

LA FORCE DE LA MATIÈRE DANS L'EXPRESSION ARTISTIQUE



SESSHŪ, CORPS ET ESPRIT EN MOUVEMENT

Teddy Peix

Independent Artist and Researcher

Exploration and study were essential in the painting of Sesshū. Following the principles of the thinker Zhu Xi, the painter cultivated his knowledge of himself and the world, giving as much importance to qi, phenomenal energy, as to taiyi, transcendental influence of nature. In some aspects, these themes applied to artistic expression could be consistent with Nishida's philosophy. According to the philosopher, art results from a set of unifications leading from the mind to the body. Thus, this form of expression is seen as a way conducive to the development of personality, and its content is linked to a deep, free and irrational feeling revealed in matter. The following essay is based on a talk given at a seminar at Nanzan Institute for Religion and Culture on 31 May 2024.

NOMBRE DE philosophes se sont intéressés aux motivations poussant les artistes à s'exprimer. Ils ont réfléchi aux conditions favorables à la création et aux capacités de l'être humain à concevoir un nouveau rapport au réel et à la vie. L'art peut par ailleurs s'associer à une pratique, autant physique que mentale, menant à une relation privilégiée avec un espace naturel. Cette thématique riche a guidé mes recherches et nourri mon expression artistique. Elle m'a également inspiré une réflexion sur les concepts de logique du « lieu » (*basho*) et d'« auto-éveil » (*jikaku*) chez le philosophe Nishida Kitarō.

Nishida pense le processus de création dans sa temporalité et dans son passage de l'esprit au corps. Initialement, un individu se sert du monde de la nature comme matière afin d'exprimer son monde intérieur. Mais la nature dont parle Nishida ne s'oppose pas à la culture ou à la civilisation : c'est un tout ; elle constitue l'expression et l'évolution d'un seul et même monde¹.

1. « Le monde et la culture comportent dès le départ la technologie, mais ne l'ont pas développée. Il n'y a jamais, chez Nishida, un monde auquel s'opposerait l'humain, ni une nature à laquelle s'opposerait la civilisation. Le tout est une expression et une évolution du seul et même monde qui contient et coïncide avec les humains, la culture, la technologie », Nishida, *Art et Morale*, note n°10, p. 81.

La pensée occidentale intéressa Nishida², ainsi que des traditions orientales telles que le taoïsme et le bouddhisme. Le philosophe tenta de caractériser la culture occidentale—« imprégnée de spiritualité chrétienne [et] soutenue par l'être³ »—, et la culture orientale, surtout japonaise—« soutenue par la détermination du néant ». Il évoque, du reste, des influences chinoises d'ordre institutionnel et littéraire sur la culture ancienne du Japon, à l'exemple du confucianisme, « principalement devenu une force sociale à l'époque Tokugawa⁴ ». Dès le XV^e siècle, le peintre Sesshū⁵, quant à lui, s'imprégna de la doctrine néo-confucianiste.

Sesshū pratiquait essentiellement le *suiboku*—peinture à l'encre. Parmi ses œuvres les plus célèbres, mentionnons *Paysages dans la technique du Haboku* (1481), *Paysage d'automne* (vers 1490), *Paysage d'hiver* (vers 1490) et *Long rouleau de paysage* (1486). Son art a connu, principalement, les influences du zen et d'anciens maîtres de la peinture⁶. Toutefois la doctrine néo-confucianiste du penseur chinois Zhu Xi fût déterminante pour le peintre.

La pensée chinoise situe le *yin* et le *yang*⁷ à l'origine du monde phénoménal et du monde nouménal. Cette dyade habite le « principe d'ordre », *li*, duquel émane l'« énergie vitale », *qi*. Zhu Xi affirme que le *qi* et le *li* forment l'unité immanente du « faite suprême » ou « suprême ultime », à savoir *taiyi*⁸, voie supra-phénoménale gouvernant toute chose. Ce paradigme comporte des interactions entre phénomène et noumène similaires au concept de « lieu » (*basho*) du philosophe Nishida.

Nishida assure que l'instant (*shunkan*), « lieu » du présent absolu, est la véritable autodétermination de ce qui s'autodétermine⁹ à titre de néant. Comme Platon, il

2. Dans le domaine de la philosophie de l'art, sa pensée fut influencée principalement par celles de Conrad Fiedler et d'Emmanuel Kant.

3. Michel Dalissier, « Nishida Kitarō and Chinese Philosophy: Debt and Distance », *Japan Review*, n°22, 2010, p. 145.

4. Dalissier, « Nishida Kitarō and Chinese Philosophy: Debt and Distance », p. 145, p. 143. La dynastie Tokugawa fut fondée par le shōgun Tokugawa Ieasu (1542–1616). Elle correspond à la période Edo (1603–1868).

5. Sesshū Tōyō (1420–1506), moine zen, néo-confucianiste et peintre japonais.

6. Dans certaines de ses peintures, on constatera la technique dite « à l'encre brisée », reconnaissable dans sa rapidité d'exécution, ou l'économie de moyen et de puissance évocatrice comme chez certains moines peintres *chan*.

7. Le *yin* et le *yang* se trouvent dans tous les aspects de la vie et de l'univers. Complémentaires, ils contiennent potentiellement leur renversement et ils entretiennent une relation dynamique spatiale et temporelle. Ils se rapportent à l'alternance du mouvement et du repos, indissociables et complémentaires.

8. Dans la pensée de Zhu Xi, le « suprême ultime » *Taiyi* et le « principe d'ordre », *li*, se confondent.

9. « Ces notions indiquent avant tout une série de rapports : entre le néant et le présent ; entre le présent et l'instant ; entre l'instant et la personne ; et entre le soi et le temps. Suivant la forme utilisée, ces rapports s'initient soit à partir de l'élément qui détermine, soit à partir de l'élément déterminé. Il est manifeste, dans ce contexte, que la logique du *basho* [lieu] de Nishida est essentiellement une philosophie de la relation... si l'on part de ce qui s'autodétermine (le néant absolu, le maintenant éternel, l'instant, le présent, le temps, le soi et la réalité), on assiste à deux types de faits. D'abord, l'élément qui s'autodétermine le fait toujours suivant une certaine modalité, à savoir par exemple « conformément à l'auto-éveil » ou « de manière circulaire ». Jacynthe Tremblay dans Nishida Kitarō, « L'autodétermination du maintenant éternel », *Laval théologique et philosophique*, vol. 64, n° 2, 2008, p. 250 note 14.

situe l'instant entre le repos et le mouvement ; le mouvement se transforme en repos et inversement¹⁰. De même, cette dynamique s'équilibre semblablement dans la dualité *yin* et *yang*.

Dans sa quête de paysage, Sesshū a mobilisé son esprit et son corps de façon à exprimer le contenu de son « cœur ». Sans doute, l'expression artistique du peintre reposait-elle sur l'expérience initiale de la réalité ; néanmoins, elle émanait d'une force bien plus profonde. Elle admet un dialogue entre la philosophie de Zhu Xi et celle, plus récente, de Nishida. Conformément à ces systèmes de pensée, comment un artiste peut-il concevoir mentalement son œuvre ? Quels processus internes s'accomplissent durant l'acte artistique ?

Expérience du réel et connaissance de soi

Sesshū a découvert le monde par l'exploration et l'étude, puis il a transposé ses particularités dans sa peinture. Dans une démarche semblable à celle du penseur Zhu Xi, le peintre a cherché à percevoir toutes sortes d'énergie dans son environnement :

Zhu Xi est animé par la volonté de capter la force du réel même sous ses formes les plus contradictoires, de même que dans la peinture de Sesshū où les lignes horizontales et verticales se heurtent et s'affrontent : aussi, dans la création, l'ordre émerge-t-il du désordre¹¹.

Sesshū souhaite révéler la nature profonde de tout être saisi dans son existence réelle. Le paysage naturel, notamment, recentre le peintre sur le présent tout en lui permettant d'approfondir sa connaissance du monde. Fidèle à la tradition de la peinture de paysage, *sansui*, Sesshū cultive les oppositions et les complémentarités de l'univers. Dans ses œuvres en particulier, la nature semble admirablement prise sur le vif : tumulte des formes, lignes cassantes des arbustes, pentes découpées des roches et courants des rivières débordent d'une infinie énergie à chaque instant et à chaque regard. Tout semble se concentrer dans un présent éternel.

10. « L'instant. En effet, l'instant semble désigner quelque chose comme le point de départ d'un changement dans l'un et l'autre sens. En effet, ce n'est certes pas à partir du repos encore en repos que s'effectue le changement ; ce n'est pas non plus à partir du mouvement encore en mouvement que s'effectue le changement. Mais l'instant, qu'on ne peut situer, est sis entre le mouvement et le repos, parce qu'il ne se trouve dans aucun laps de temps. Et tout naturellement, c'est bien vers l'instant et à partir de l'instant que ce qui est en mouvement change d'état pour se mettre au repos, et que ce qui est au repos change son état pour se mettre en mouvement », Platon, *Parménide*, Paris, Flammarion, 1999, p. 207.

11. Tsukui, *Les Sources spirituelles de la peinture de Sesshū*, Paris, Collège de France, Institut des hautes études japonaises, 1998, p. 185-186.

Nishida définit le temps présent comme la détermination de ce qui est dépourvu de déterminant : « En ce sens, le temps est la surface miroir de l'éternité¹² ». Si, dans le temps, ce qui est dépourvu de forme détermine la forme, le temps prend forme en tant qu'autodétermination du néant absolu. Situé à l'extrémité du temps présent, ce dernier se confond avec le présent absolu, insaisissable ou non-objectivable. En ce qui concerne la cosmologie chinoise, l'existence de toute chose dépend principalement de la logique métaphysique du « suprême ultime », *taiyi*, du « principe d'ordre », *li*, et de l'« énergie vitale », *qi*. Zhu Xi déclare que des investigations profondes doivent être réalisées au sujet des relations entre noumène—déterminé par le *li*—et phénomène—déterminé par le *qi*. D'autre part, toute recherche restant incomplète, cela demeure une étude infinie où on s'applique à tendre vers une vérité absolue. Le moine peintre Sesshū poursuivait cet idéal durant ses pérégrinations. Il a effectué de nombreux voyages au Japon et un séjour en Chine d'environ deux ans, pendant lesquels il s'est consacré assidûment à l'étude de la nature—arbre, herbe, ciel, terre, montagne : « Parce que Sesshū a aimé les choses, parce qu'il a communiqué avec elles, le monde concret est devenu pour lui une clé ouvrant les infinies perspectives de l'ordre de l'univers¹³ ». Cette recherche profonde et exigeante a conduit le peintre à développer sa connaissance de soi.

Cultiver une meilleure connaissance de soi revient à atteindre la « vérité » de l'individu. Zhu Xi envisage cela comme une voie menant à la « bonté absolue¹⁴ ». Seulement, il convient de pratiquer la sincérité et le respect, c'est-à-dire « les plus hautes qualités de la bonté humaine¹⁵ ». L'homme doit tenir compte, dans la mesure du possible, de tous les points de vue, concilier les oppositions, éviter tout excès et tout défaut¹⁶. Cela relève ainsi de la conduite morale de l'individu. L'art se révèle, pour autant, comme une affaire sérieuse ne pouvant échapper, selon Nishida, au développement de la morale¹⁷, sans quoi il s'assimilerait à une habileté ou à un amusement¹⁸. C'est la raison pour laquelle l'œuvre d'art contient un sens non-négligeable d'une grande valeur dont la substance n'est autre que le prolongement psychique d'un individu.

12. Cité dans Dalissier, « Nishida Kitarō and Chinese Philosophy: Debt and Distance », p. 145.

13. Tsukui, *Les Sources spirituelles de la peinture de Sesshū*, p. 225.

14. Pour cela, il est important d'atteindre une meilleure connaissance de soi. La bonté absolue correcte réside dans l'esprit de chacun. « Ne pas scruter le bon ordre social pour mener la pratique de la Sincérité et du Respect à sa complétude ferait que celle-ci à son tour pourrait donner accès à la Raison véritable (*Li*) », Tsukui, *Les Sources spirituelles de la peinture de Sesshū*, p. 222.

15. Tsukui, *Les Sources spirituelles de la peinture de Sesshū*, p. 222.

16. Cf. Tsukui, *Les Sources spirituelles de la peinture de Sesshū*, p. 228.

17. « Ce n'est pas que je pense que l'art doit obéir à la morale, ni qu'il doit servir à "encourager le bien et à réprimer le mal". Le contenu de l'acte pur est la nature humaine pure. La morale n'existe pas non plus séparément ou indépendamment de cette nature humaine », Nishida, *Art et Morale*, p. 104–105.

18. Cf. Nishida, *Art et Morale*, p. 89.

Au fond de chaque personne, Nishida observe que le contenu de la « véritable personnalité » se forme au sein de l'opposition de la volonté morale et de la personnalité¹⁹. C'est pourquoi, il soutient que l'imagination artistique consiste à prévoir l'évolution de la morale. En effet, un artiste se confrontant à la réalité du monde apporte son sentiment aux évolutions de celui-ci et, à la fois, s'évertue à suivre sa propre voie. En outre, Nishida distingue la conduite morale, conceptuelle et consciente, de l'activité créatrice, intuitive et sentimentale²⁰. Il remarque malgré tout que, provenant d'une même personne, les deux sont de qualité identique : le contenu de l'art, aussi bien que la morale, unit les contradictoires, à savoir le soi et le monde—l'artiste et le spectateur. En définitive, Nishida juge essentielle la reconnaissance de l'autre, la qualité des rapports interpersonnels ainsi que la connaissance de soi. D'après Zhu Xi, ces vertus morales exercent une influence sur autrui puisque l'esprit humain doit se conformer à « l'idée d'une rationalisation et d'un *effort moral* dans l'action individuelle (se cultiver) qui entraîne, comme par cercles concentriques, celle de l'action collective²¹ ».

Sesshū s'applique à suivre l'esprit du *dao*—« voie » symbolisant la nature morale—et, pour cela, « il est nécessaire d'appréhender les choses dans une observation profonde et sincère pour que soit révélée l'identité de la nature des choses et du ciel et de la terre, c'est-à-dire l'esprit²² ». Il défend « une conception réaliste du monde sans abandonner l'idée de phénomène de mutation propre à chaque être²³ » : ce qui est immuable, c'est que tout change. Cependant, avant de connaître, la faculté mentale de Sesshū se relie idéalement à l'esprit de la nature incarné par le *li* et le *qi*. C'est une voie davantage passive abordée de même par Nishida : l'expression *sono mama ni* そのままに (en tant que tel) correspond à « la spontanéité naturelle selon la loi [dans le bouddhisme], qui consiste à laisser la nature productive des choses se révéler d'elle-même (*shi* 自), dans sa factualité, comme talité (*zen* 然)²⁴ ». Par cette non-action, Sesshū laisse la nature se déployer à l'extérieur et à l'intérieur de lui. Il unit le monde objectif à sa propre conscience,

19. Nishida, *Art et Morale*, p. 88–89, « la volonté doit être considérée comme une force vitale impersonnelle qui traverse l'être humain... La notion de " lieu " prendra la relève dès 1927 et fera office de concept de base grâce auquel la réalité constituée par notre mental s'articule », cf. Nishida, *Art et Morale*, note n°6, p. 72.

20. Nishida, *Art et Morale*, p. 101.

21. Dalissier, Nagai, Sugimura (dir.), *Philosophie Japonaise, Le néant, le monde et le corps*, Paris, Éditions Vrin, 2013, p. 33.

22. Tsukui, *Les Sources spirituelles de la peinture de Sesshū*, p. 214.

23. Tsukui, *Les Sources spirituelles de la peinture de Sesshū*, p. 186.

24. Dalissier, « Nishida Kitarō and Chinese Philosophy: Debt and Distance », p. 150.

dans l'intention de transcender le point de vue de la « conscience en général²⁵ ». Il réalise tout d'abord ce que Nishida nomme l'« expérience pure » : l'union, au sein de la conscience, de l'objet et du sujet. C'est une connaissance immédiate se produisant toujours dans le présent : cet instant continuellement en mouvement où s'unissent la connaissance et son objet s'avère être « le type le plus purifié de toutes les expériences²⁶ ».

Pour un adepte de la doctrine néo-confucianiste tel que Sesshū, l'« expérience pure » mène à la connaissance de la nature véritable de tout être habité par le *yin* et le *yang*. Ce principe actif et passif se rencontre dans tout phénomène, qu'il soit naturel, social, historique ou spirituel. Il ne peut se manifester que par l'énergie du *qi* provenant du « principe d'ordre », *li*. Cela se révèle tout aussi vrai dans la création s'accomplissant essentiellement par le *qi* :

Le *li* manque de volition ou de plan et n'a pas de puissance créatrice.... Le *li* ne constitue qu'un monde pur, vide, vaste, sans forme ou empreinte et ainsi, il est incapable de produire quoi que ce soit. Mais le *qi* a la capacité d'être soumis à la fermentation et à la condensation et ainsi il porte les choses à l'existence. Et cependant, toutes les fois que le *qi* existe, le *li* est présent en lui²⁷.

Zhu Xi assure que chaque fait se produisant dans l'univers obéit au « principe d'ordre », *li*, source inatteignable²⁸. Or, le *li* pourrait-il s'assimiler au « lieu de néant » de Nishida ? Point du présent à l'origine de l'apparition de toute chose se mouvant ou se transformant, le « néant absolu » ou « présent absolu » se situe en chaque être et en toute chose. Mais « c'est seulement au sein de l'instant présent qu'il est possible de saisir le caractère éternel et englobant de cet autre du temps²⁹ ».

25. Ce terme est la traduction standardisée de l'expression kantienne « *bewusstsein überhaupt* », reprise par Nishida. Dans la traduction du texte susnommé d'« Art et Morale », la traductrice lui préfère la formule « conscience-universel », cf. Nishida, *Art et Morale*, note 2, p. 114 : la « conscience en général » exprime la conscience dans sa généralité, excluant toutes les particularités et diversités individuelles et subjectives. Si quelque chose se rapporte à la « conscience en général », cela signifie qu'elle est universellement valable, objectivement, et pour toute conscience. Si on se positionnait sur le plan de la « conscience en général », le monde objectif deviendrait alors une construction de soi : « La différence entre les deux plans réside dans le fait de construire (conscience, pensée) et le fait de créer (action, volonté, non-conscience). Dans les deux cas, nous avons affaire à la capacité humaine de bâtir un monde. Selon Nishida, l'art n'est pas une construction du moi, de l'ego, mais l'irruption d'une autre énergie (de l'élan vital) dans la réalité, énergie médiatisée par l'individu », Nishida, *Art et Morale*, note n°10, p. 121.

26. Nishida dans Sugimura Yasuhiko, « Auto-éveil et témoignage, philosopher autrement », *Philosophie*, n°125, Paris, Éditions de Minuit, 2015, p. 49–50.

27. Fong Yeou-Lan dans Tsukui, *Les Sources spirituelles de la peinture de Sesshū*, p. 190.

28. Le *li* préexiste à l'apparition même du Ciel et de la Terre : « Quand il est en mouvement, il produit le *yang* et c'est le *li*. Quand il est au repos, il produit le *yin* et c'est le *li* », Zhu Xi cité dans Tsukui, *Les Sources spirituelles de la peinture de Sesshū*, p. 191.

29. Tremblay, *Auto-éveil et temporalité, Les Défis posés par la philosophie de Nishida*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 217.

Contrairement à la pensée chinoise, il ne s'envisage pas comme un « "simple présent infini" (*tada mugen no genzai* 唯無限の現在), ou une sorte de pulsation réciproque éternelle restant au même endroit³⁰ ». Il opère « plutôt comme un *présent mouvant transitif* (*ugoku genzai* 動く現在), parce que le temps lui-même se propage à partir de la *trans-localisation* intime de la réalité³¹ ». Par ailleurs, le « suprême ultime », *taiyi*, envisagé à travers le prisme de la topologie de Nishida, correspondrait à une sorte d'unité suprême et à un lieu de néant. Même en ce cas, cette forme de subordination se distingue du principe de complémentarité de la pensée chinoise : « son espace de complémentarité se tient et se bloque de manière problématique dans le lieu du néant de la complémentarité qui est l'être et le non-être³² ».

Pour un néo-confucianiste, le principe de complémentarité exprimé dans la dualité *yin* et *yang* ou celle du *li* et du *qi* se situe au cœur de l'étude de toute chose. Zhu Xi accorde la même importance au fait matériel *qi*, phénomène perceptible et ressenti, qu'au principe d'ordre *li*, au-dessus des formes. Il cherche à « réhabiliter le réel que les bouddhistes semblent vouloir minimiser dans l'éthique traditionnelle sous la pression de l'idéalisme et de l'idée de vacuité absolue³³ ». Au dire de Zhu Xi, étudier une chose, c'est « tendre vers [cette] chose jusqu'à la pénétrer profondément pour parvenir à une bonne connaissance de soi³⁴ ». Par conséquent, le penseur ajoute la Connaissance de la réflexion³⁵ aux deux autres phases de la connaissance préconisées par les bouddhistes, à savoir la Connaissance directe et la Connaissance de l'éveil. Tout artiste peut s'attacher à cette Connaissance de la réflexion : apprendre, expérimenter, s'épanouir et exprimer, à partir du réel, des principes poétiques chargés de spiritualité. Dans son expérience approfondie des choses, Sesshū souhaite trouver la « bonté absolue correcte », c'est-à-dire une connaissance profonde du soi la plus limpide, en vue d'être dans la plus grande justesse en accord avec l'univers. Dans son expérience concrète du monde, il apprend à mieux se connaître puisqu'il unit son esprit aux choses. Ce faisant, le

30. Dalissier, « Nishida Kitarō and Chinese Philosophy: Debt and Distance », p. 140.

31. Dalissier, « Nishida Kitarō and Chinese Philosophy: Debt and Distance », p. 140.

32. Dalissier, « Nishida Kitarō and Chinese Philosophy: Debt and Distance », p. 141. En revanche, un penseur chinois comme Zhang Zai (1020–1078) « refusait de manière intéressante toute subordination fondée sur la préférence ou la négation et défendait une sorte de parallélisme », Dalissier, « Nishida Kitarō and Chinese Philosophy: Debt and Distance », p. 141. Zhang Zai privilégiait le concept dual « il y a - il n'y a pas », tout aussi présent dans la pensée de Nāgārjuna (II^e–III^e siècle). Nāgārjuna était un moine indien et l'un des plus grands penseurs de la doctrine *mādhyamika*. Son célèbre texte « Stances du milieu » en fut le fondement. Cf. Nagarjuna, *Traité du Milieu*, Paris, Seuil, 1995, p. 323.

33. Tsukui, *Les Sources spirituelles de la peinture de Sesshū*, p. 187.

34. « ... Atteindre une bonne connaissance de Soi c'est comprendre le fondement de la chose », cf. Tsukui, *Les Sources spirituelles de la peinture de Sesshū*, note n°3, p.195–196.

35. « Connaissance de la réflexion : Les principes des vertus humaines ... à faire des investigations sur divers objets et à clarifier la nature correcte de l'État, de la ville, du village et de la famille : La politique sociale dans l'économie est aussi établie... », cf. Tsukui, *Les Sources spirituelles de la peinture de Sesshū*, note n°4, p. 196.

peintre s'émancipe des lois de la nature³⁶ et, en retour, apprend de celles-ci dans un développement sans fin. Sesshū s'est livré à l'errance à travers le Japon, et cela « a contribué aussi à l'approfondissement de la connaissance de la substance et de l'essence des choses de la nature à l'état pur³⁷ ». Cette étude de la nature ne signifie pas qu'elle se trouve en dehors de lui : « Cette grande nature, c'est en fait ce qui fait que le moi est le moi. La sombre nature devant nous n'est que l'ombre du soi³⁸ ». Dès lors, la Connaissance de la réflexion exprimée par Zhu Xi s'assimile finalement à une Connaissance de l'éveil³⁹.



Sesshū, *Shūtō sansui zu*, *Paysage de l'automne et de l'hiver : Hiver (gauche), Automne (droite)*, chaque 47,8 x 30,2 cm, encre sur papier, vers 1490, Tokyo National Museum. Created by editing information on "ColBase: Integrated Collections Database of the National Institutes for Cultural Heritage, Japan" (https://colbase.nich.go.jp/collection_items/tnm/A-1398?locale=en).

36. Il est toujours dépendant de la nature, mais son esprit voit au-delà de ce que la nature lui offre.

37. Tsukui, *Les Sources spirituelles de la peinture de Sesshū*, p. 228.

38. Nishida, *Art et Morale*, p. 83-84.

39. « Cela démontre une influence profonde du bouddhisme zen : le néo-confucianisme n'est autre qu'une tentative acharnée de greffer le confucianisme sur le bouddhisme zen », Tsukui, *Les Sources spirituelles de la peinture de Sesshū*, note n°4, p. 197.

Conscience du sentiment et du beau

Geste après geste, Sesshū introduit dans son œuvre une singularité propre à lui-même. Au fil du temps, sa pratique s'aiguise, chaque trait s'accorde aux vibrations du cosmos. Mais c'est au contact de la matière que son œuvre prendra forme : le désir de respirer, de toucher ou de voir s'associe nécessairement à la création. Les sensations se propagent à l'intérieur du corps et, comme le remarque Nishida, elles peuvent également se lier entre-elles pour former un sentiment pur. La « pureté » évoquée ici signifie que cela ne provient pas d'autres influences extérieures à soi et ne répond pas à l'horizon ou au point de vue de l'autre. Dès l'origine, chacun possède la « joie infinie et le chagrin infini⁴⁰ » que le philosophe relie au temps infini présent en soi et hors de soi. De ce fait, le contenu du sentiment et son usage caractérisent chaque individu. Néanmoins, il se distingue du contenu de la connaissance⁴¹ et c'est pourquoi il apparaît libre et irrationnel : au plus profond de soi, la discrimination entre ce qui est conforme ou contraire à la connaissance n'existe plus. Cela étant, son analyse et sa compréhension deviennent possibles du point de vue du moi intellectuel ; seulement il faut plonger en soi-même, passer du monde objectif au monde subjectif, pénétrer dans le particulier à partir de l'universel⁴².

Précédemment évoquée, la Connaissance de la réflexion s'avère essentielle dans la pensée de Zhu Xi. Or, Nishida nous enseigne que la connaissance et le sentiment appartiennent à une même dynamique : lorsqu'une nouvelle connaissance se présente, elle émerge naturellement d'un sentiment et elle peut faire jaillir ce même sentiment à travers elle. Il en déduit que la connaissance se situe dans le sentiment émanant du contenu dynamique de la conscience⁴³. Cependant, dans l'expression artistique, la volonté⁴⁴ doit tout aussi bien contenir ce même sentiment et cette même connaissance⁴⁵. Nishida compare ces actes de l'esprit humain à une dynamique unificatrice infinie. Il nomme cela « mobilité », laquelle conduit à une purification du mouvement corporel dans l'exécution d'une œuvre. D'ailleurs, il remarque un état similaire entre l'unité originelle du monde de la nature et celle du concept de « mobilité » dans l'expression artistique : l'une et l'autre, simples et indivisibles⁴⁶, ne peuvent être analysées conceptuellement, disséquées, classées ou ordonnées de façon identique à un simple objet⁴⁷. C'est la raison pour laquelle

40. Nishida, *Art et Morale*, p. 84.

41. Nishida, *Art et Morale*, p. 78.

42. Nishida, *Art et Morale*, p. 80.

43. Nishida, *Art et Morale*, p. 135.

44. La volonté contient le sentiment et la connaissance et par conséquent, elle unifie le contenu et le contenant d'une œuvre d'art. Créer n'est autre que la volonté de construire un monde particularisé en soi.

45. Nishida, *Art et Morale*, p. 311.

46. Nishida se réfère à Bergson, Nishida, *Art et Morale*, p. 56.

47. Nishida en déduit que la réalité du monde de la nature se base sur cette exigence, cf. Nishida, *Art et Morale*, p. 54.

l'œuvre d'art est similaire à tout autre phénomène de la nature tel que le suggère la pensée de Zhu Xi.

Selon Nishida, l'expression de la volonté consiste nécessairement à « relier le corps et l'esprit, [elle est] le facteur commun qui conjugue le phénomène objectif de la vie et le phénomène subjectif de l'esprit⁴⁸ ». Elle se rapporterait à l'écoulement du *qi* puisque « l'art véritable, en Extrême-Orient, n'habite que dans l'écoulement énergétique de la vie de toutes choses⁴⁹ ». En ce sens, l'esprit en tant que phénomène mental et le corps en tant que phénomène physique contiennent l'énergie vitale où alternent le mouvement et le repos : « Le *qi* appartient au domaine de la matière et à la fluidité des corps. Il passe sans cesse de l'activité au repos et vice versa⁵⁰ ». D'autre part, le mouvement et le repos pourraient compléter le sentiment et la volonté : le sentiment correspondrait à un acte non encore manifesté, où la volonté est en repos, et la volonté à un acte manifesté, où le sentiment se mettrait en mouvement. Quoi qu'il en soit, l'expression artistique se reconnaît dans sa profonde pénétration dans l'activité de la vie réelle.

L'esprit possède un fond obscur et inépuisable qui, pour Zhu Xi, relève du « principe d'ordre », *li* ou « suprême ultime », *taiyi* commun à tout l'univers. Mais, à l'instar de tout phénomène, il est traversé également par le « souffle vital », *dao*. Bien que Zhu Xi attribue au corps et à l'esprit les manifestations du *qi*, il considère le « souffle vital » ou le « suprême ultime » comme leur ascendant. Poussée par cette force, l'activité mentale ne peut demeurer à l'intérieur de soi et doit se prolonger par le corps dans un mouvement expressif. Cela se vérifie en Extrême-Orient, dans la pratique de la peinture à l'encre ou la calligraphie⁵¹ : le peintre espace son « cœur⁵² », canalise son énergie et, dans la plus grande fluidité, unit son esprit et son corps afin de faire jaillir des formes sur le papier⁵³.

Dans une approche néo-confucianiste ou bouddhiste zen, la nature se manifeste autant dans l'esprit de Sesshū que dans son expression artistique : parce qu'elle unifie les expériences, la conscience du peintre s'unit au cosmos, dans le but de former un sentiment doté d'un nouveau sens. Préalablement, Sesshū doit atteindre une grande clairvoyance : « L'esprit du sage se révèle dans le vide absolu

48. Tremblay, *Auto-éveil et temporalité, Les Défis posés par la philosophie de Nishida*, p. 80.

49. Tsukui, *Les Sources spirituelles de la peinture de Sesshū*, p. 201.

50. Tsukui, *Les Sources spirituelles de la peinture de Sesshū*, p. 189.

51. Nishida pratiquait la calligraphie.

52. Cela fait partie des recommandations classiques : « le peintre doit entretenir en lui une disposition de cœur oisive (*Xián* 閑), silencieuse et tranquille (*jíng* 靜), épurée et vide (*kong* 空)—ceci éventuellement par la contemplation de la Nature ou des peintures, par l'étude, la lecture et la poésie, par la musique ou le vin », Shitao, *Les Propos sur la peinture du Moine Citrouille-Amère* (1970), trad. par Pierre Ryckmans, Paris, Plon, 2007, p. 127.

53. Cf. Shitao, *Les Propos sur la peinture du Moine Citrouille-Amère*. Un certain effort mental et une longue pratique se révèlent essentiels puisque ce médium n'autorise aucun retour ou erreur de maîtrise.

et la clairvoyance parfaite⁵⁴ ». Le peintre se frotte au réel, ressent les remous de la vie phénoménale et, faisant le vide en lui, perçoit le monde comme aux premières lumières d'un matin : « En cultivant la nature de l'individu, l'esprit peut atteindre l'Illumination, la disposition permanente à refléter toutes choses qui s'offrent à lui⁵⁵ ». L'éveil s'assimile chez Sesshū à une « voie » par laquelle il cherche à exprimer son sentiment profond et l'authenticité des choses. De son côté, Nishida souligne la nécessité de dépasser les catégories de la pensée et d'agir mentalement, afin de prendre pleinement conscience du contenu de la volonté : complétant l'« expérience pure », l'« auto-éveil⁵⁶ » devient alors une nécessité dans la création. Toutefois, la compréhension naît au cœur de l'intuition émanant des profondeurs de l'esprit⁵⁷. C'est une « intuition artistique » qui procède d'un esprit libre transcendant le plan du savoir⁵⁸. Tel un « auto-éveil » actif, elle suppose alors de s'unir au temps présent en dépassant l'expérience quotidienne. Mais elle échappe à une simple contemplation passive, et son caractère dynamique se lie entièrement à l'activité créatrice. L'« intuition artistique » évolue constamment et devient le moyen de changer le contenu de nos propres vies.

Un artiste auto-éveillé voit « le monde éternel et impérissable de la force matérielle⁵⁹ » et il peut exprimer sa volonté pure dans le monde objectif. Par conséquent, le contenu de l'expression artistique tel que le beau se concrétise inéluctablement par l'action du corps sur la matière. Il échappe à la connaissance et transcende le temps, l'espace et les choses, bien qu'il en dépende⁶⁰ : sans eux, « il n'y a pas de beau⁶¹ ». Pour autant, la transcendance du contenu de l'art évoque celle du « principe d'ordre », *li*, lequel n'a pas de puissance créatrice et nécessite l'« énergie vitale », *qi* : « tant que le *li* s'attache à la forme, les modalités du *qi* lui sont inhérentes, mais quand le *li* ne se rapporte pas à la forme, il transcende celle du *qi*⁶² ». Ce principe suppose que dans l'œuvre accomplie, le « suprême ultime » ou le « principe d'ordre » subsiste dans l'objet ; néanmoins, il s'en distingue à la fois.

54. Tsukui, *Les Sources spirituelles de la peinture de Sesshū*, p. 199.

55. Tsukui, *Les Sources spirituelles de la peinture de Sesshū*, p. 198-199.

56. « ... l'artiste] se rend compte et ... vit pleinement l'unité de ses actes, de ses gestes qui œuvrent », Nishida, *Art et Morale*, note 2, p. 196.

57. Tout comme dans le bouddhisme zen ou le *dao*, l'intuition consiste à saisir intuitivement la véritable essence des choses.

58. Nishida, *Art et Morale*, p. 120.

59. Nishida, *Art et Morale*, p. 307. « La force de la matière, c'est la volonté transformée en objet », Nishida, p. 248.

60. « Le temps et l'espace sont seulement des moyens pour que se manifeste la force ». On ne peut cependant séparer cette dernière du temps et de l'espace, Nishida, *Art et Morale*, p. 307.

61. Nishida, *Art et Morale*, p. 307. « Mais le beau ne doit pas être considéré comme l'idéal de notre acte, et de même quand la belle chose devient l'objet d'un désir, cette chose perd aussitôt sa beauté », Nishida, *Art et Morale*, p. 67.

62. Tsukui, *Les Sources spirituelles de la peinture de Sesshū*, p. 194.

Enfin, l'expression artistique devient comparable à une surface miroitante sur laquelle son contenu se dessine clairement. Elle offre au public le sentiment de son auteur sans que ce soit exactement un « transfert de sentiment ». Au dire de Nishida, cela consiste davantage en une union interne immédiate de l'acte d'autrui et de l'acte du moi, conduisant aussi bien l'artiste que le spectateur à mieux se connaître. Se connaître soi-même relève de la réalité mentale : « c'est le fait d'agir, c'est le fait de se développer⁶³ ». Nishida affirme dès lors que « le sang de notre vie coule dans les choses⁶⁴ » comme afflue le « souffle vital » pour Zhu Xi ou Sesshū.

En s'exprimant, l'artiste transcende la nature, bien qu'il emploie la matière pour former le sentiment qui l'anime. Il comprend les limites physiques et techniques de son médium et, pourtant, il l'exploite et le transforme. En accomplissant son œuvre, l'artiste unit le sentiment infini et l'objet fini, le contenu et le contenant : c'est un tout, une force matérielle où réside toute la poésie de l'art. Le beau dépasse ainsi toute interprétation intellectuelle puisqu'il touche au sens. Le contenu intellectuel, pour sa part, intervient dans la perception et le mode de représentation, et il ne peut se substituer à l'œuvre elle-même.

Conclusion

Nishida analyse la création artistique avant tout comme l'expression d'un sentiment véritable. Bien qu'il insiste sur la nécessité d'un ensemble d'unifications conduisant du mental au physique, il évoque quelque chose d'inintelligible, une intuition, un « instinct sombre⁶⁵ », voire un « contenu religieux⁶⁶ » s'écoulant depuis les profondeurs de l'esprit et commun à la pensée néo-confucianiste. Si Nishida et Zhu Xi considèrent essentielle la connaissance, la morale ou la perception dans l'art, tous deux reconnaissent le caractère irrationnel à l'origine de l'art. Selon le premier, le contenu artistique est lié à un sentiment pur et se manifeste par la volonté tel un acte supranaturel ; quant au second, cela tient du « suprême ultime » d'où jaillit l'énergie vital. Toutefois, Nishida emploie les formulations analogues « souffle de la vie⁶⁷ » ou « élan vital », puisque « l'extrémité de l'élan vital est le point où s'unifient la connaissance et la réalité⁶⁸ ».

La volonté décrite par Nishida émane d'un fond infini et inépuisable puisqu'elle se trouve dans « [l'être] humain libre, identifié au véritable présent [et s'autodé-

63. Nishida, *Art et Morale*, p. 302.

64. Nishida, *Art et Morale*, p. 39.

65. Nishida, *Art et Morale*, p. 312.

66. Nishida, *Art et Morale*, p. 279.

67. Je reprends volontairement le terme de Nishida tout à fait compatible avec celui Han Zhuo « la force de la vie, le souffle rythmique de la nature », cf. Tsukui, *Les Sources spirituelles de la peinture de Sesshū*, note n°1, p. 201.

68. Tremblay, *Auto-éveil et temporalité, Les Défis posés par la philosophie de Nishida*, p. 74.

terminant] à titre de néant⁶⁹». Pareillement, l'énergie vitale découle du « suprême ultime », un au-delà invisible et infini traversant l'esprit de tout un chacun, « l'immuable du principe au sein du mouvement⁷⁰ ». Il est, en revanche, également à l'origine de toutes les formes d'existences, les traverse et les enveloppe. Auquel cas, le « suprême ultime » partage des qualités proches de celles du temps nishidien, éternel présent, néant absolu, *lieu* ultraenglobant.

Pour s'exprimer, Sesshū doit préalablement faire le vide en lui, de façon à ce que son esprit se remplisse de l'« énergie vitale ». Dans la pensée chinoise, même « le vide suprême (*taixu* 太虛) n'est pas un vide fini, complet en lui-même : c'est un vide infini, si vide qu'il doit se remplir lui-même⁷¹ ». Quant à Nishida, il pense qu'à l'intérieur du soi, l'« expérience pure » occupe ce « vide », ou plutôt l'extrémité du néant, point du présent de tout phénomène.

Par ailleurs, l'individu doit prendre pleinement conscience du contenu de la volonté : l'artiste autoéveillé a les moyens de percevoir le beau éternel au-delà de la réalité ; il développe son « intuition artistique » et peut agir. Finalement, la volonté apparaît comme l'expression du « grand souffle de la vie⁷² ». Elle se libère des lois de causalité de la nature et devient la vie elle-même, l'expression d'un sentiment pur, l'expression même de la nature. Cela évoque une pensée plus ancienne attestant des liens profonds entre la vie et le grand tout, notamment présent dans la pensée néo-confucianiste : la Connaissance de la réflexion de Zhu Xi se transforme en une Connaissance de l'éveil puisqu'elle aboutit à une non-action, c'est-à-dire, un agir spontané en harmonie avec le « souffle vital ». Ainsi, la peinture de Sesshū complète la nature car elle relève de « l'union de l'homme et de l'unité Ciel-Terre⁷³ ». Elle harmonise l'eau et les roches autant que les traits tantôt vigoureux, tantôt déliés du pinceau de l'artiste. C'est une pratique spirituelle, une « voie de la montagne et de l'eau⁷⁴ ».

À plusieurs reprises, Nishida se réfère aux concepts d'« unification » et de « mouvement » qui évoquent, métaphoriquement, certains principes de la médecine chinoise : la bonne santé du corps et de l'esprit dépend de la fluidité du *qi* et

69. Tremblay, *Auto-éveil et temporalité, Les Défis posés par la philosophie de Nishida*, p. 133.

70. Tsukui, *Les Sources spirituelles de la peinture de Sesshū*, p. 227.

71. L'auteur ajoute : « Inversement, la nature évanescence suprêmement simple et vraie est le vide suprême ("érosion" dans le temps) », Dalissier, « Nishida Kitarō and Chinese Philosophy: Debt and Distance », p. 141.

72. Nishida emploie cette expression en français dans le texte original, Nishida, *Art et Morale*, p. 51, « Ainsi pour l'évolution de la vie. Les bifurcations, au cours du trajet, ont été nombreuses, mais il y a eu beaucoup d'impasses à côté de deux ou trois grandes routes ; et de ces routes elles-mêmes une seule, celle qui monte le long des Vertébrés jusqu'à l'homme, a été assez large pour laisser passer librement le grand souffle de la vie », Henry Bergson, *L'Évolution créatrice*, Paris, Presses universitaires de France, 2013, p. 101.

73. Tsukui, *Les Sources spirituelles de la peinture de Sesshū*, p. 226.

74. Tsukui, *Les Sources spirituelles de la peinture de Sesshū*, p. 230.

se rapporte aux principes d'unité et de mouvement. Ces derniers sont nécessaires à la vie de même qu'ils le sont à l'expression artistique.

L'esprit humain possède dès l'origine la volonté de connaître et la volonté d'agir. En créant, il entraîne inévitablement le corps dans un processus dynamique. Traversée par une énergie semblable, la spatialité de la peinture de Sesshū met en mouvement l'expérience de la nature—perception et connaissance—, et le vide de la nature—espace fertile des profondeurs de l'esprit dans lequel naît la beauté. Si son expression artistique est influencée par des croyances anciennes, tout art ou toute philosophie s'intéressant à la nature de l'esprit ne provient-il pas, au même titre, de convictions spirituelles ? Toutes ces réflexions abordées montrent manifestement que la pensée de Zhu Xi, la philosophie de Nishida et la pratique artistique de Sesshū s'éclairent mutuellement.

Bibliographie

- Bergson, Henri, *L'Évolution créatrice*, Paris, Presses universitaires de France, 2013.
- Dalissier, Michel, « Nishida Kitarō and Chinese Philosophy: Debt and Distance », *Japan Review*, n°22, p. 137–170, 2010.
- Dalissier, Michel, Nagai Shin, Sugimura Yasuhiko (sous la direction de), *Philosophie Japonaise, Le néant, le monde et le corps*, Paris, Éditions Vrin, 2013.
- Nāgārjuna (trad. Georges Driessens), *Traité du Milieu*, Paris, Seuil, 1995.
- Nishida Kitarō (trad. Jacynthe Tremblay), « L'autodétermination du maintenant éternel », *revue Laval théologique et philosophique*, vol. 64, n° 2, p. 245–276, 2008, doi.org/10.7202/019498ar.
- Nishida Kitarō (trad. Boutry-Stadelmann Britta), *Art et Morale*, Nagoya, Chisokudō Publications, 2022.
- Platon (trad. Luc Brisson), *Parménide*, Paris, Flammarion, 1999.
- Shitao (trad. Pierre Ryckmans), *Les Propos sur la peinture du Moine Citrouille-Amère* (1970), Paris, Éditions Plon, 2007.
- Sugimura Yasuhiko, « Auto-éveil et témoignage, philosopher autrement », *revue Philosophie*, n°125, p. 44–62, Paris, Éditions de Minuit, 2015.
- Tremblay, Jacynthe, *Auto-éveil et temporalité, Les Défis posés par la philosophie de Nishida*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2007.
- Tsukui Hiromi, *Les Sources spirituelles de la peinture de Sesshū*, Paris, Éditions du Collège de France, Institut des hautes études japonaises, 1998.