甫诗集》), Shanghai, Shanghai guji chubanshe (上海，上海古籍出版社), 2021, version numérique.
4. Fan, Zhongyan (范仲淹), *Œuvres complètes de Fan Zhongyan* (《范文正公文集》), vol. I, Beijing, Zhonghua Shuju (北京，中华书局), 1985, 55 p.
5. Kong, Fanli (孔凡礼), Liu, Shangrong (刘尚荣) (éd.), *Anthologie de poèmes et de ci de Su Shi* (《苏轼诗词选》), Beijing, Zhonghua shuju (北京，中华书局), 2009, 248 p.
6. Peng, Dingqiu (éd.) (彭定求) , *Anthologie complète de la poésie des Tang* (《全唐诗》), édition moderne, Xi'an, Shanxi Renmin chubanshe (西安，陕西人民出版社), 2021, 2783

p.

7. Peng, Dingqiu (éd.) (彭定求), *Anthologie complète de la poésie des Tang* (《全唐诗》), édition ancienne, Yangzhou, Yangzhou Shiju keben (扬州，扬州书局刻本), dynastie des Qing (1644 – 1912), version sans pagination, avec numérotation par juan (volume) et numéro de poème.
8. Sha, Lingna (沙灵娜), et He Nian (何年) (dir.), *Traduction complète des trois cents poèmes Tang* (《唐诗三百首全译》), Guiyang, Guizhou renmin chubanshe (贵阳，贵州人民出版社), 2008, 411 p.
9. Sikong, Tu (司空图), *Les Vingt-quatre degrés de la poésie* (《二十四诗品》), Hangzhou, Hangzhou guji chubanshe (杭州，杭州古籍出版社), 2019, version numérique.
10. Sun, Mingjun (éd.) (孙明君), *Anthologie des poèmes des trois Cao* (《三曹诗选》), Beijing, Zhonghua shuju (北京，中华书局), 2005, 187 p.
11. Xiao, Tong (éd.) (萧统), *Anthologie littéraire* (《文选》), Shanghai, Shanghai guji chubanshe (上海，上海古籍出版社), 1986, 2610 p.
12. Yang, Xuhui (éd.) (杨旭辉), *Grand dictionnaire de l'appréciation de la poésie des Tang* (《唐诗鉴赏大辞典》), Beijing, Zhonghua shuju (北京，中华书局), 2011, 1470 p.
13. Zhang, Xinke (张新科), Zhao, Wangqin (éd.) (赵望秦), *Anthologie commentée de la poésie chinoise ancienne : des périodes pré-Qin aux dynasties Wei, Jin, et du Nord et du Sud* (《先秦两汉魏晋南北朝诗歌鉴赏辞典》), Beijing, Shangwu Yinshuguan (北京，商务印刷馆), 2012, 1508 p.
14. Zhu, Xi (朱熹), *Recueil des poèmes* (《诗集传》), Beijing, Zhonghua shuju (北京，中华书局), 2011, 331 p.

VI. Sources numériques ou ressources en ligne

1. Berque, Augustin, « La naissance du paysage en Chine », *La Géographie*, 2012, n° 1546, p. 24 – 31.
2. Cézanne, Paul, « Pensées », *L'Occident*, tome 6, numéros 32 à 37, 1904, p. 27 – 29.
3. Cheng, Anne, « Un Yin, un Yang, telle est la Voie : les origines cosmologiques du parallélisme dans la pensée chinoise », *Extrême-Orient, Extrême-Occident*, 1989, n^{0}11, Parallélisme et appariement des choses, p. 35 – 43.
4. Jullien, François, « Le plaisir du texte : l'expérience chinoise de la saveur littéraire », *Extrême-Orient, extrême-Occident,* 1982, n^{0}1, Essai de poétique chinoise et comparée, p. 73 – 119.

5. Jullien, François, « Théorie du parallélisme littéraire, d'après Liu Xie », *Extrême-Orient, Extrême-Occident*, 1989, n^{0}11, Parallélisme et appariement des choses, p. 99 – 108.
6. Jullien, François, « Une vision du monde fondée sur l'appariement : enjeux philosophiques, effets textuels (à partir de Wang Fuzhi) », *Extrême-Orient, Extrême-Occident*, 1989, n^{0}11, Parallélisme et appariement des choses, p. 45 – 52.
7. Martin, François, « Les vers couplés de la poésie chinoise classique », *Extrême-Orient, Extrême-Occident*, 1989, n^{0}11, p. 81 – 98.
8. Martin, François, « Traité Tang sur le parallélisme », *Extrême-Orient, Extrême-Occident*, 1989, n^{0}11, parallélisme et appariement des choses, p. 109 – 124.
9. Renzo, Dubbini, « La montagne comme modèle esthétique entre le XVIIIe et le XIXe siècle », *Revue de géographie alpine*, tome 87, 1999, n°1, p. 61 – 69.

Index des poètes

Bai Juyi (白居易) – 11, 12, 55, 108, 120, 257, 259, 329

Bao Zhao (鮑照) – 208, 209

Cao Cao (曹操) – 142, 149

Chang Jian (常建) – 145

Du Fu (杜甫) – 10, 11, 51, 61, 65, 165, 209, 211, 213, 214, 215, 218, 225, 245, 246, 247

Du Mu (杜牧) – 55, 59, 238

Fan Zhongyan (范仲淹) – 40

Han Wo (韩偓) – 226

Han Yu (韩愈) – 177, 178, 179

Hu Lingneng (胡令能) – 233

Li Bai (李白) – 1, 10, 11, 32, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 58, 59, 61, 65, 89, 96, 102, 103, 109, 110, 123, 131, 136, 137, 138, 165, 196, 197, 198, 208, 209, 218, 245, 248, 250, 272, 273, 276, 277, 278, 281, 312, 313, 317, 322, 323, 327, 328, 329, 345

Li Duan (李端) – 145

Li He (李贺) – 11

Liu Changqing (刘长卿) – 127, 128, 129, 310, 317, 321

Liu Yuxi (刘禹锡) – 57, 248, 289

Liu Zongyuan (柳宗元) – 37, 51, 66, 331

Lu You (陆游) – 59, 143, 144, 146, 149

Lv Yan (吕岩) – 235, 236

Meng Haoran (孟浩然) – 1, 3, 5, 11, 65, 106, 108, 110, 111, 112, 204, 227, 228, 245, 249, 344

Meng Jiao (孟郊) – 62, 159, 160

Qi Chan (栖蟾) – 118

Shen Quanqi (沈佺期) – 172

Sikong Shu (司空曙) – 113, 114

Sikong Tu (司空图) – 94, 161, 162, 163

Su Shi (苏轼) – 57, 58, 59, 60

Sun Chuo (孙绰) – 145

Tao Yuanming (陶渊明) – 16, 17, 38, 41, 47, 48, 49, 105, 192, 234

Wang Changling (王昌龄) – 124, 126, 127

Wang Ji (王绩) – 273

Wang Wei (王维) – 1, 3, 5, 10, 11, 12, 37, 51, 61, 65, 66, 89, 96, 102, 131, 132, 133, 134, 135, 154, 156, 157, 158, 165, 166, 176, 188, 189, 190, 191, 194, 198, 200, 206, 207, 218, 239, 241, 248, 289, 290, 292, 293, 294, 297, 298, 308, 309, 310, 316, 317, 329, 330, 331, 332, 333, 339, 340, 342, 344

Wang Zhihuan (王之涣) – 245, 248

Wei Yingwu (韦应物) – 5, 13, 131, 182, 183, 258, 259, 261, 314, 315, 316

Wen Tingyun (温庭筠) – 172

Xie Lingyun (谢灵运) – 38, 47, 50, 51

Xie Tiao (谢朓) – 53, 54, 55, 103

Zhang Ji (张继) – 301, 302

Zhang Jiuling (张九龄) – 51

Zhang Ruoxu (张若虚) – 274