www.reseau-asie.com

Enseignants, Chercheurs, Experts sur l'Asie et le Pacifique /
Scholars, Professors and Experts on Asia and Pacific

Communication

Vide : puissance et impuissance. Rencontre avec l'œuvre de Mu ch'i
/
Nothingness : power and powerless. Encounter with Mu Qi's works

Joël BOUDERLIQUE
Chercheur indépendant, Bretagne

3ème Congrès du Réseau Asie - IMASIE / 3rd Congress of Réseau Asie - IMASIE

26-27-28 sept. 2007, Paris, France

Maison de la Chimie, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales,
Fondation Maison des Sciences de l'Homme

Thématique 7 / Theme 7 : Arts et littératures / Arts and literatures

Atelier 41 / Workshop 41 : Philosophie et esthétique en Chine et au Japon / Philosophy and aesthetics in China and in Japan

© 2007 – Joël BOUDERLIQUE

- Protection des documents / All rights reserved

Les utilisateurs du site : http://www.reseau-asie.com s'engagent à respecter les règles de propriété intellectuelle des divers contenus proposés sur le site (loi n°92.597 du 1er juillet 1992, JO du 3 juillet). En particulier, tous les textes, sons, cartes ou images du 1er Congrès, sont soumis aux lois du droit d'auteur. Leur utilisation autorisée pour un usage non commercial requiert cependant la mention des sources complètes et celle du nom et prénom de l'auteur.

The users of the website : http://www.reseau-asie.com are allowed to download and copy the materials of textual and multimedia information (sound, image, text, etc.) in the Web site, in particular documents of the 1st Congress, for their own personal, non-commercial use, or for classroom use, subject to the condition that any use should be accompanied by an acknowledgement of the source, citing the uniform resource locator (URL) of the page, name & first name of the authors (Title of the material, © author, URL).

- Responsabilité des auteurs / Responsability of the authors

Les idées et opinions exprimées dans les documents engagent la seule responsabilité de leurs auteurs.

Any opinions expressed are those of the authors.

Vide : puissance et impuissance

Rencontre avec l'œuvre de Mu ch'i (牧谿)

Joël BOUDERLIQUE

Nous ne sommes rien ; c'est ce que nous cherchons qui est tout.
Hölderlin

Résumé :

L'évidence de la présence des œuvres de Mu ch'i prend son origine dans une lucidité de puissance qui précède toute lucidité de savoir. Chacun de ses paysages, comme chacune de ses "natures mortes", montrent que si l'être se détermine bien dans la forme de la mondéité, jamais il ne se laisse rabattre sur l'étant. Dans leur apparaître, les *Kakis* de Mu ch'i rappellent qu'*objectivité n'est pas réalité*. La réalité de ces fruits s'éclaire de la réalité du monde. Ils nous donnent connaissance du moment de leur réalité en nous introduisant à « cette profondeur qui les fait choses »(Merleau-Ponty) dans laquelle toutes choses communiquent entre elles, avec laquelle nous sommes originairement « dans un rapport d'embrassement »(Merleau-Ponty). Les *Kakis* de Mu ch'i échappent à l'antinomie entre fond et horizon de monde, parce qu'ils émanent du vide, lequel n'est pas un fond, et qu'ils n'ont pour horizon que l'ouvert. Sensibles, ils sont réels, sans pour autant participer à la mondéité du monde. Ils sont là, dans le même espace que nous. Espace qui est le *entre* nous unissant : union de notre impuissance à le produire à la puissance qui *nous* produit simultanément.

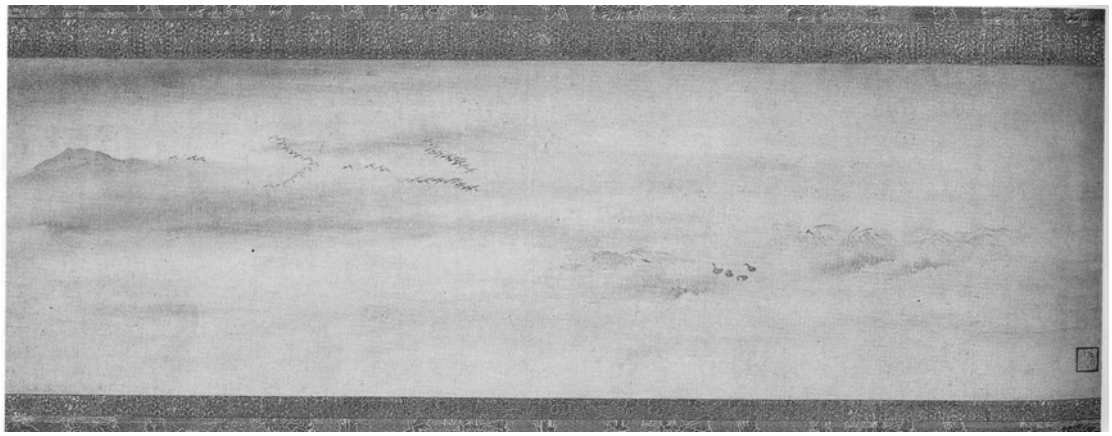
Summary :

Nothingness : power and powerless. Encounter with Mu Qi's works

The obviousness of Mu Qi's (Mu Ch'i) works takes its source in a lucidity of power that precedes all lucidity of knowledge. Each of his landscapes, like each of his still lifes, shows that though the being (*Sein*) is determined in the shape of mondeity, it can never be reduced to that which is (*das Seiende*). In their appearing the "Khakis" of Mu Qi recall that objectivity is not reality. The reality of these fruits becomes clear from the reality of the world. They make known to us the moment of their reality by introducing us to "this depth which makes them things" (Merleau-Ponty) in which all things communicate between them, with which we are originally "in a relation of embrace" (Merleau-Ponty). The "Khakis" of Mu Qi escape from the antinomy between the foundation and the horizon from the world, because they emanate from the emptiness, which is not a foundation, and because they have as a horizon only the Open. Sensitive, they are real, but without taking part in the mondeity of the world. They are there, in the same space as we are. Space which is the "between" linking us: the union of our powerlessness to produce it with the power which produces us simultaneously.

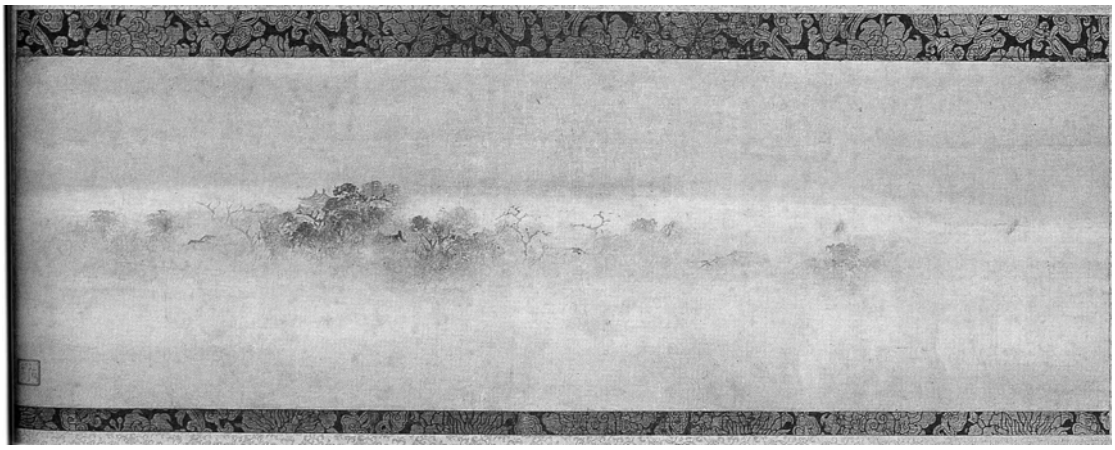
Les œuvres de Mu ch'i [i] sont rares. Quantitativement rares, certains spécialistes japonais ne lui attribuent que dix lavis dont seuls trois sont signés et portent le sceau de Mu ch'i[ii]. Rares aussi à cause de leur fragilité, il n'est possible de les voir qu'en des occasions exceptionnelles[iii]. Rares enfin, elles le sont par leur puissance artistique. Cette puissance, qui a radicalement transformé la peinture à l'encre de Chine au Japon entre le 13ième et le 14ième siècles, nous a saisi par son évidence ouverte avant que nous ne l'ayons comprise, révélant ainsi notre impuissance nécessaire à l'accueil du Vide.

Monochromes, noirs/blancs : mutations montagne/eau et à travers elles, mutations du ciel et de la terre, les paysages de Mu ch'i dévoilent l'origine de la réalité en révélant la condition de sa possibilité : le Vide.



Dans les *Oies sauvages*[iv], la genèse rythmique des légers traits de pinceau du vol des oies dans le lointain et des touches transparentes qui forment celles posées en avant-plan, procède d'un même souffle conjuguant l'appel mutuel du Vide et du Plein. En glissant sur ce long lavis horizontal, que l'on contemplait initialement en déroulant, le regard est ralenti à son terme, sur la gauche, par une forme en disparition-apparition : le sommet d'une montagne traçant l'articulation ouverte dans l'entre du vide haut et du vide bas qui s'interprètent subséquemment comme ciel et plan d'eau. Mais la résonance première en soi de ce paysage est, avant toute identification formelle, celle de la continuité rythmique immuable qui l'insuffle, celle de la possibilité-même de l'être et du non-être : l'Un.

Reproduisant la découverte progressive du rouleau, lorsque le regard passe de la droite à la gauche du lavis nommé *Retour des voiles dans le lointain*[v], il suit le cycle apparition-disparition du monde. À droite, seules les brumes informelles émanant du Vide originaire. Puis y transparaissent les voiles de deux embarcations se dirigeant vers le monde visible : sur la berge en avant-plan, des arbres aux troncs et aux feuillages finement ciselés, une construction solidement tracée et quatre minuscules personnages occupés à des activités quotidiennes. En arrière-plan dans l'extrême lointain, sur l'autre rive du lac, une chaîne de montagnes qui se détachent progressivement des brumes de la droite à partir du milieu du lavis. Puis vers la gauche, ce monde s'estompe à nouveau en clôture du rouleau. Ce déroulement fait successivement éprouver en soi, d'abord, antérieurement à toute possibilité de connaissance, la diastole du vide initial qui fait ensuite place à une systole éprouvée dans les formes incarnant temporairement le plein d'un monde, puis une nouvelle diastole où tout s'efface. Par contre, une fois déroulé, le lavis conjugue les deux déterminants du paysage, qui sont le vide et le plein, dans une simultanéité des opposés ouvrant à la profondeur de l'Un.



Avec *Fumée du soir au son de la cloche du temple* [vi], le caractère éphémère de la manifestation, si parlant à la sensibilité de l'âme japonaise, se dévoile dans l'esquisse centrale des cimes d'arbres de l'avant-plan lointain derrière lequel un toit de pagode se dessine faiblement dans un second plan de lointain. Les différentes bandes étroites de lointains dans un monde de brumes et de lumière — instants passagers d'une durée immuable dans laquelle toute chose apparaissant ou disparaissant est reliée à l'infini qui l'enveloppe — rendent impossible tout point de vue particulier et effacent ainsi la constitution d'un sujet-témoin.

La contemplation des *Huit vues des environs de Hsiao Hsiang*[vii], dont seules trois ici ont été évoquées, révèle le même phénomène de continuité esthétique. Pas plus que les sons d'une mélodie ne peuvent se juxtaposer, ni les images ni les formes de ces paysages ne peuvent s'ajouter les unes aux autres, pas plus que donner lieu à une accumulation de souvenirs et de perceptions. Leur continuité esthétique est à entendre comme la continuité formelle rythmique immanente à la genèse des formes et, comme la continuité du sentir associé où le moi et le paysage co-existent, co-naissent, lors d'une genèse commune dans la contemplation.

Présenté sous le nom de la déesse *Kannon*, ce tryptique[viii] est composé à droite de *La guenon avec son petit*, à gauche de *La grue* et au centre d'un lavis de la déesse elle-même. L'immobilité du motif central de ces trois lavis provoque dans son ensemble et pris séparément le même arrêt du temps.

Aucune motricité dans le lavis de droite. La guenon et le petit ont le corps détendu. Les membres souples de la mère reposent en formant des courbes en harmonie avec celles des branches de l'arbre sur lequel elle est assise. Immobiles aussi sont l'expression du faciès de la mère et de celui du petit. Parfaitement circulaire, le visage numineux[ix] de la mère, trouvant une réflexion atténuée de sa radiance extatique dans la transparence du visage de son petit, nous appelle. Irradiations accentuées par les poils du pourtour, ces deux auréoles blanches des visages sont des ouvertures au Vide qu'affirme paradoxalement la présence des singes. Et c'est dans ces émergences vides centrales qu'apparaissent, de face, le regard de la mère tel un appel à la profondeur, et de biais, celui du petit fixé sur un lointain hors-champ, unissant ainsi l'infini d'où il naît à celui qu'il vise.

L'appel du regard de face est saisissant dans le sens où, croisé à celui qui le rencontre, il en suspend l'unilatéralité pour la conjuguer simultanément à la sienne,

dévoilant de la sorte dans la profondeur, une présence commune que rien ne porte,… en abîme sur le Vide. Ici pas d'intériorisation possible faisant passer du « je suis là où je vois, au je vois là où je suis » (Henri Maldiney), car « je » perd pied alors que s'affirme l'unicité de l'être et du non-être.

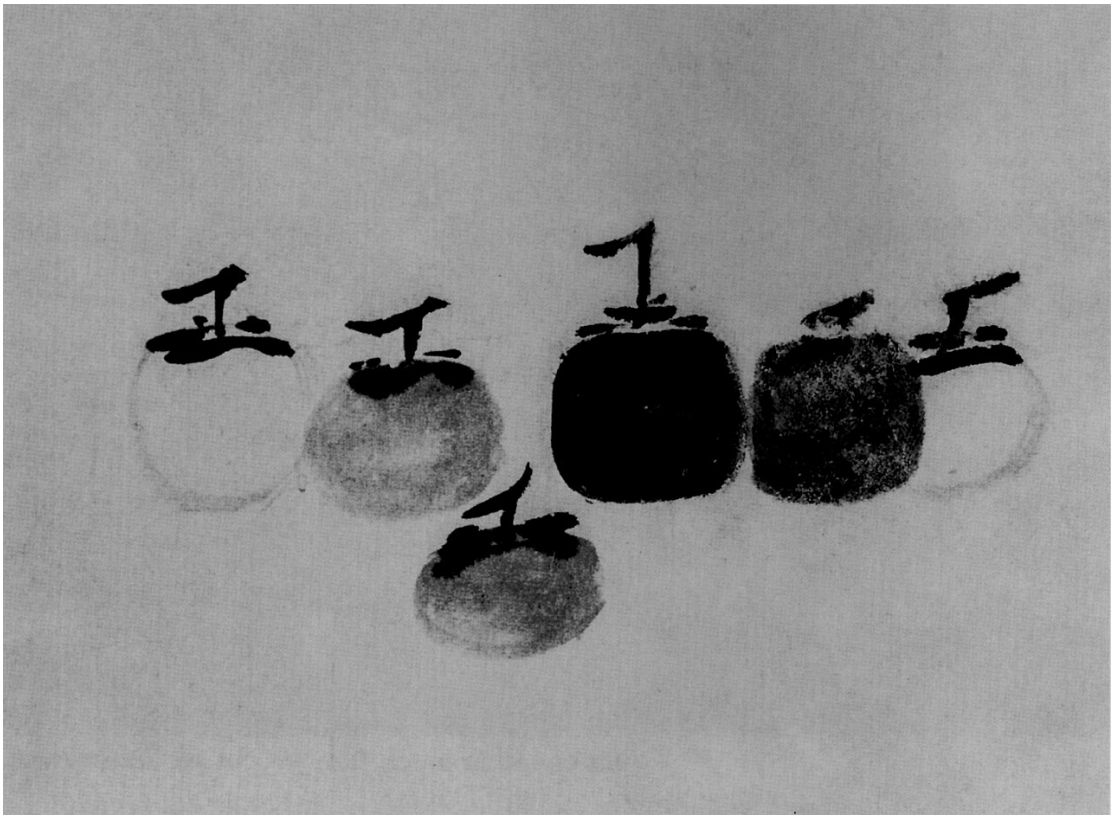
Le pendant gauche du lavis de *La guenon* dans le tryptique de *Kannon*, est un lavis de taille identique qui a pour motif, dans la moitié inférieure, une grue dont le pas suspendu indique un mouvement bloqué en direction du lavis central. Des bambous bordent tout le côté gauche du lavis de *La grue*, leurs tiges, nettement tracées d'une encre pourtant très diluée, forment un écran dense mais ajouré jusqu'à mi-hauteur. Leur feuillage est en partie estompé sur le haut du lavis et ils communiquent, à travers la délicate texture des feuilles, avec le ciel, lequel occupe les trois quarts du lavis. L'ensemble de la posture de la grue témoigne d'une tension vers l'avant et le haut, qu'accentue son œil fixé dans la même direction, ajoutant, avec son bec ouvert sur une langue pointue et rougeâtre, une impression de stupeur. Le mouvement d'avancée ascendante est figée par la stupeur mais peut-être aussi transcendé par la vision qui l'arrête, car tout le sommet de la tête, rougeâtre aussi, comme la langue, semble ouvert, au ciel à travers cette béance ovale colorée, et à l'inconnu par le bec.

Tendue vers un au-delà invisible, la grue l'intègre et le fait sien dans cette sorte d'aura frontale ouverte qui l'auréole. Cette réceptivité, transformatrice, à l'insaisissable, résonne en soi pour éveiller dans la rencontre avec ce lavis, sa propre transpassibilité. La mutation en soi de cette supra-réceptivité peut dès lors s'accomplir dans le lavis central comme transpossibilité.

Dans le panneau central, un rythme commun anime les ondulations tectoniques des roches entourant la déesse de la Miséricorde (*Kannon*) méditant en position du lotus et celles du drap blanc qui enveloppe son corps. Richement parée d'un collier, de boucles d'oreilles et d'une coiffe, la sérénité du visage du personnage en exprime le détachement spirituel. La sensualité est là pourtant qui l'entoure dans les plis de la roche, mais son regard est dirigé vers un ailleurs. Ce regard plongé dans le vide contemple à la fois cet être-là avec son monde et ce qui les rend possible. Devient ainsi manifeste l'harmonie entre deux tons qui habituellement s'opposent : le ton propre et le ton de l'âme.

Le ton propre est celui de l'individualité d'avance accordée à son monde, mais séparée, ici rendu visible par la résonance ondulatoire entre les formes de la déesse et celles de son milieu. Le ton de l'âme est celui de l'aspiration, formulée par Hölderlin dans *Hypérion*[x], à se débarrasser de l'obstacle que l'individualité séparée oppose à l'unité du tout, ici rendu visible par le regard de la déesse. Présence incarnée dans son corps de femme dans un environnement terrestre, la divinité résout l'articulation conflictuelle entre les deux tons en désamorçant la tension qui règne entre eux par le lâcher-prise immobile de l'esprit, rayonnant dans l'expression sereine de son visage, et alimenté par son regard fixé sur…rien. Contempler cette figure centrale du tryptique, c'est être compris soi-même dans ce regard comme participant à cette légèreté réconciliatrice au-delà de ses propres limites d'accueil et de dépassement : la transpassibilité ouvre la transpossibilité.

Toujours présenté au Japon avec le lavis des *Châtaignes*[xi] qui faisait initialement partie du même rouleau, le lavis des *Kakis*[xii] est, à juste titre, considéré comme l'œuvre la plus accomplie de Mu ch'i. Il est impossible de savoir si ces six formes, qui n'en constituent qu'une en raison des tensions qu'elles entretiennent entre elles, sont des images de choses ou de rêves. L'impossibilité est en fait encore plus forte, car tenter d'identifier ce lavis en tant qu'image ou figure de quoi que ce soit, substitue son apparence à son apparaître qui est son être-même. L'incidence interne absolue de chacun de ces six foyers figuratifs en suspens dans l'entre du proche et du lointain ouvre un espace propre à l'œuvre. Espace tendu car « l'apparition de chaque kaki focalise un champ spatial dont la modulation automouvante dépend de la présence marginale des autres. »[xiii] Les voies ordinaires de la perception des objets dans leur monde est mise ici en défaut car cette peinture est « le lieu d'une ambiguïté sensible, d'un partage du regard requis simultanément par deux visions opposées »[xiv]. La différence de densité des noirs et des blancs propre à chaque kaki, due aux différences de dilution de l'encre, provoque des variations internes de leur genèse, qui sont accentuées par le contraste avec leur pédoncule foncé. Chacun s'autonomise ainsi dans une intégration simultanée d'expansion et de contraction qui lui est spécifique. Le regard est du coup requis par chacun d'eux, mais simultanément, la valeur propre de chaque unité distinctive dépendant de son intégration à l'un-tout qu'ils constituent ensemble, le regard est happé par l'apparaître global de l'œuvre. Il en résulte une présence visuelle mélodique —jouée comme un seul accord — des tensions contraires, ouvrantes et fermantes, toujours en instance, des noirs et des blancs, qui portent l'apparition de chaque kaki à la limite extatique entre vide et plein.



Ce mode inouï de présence annihile l'antinomie du fond et de l'horizon habituellement constitutif de la mondéité. Pourquoi ? Précisément « parce que (*les Kakis*) émanent du vide, lequel n'est pas un fond et qu'ils n'ont d'horizon que l'ouvert qui ouvre le vide. Sensibles, ils sont réels sans participer à la mondéité du monde. … Ce qui dans l'immédiatement sensible est insigne, l'éclair de l'être dans l'apparaître nu, dont chaque œuvre de Mu ch'i est la révélation, se dévoile d'une manière entre toutes insigne dans le lavis des *Kakis*. »[xv]

La présence instante des *Kakis* résonne dans l'espace du *entre* （間）de notre rencontre, et convoque notre propre présence à l'ouverture inscrite dans l'imminence des formes à elles-mêmes, qui exige en réciprocité celle de notre pouvoir-être. Donné dans une incidence indivise absolue, ce *entre* est sans coordonnées, tout aussi instant spatialement que temporellement, il est le *entre* universel propre à l'entrée en présence de l'Un. Un, dont Plotin dit : « Je suis arrivé partout depuis toujours sans avoir jamais fait nulle part un pas en avant ».[xvi] Cette entrée en présence de l'Un, les *Kakis* l'accomplissent en apparaissant à l'avancée du vide dont ils émanent et qu'en même temps ils ouvrent, dans une évidence à laquelle on ne peut se soustraire. Les modulations rythmiques des variations de l'encre entre noir et blanc des *Kakis* donnent forme à l'opposition unificatrice du Yin et du Yang, dont l'interdépendance commutative annonce l'Un comme leur condition de possibilité, et dont ils sont eux-mêmes les puissances. Le rapport d'embrassement (Merleau-Ponty) qui s'instaure dans la rencontre avec l'être-œuvre des *Kakis*, est ainsi porté par le souffle même du rythme dans lequel résonne l'Un se dévoilant dans un instant de réalité comme une impuissance personnelle faisant partie intégrante de sa puissance impersonnelle.

Conclusion

Comme toute œuvre d'art authentique, les lavis de Mu ch'i ne rendent pas le visible, mais rendent visible. Ses œuvres rendent visible dans leur avènement l'accomplissement en plénitude de l'événement unique de la réalité qui s'ouvre à nous, en nous ouvrant à nous-mêmes. Elles rendent visible l'ouverture commune du « il y a » et du « j'y suis » — « il y a » *où* l'invisible est impliqué dans le visible et « j'y suis » *où* 'je' est habité par une visibilité anonyme dont l' « activité = passivité »[xvii]. Elles découvrent le *y* commun aux deux expressions 'il y a' et 'j'y suis' en tant que vide originaire et l'explicite en tant que *où* englobant de l'Un. Comment ? Par leur rythme qui naît de rien et qui est un. « Il (le rythme) lie le Rien et l'Un sans les hypostasier d'avance comme des en-soi. Ensemble ils s'ouvrent en lui dans l'éclaircie — où l'ouverture du Rien est sa révélation dans l'Un. »[xviii]

Telles des symphonies musicales dans lesquelles s'articulent notes et silence en un tout, le jeu des noirs et blancs se donne, dans les œuvres de Mu ch'i, en un *rythme* qui implique des moments critiques dont il est à la fois l'ouverture et le franchissement. Et « c'est à travers ces failles, par où il touche au Rien, qu'il existe et se transforme en lui-même par *mutation non changeante* ».[xix] Ses œuvres sont en cela la révélation du procès même de l'existence en tant que crise et création.

---

[i] Peintre tardif de la dynastie des Song du Sud, Mu ch'i (*Mokkei*, 牧谿) était un moine adepte du bouddhisme ch'an. Il a vécu dans la région du Shû ch'uan approximativement entre 1210 et 1280 au monastère Liu t'ung shû, près de Hangchou. Toutes ses œuvres connues sont conservées au Japon.

[ii] Les trois seules œuvres signées et portant le sceau de Mu ch'i sont le tryptique de *Kannon avec la guenon et la grue* (*Kannon-enkaku-zu*, 観音猿鶴図).

[iii] Par exemple, chaque année quelques-unes de ses œuvres conservées à Kyôto dans l'un des temples du Daitoku-ji (大徳寺) sont visibles le 10 octobre. Par contre, une exposition de presque toutes ses œuvres (sauf les *Kakis*) a été organisée en 1997 au Musée Gotô (五島美術館), situé en banlieue de Tôkyô.

[iv] *Heisa-rakugan-zu* (平沙落雁図), littéralement *Oies sauvages migratrices qui descendent sur une bande de sable*, lavis de 33,3 x 109,9 cm, conservé au Musée Idemitsu (出光美術館).

[v] *Empo-kihan-zu* (遠浦帰帆図), *Retour des voiles dans le lointain*, lavis de 32,3 x 103,6 cm, conservé au Bunkachô-zô, (文化庁蔵, Ministère de la Culture)

[vi] *En-ji-banshô-zu* (煙寺晩鐘図), littéralement *Fumée du soir au son de la cloche du temple*, lavis de 33 x 104 cm, conservé au Hatayama-kinenkan 畠山記念館 (Mémorial Hatayama).

[vii] *Huit vues des environs de Hsiao Hsiang* (prononciation chinoise) *Shôshô-hakkei-zu* (瀟湘八景図)

[viii] *Kannon-enkaku-zu*, (観音猿鶴図), *Déesse de la Miséricorde*, tryptique composé de trois lavis verticaux de 171,9 x 98,4 cm chacun, conservé au Daitoku-ji.

[ix] Le terme de « numineux » est emprunté à Rudolf Otto dans son livre Le Sacré, Payot, Paris, 1949 1e éd. 1917. Il emploie le terme 'numineux' pour qualifier l'expérience affective du sacré.

[x] Hölderlin, *Hypérion (Fragment Thalia)* Œuvres, bibliothèque de la Pléiade, p.132. Cf. exergue.

[xi] Les *Châtaignes* (*Kuri-zu*, 栗図).

[xii] Les *Kakis,* (*Kaki-zu*, 柿図) monochrome de 35,1 x 29 cm, faisant partie d'un rouleau comprenant aussi les *Ketmies* (*fuyô-zu* 芙蓉図), sont conservés avec le lavis des *Châtaignes* dans le temple Ryûkô-in (龍光院) dans l'enceinte du Daitoki-ji. Les *Kakis* et les *Châtaigne*s ont été donnés par TSUDA Sôgyû (津田宗及), (riche commerçant d'Osaka et célèbre maître de cérémonie du thé) en 1611 à son fils devenu le moine KÔGETSU Sôgan (江月宗玩) du Ryûkô-in.

[xiii] Henri Maldiney, "*Les Kakis de Mu ch'i*" dans *ouvrir le rien, l'art nu*, Editions encre marine, 2000, p.72

[xiv] Ibid., p.72

[xv] Ibid., p.77

[xvi] Plotin, *Ennéades*, VI, 5, § 7, cité par H. Maldiney Ibid., p. 82

[xvii] Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, édité par Claude Lefort, Paris, 1964, p. 318

[xviii] Henri Maldiney, "*Les Kakis de Mu ch'i*" dans *ouvrir le rien, l'art nu*, Editions encre marine, 2000, p.88

[xix] Ibid., p. 88