

**LA PERCEPTION DE L'ESTHÉTIQUE
ET DE LA PENSÉE DU ZEN
DANS LES TEXTES D'ART EN FRANCE**

Hugues RAINVILLÉ-DELAMARE

Université Paris VIII – Saint-Denis
U.F.R. Arts, philosophie et esthétique

THÈSE

pour obtenir le grade de

DOCTEUR

Discipline : Esthétique, science et technologie des arts

Présentée et soutenue publiquement

par

Hugues RAINVILLÉ-DELAMARE

Le : 16 décembre 2003

**LA PERCEPTION DE L'ESTHÉTIQUE
ET DE LA PENSÉE DU ZEN
DANS LES TEXTES D'ART EN FRANCE**

Directeur de thèse : M. Jean-Marie PRADIER

JURY :

M. Catherine DESPEUX (Professeur de langue & culture chinoise – INALCO)

M. Amos FERGOMBÉ (MDC HDR - Arts & Communication - Univ. Valenciennes)

M. Claude PERRET (Professeur de neurophysiologie – Univ. Paris 8)

INTRODUCTION

Une nouvelle expression est en train de prendre place depuis quelques années dans le langage courant français : « être zen ». Elle se met peu à peu, par le phénomène de mode, à remplacer le mot anglais « cool » qui lui-même avait plus ou moins pris la place de l'expression « rester stoïque ». Parallèlement, le terme zen paraît devenir de plus en plus fréquent dans l'univers de la mode, de la publicité, et des arts décoratifs. Il semble qu'il s'agisse d'une tendance de publicitaires en manque d'inspiration, ayant été déniché ce nouveau terme « exotique », servant à « donner un genre » à un produit. Cette mode, loin de favoriser la connaissance du zen ou d'enrichir les connaissances par un éclairage nouveau, tend à faire entrer ce courant de pensée dans une catégorie restrictive, comme une nouvelle « thérapie relaxante ». Parallèlement, des études apparaissent, établissant des rapports entre le zen et diverses activités liées aux arts et plus précisément à l'activité de la création artistique. Les sciences cognitives inclinent également, ces dernières années, à s'intéresser de plus en plus à la spiritualité asiatique par son ancrage dans l'expérience humaine.

A partir de ce constat, l'intention est d'étudier la manière dont est perçu le zen dans les différents ouvrages publiés ou traduits en langue française afin de voir de quelle manière parvient l'influence du zen en France. L'objectif de cette recherche est de montrer que même si dans certains aspects, la vision de liens entre le zen et certaines formes d'art est perçue de manière abusive, d'autres aspects sont fondés au contraire sur des points de convergence axés non sur l'acquisition de connaissances mais sur un processus en forme de désapprentissage. Sera analysé à travers ces diverses études le type de lien qui pourrait constituer ces rapports, établis entre deux domaines apparemment dissemblables. Ce lien reflète-t-il l'idée générale véhiculée par les médias ou est-il en partie (ou totalement) différent voire opposé ? De même, pourquoi existe-t-il une littérature relativement abondante concernant diverses activités artistiques et le zen et si peu sur le théâtre ? Alors que l'on voit chez certains praticiens se manifester une dichotomie entre les tenants d'une pratique fondée sur la spontanéité censé développer les vertus créatrices et le courant « ascétique » fondé davantage sur l'apprentissage. Après avoir établi cet « état des lieux », il sera intéressant de voir quel est l'état des recherches en sciences cognitives sur des processus revendiqués également par le zen.

Pour faire cette démarche il a été paradoxalement choisi de prendre non pas le point de vue du spécialiste de la question du zen, mais celui du sujet naïf. Il semblait plus intéressant de

se positionner dans une situation vierge, et de voir, au fur et à mesure de la découverte des ouvrages traitant du zen, comment cette optique allait évoluer en évitant le plus possible de partir d'a priori. On peut supposer, comme au sujet de certaines théories sur la démarche scientifique et créative, que l'esprit non-fixé par des idées précises peut davantage s'ouvrir aux éventualités, et c'est ce qui tente d'appliquer cette démarche.

Ainsi, il sera établi une analyse de la perception du zen et de ses rapports avec les arts tels qu'ils semblent apparaissent dans les ouvrages publiés en langue française. Seront examinés, d'une part, les documents traitant des rapports établis entre le zen et les arts « occidentaux » et, d'autre part, ceux portant sur les arts en Asie même. De fait, sera observée la conception que l'on a du zen « tel qu'il arrive en France ». De sorte que lorsque par commodité, le terme « zen » sera employé, celui-ci ne devra pas être pris comme l'acception d'une connaissance d'un « zen absolu », mais uniquement comme la référence à un constat de l'approche que l'on a du zen en France. De même, le point de vue ne se situera pas en tant que spécialiste du zen, qu'il s'agisse du ch'an chinois, du Sön coréen, ou du zen japonais ou d'un courant spécifique du zen (rinzaï, soto, obaku...) mais du point de vue de l'observateur extérieur percevant cette entité nommée « zen » et essayant d'identifier les raisons cette amalgame entre zen et diverses activités artistiques.

L'intérêt d'une étude sur les rapports entre les arts du spectacle et le zen repose sur deux questions. La première était de savoir la raison pour laquelle nombre de chercheurs ont pu voir des rapports entre le zen et les arts, c'est-à-dire entre ce qui est généralement considéré en occident comme une religion, et l'activité de création artistique. La seconde pose le problème selon lequel, bien qu'il existe un nombre non négligeable d'ouvrages portant sur des sujets très divers et se référant au zen, il n'y a pas, semble-t-il, d'études portant sur les rapports existant entre le jeu du comédien et le zen. Il est assez aisé de trouver nombre d'ouvrages traitant des différents arts (qu'ils soient mineurs ou non) et de leurs rapports avec le zen, que ce soit s'agissant des arts plastiques, des arts martiaux, du jardin, du thé, de la poésie, de l'art culinaire ou de l'activité artistique en général. Cependant, aucune n'aborde le problème du jeu du comédien, alors que leur champ d'étude semble porter directement sur la relation du corps et de l'esprit comme cela est également souligné par les ouvrages de sciences cognitives.

Le champ de l'étude sera limité aux ouvrages en langue française, puisque les problèmes de traduction de termes appartenant aux civilisations chinoise, coréenne et japonaise doivent

être appréhendés. Sera ainsi effectué une analyse de la situation du zen dans ses rapports avec les arts, telle qu'elle est perçue actuellement en France.

Cette étude sera principalement orientée sur la manière dont est perçu le zen par les différents auteurs, chacun s'appropriant des notions se référant à lui, en les mettant en résonance avec les diverses activités artistiques étudiées. La manière par laquelle sont abordées les différentes notions gravitant autour du zen, comme la spontanéité, le Tao, le vide, le non-soi, l'absorption, etc. sera étudiée ainsi que la façon par laquelle elles tissent des liens entre les différentes activités artistiques. Les diverses approches de ces activités seront également analysées, à travers l'étude du zen par leurs auteurs, mais aussi les points communs reliant tous ces domaines, voire peut-être le point commun qui expliquerait l'intérêt de ces artistes et théoriciens pour le zen.

De ces notions, issues d'un brassage de multiples cultures et traditions, il sera possible de voir quelle pourrait être la résonance avec des notions possédées en France voire en Amérique du nord, en procédant par analogie avec des théories ou des notions connues, afin de tenter d'éclairer des concepts qui peuvent paraître exotiques. De cette manière, seront posées des hypothèses de relations entre les divers aspects du zen et ses similitudes avec les phénomènes de l'activité mentale de l'artiste, sous l'éclairage des études sur les processus cognitifs, ayant également recours aux connaissances du zen et de la pensée Bouddhique.

L'influence du zen sur les créateurs contemporains (occidentaux ou non) apparaît à la fois dans les écrits mais également dans la création et particulièrement au cinéma. Ainsi, seront également abordés, des auteurs d'œuvres cinématographiques ayant des références tangibles au zen à travers des films comme :

- Raining in the mountain (King Hu)
- Pourquoi Bodhi Dharma est-il parti vers l'orient? (Yong-Kun Bae)

L'étude de films sera limitée à ceux faisant des références concrètes au zen. Sont exclus ceux qui pourraient se dire simplement influencés par le zen. C'est pourquoi le cas des œuvres, sera restreint au domaine cinématographique et non théâtral, car quand bien même ce cas existerait pour le théâtre, l'absence de trace rendrait toute vérification d'authenticité beaucoup plus délicate.

Avant-propos

« (...) la méditation [bouddhique] orientée vers l'attention peut fournir un passage naturel vers les sciences cognitives et l'expérience humaine. »¹

L'idée que la mystique puisse rejoindre les sciences du cerveau et inversement, semble, a priori, donner la même impression que si l'on voulait faire fusionner le vaudou avec l'astrophysique. Pourtant, l'approche du zen également, semble être un paradoxe; et ce à plusieurs niveaux: s'agissant de son approche, les chercheurs ayant été en contact direct avec ce phénomène issu de leur propre pays semblent être, paradoxalement, dans le besoin de se tourner vers l'Europe ou l'Amérique pour étudier une manifestation qui leur est théoriquement plus familière. Apparaît ainsi ce paradoxe, qu'il serait, selon certains, plus handicapant pour qui voudrait étudier de manière « rationnelle » le zen de le faire dans ses contrées d'origine. Ainsi, des chercheurs ayant été en contact direct avec les civilisations à l'origine du mouvement zen avouent eux-mêmes leurs lacunes, pour les raisons qu'explique un chercheur coréen comme Y-K. Bae :

« (...) les extrême-orientaux, sous l'influence directe du zen et de sa culture, refusent naturellement de considérer le zen comme l'objet de la science et d'en faire l'étude méthodologique. Il en résulte qu'on trouve étrangement peu d'études et peu de considérations techniques sur le zen dans la région extrême-orientale. »² Et d'ajouter : « Heureusement, j'ai eu l'occasion de faire des études en occident et de me mettre en contact avec des traductions de documents chinois précieux, et d'ouvrages, concernant directement ou indirectement le zen (...). »³

¹ F. J. Varela ; L'inscription corporelle de l'esprit ; p.66.

² Y-K. Bae; Le zen et la création artistique ; p.4.

³ Y-K. Bae; Le zen et la création artistique ; p. 7.

Avant-propos

Ainsi, paradoxalement, des chercheurs asiatiques ont recours à des publications françaises ou anglaises de textes chinois, coréens ou japonais pour cerner un domaine provenant de leur propre culture. Cependant, si l'étude du zen semble effectivement assez développée, l'étude des processus inhérents aux caractéristiques du zen comme l'intuition par exemple n'ont pas non plus été très approfondis comme le constate également C. Petitmengin :

« Ni dans le domaine de la création artistique, ni dans le domaine psychothérapeutique, ni dans celui de la décision managériale, pas plus que dans la vie quotidienne, où l'intuition se manifeste pourtant fréquemment, quoique sous une forme plus discrète, l'expérience intuitive n'est étudiée pour elle-même. »⁴

Malgré cela, il y aurait un autre intérêt, selon Y-K. Bae à se tourner vers la culture « occidentale », résidant dans l'utilisation des outils de cette connaissance et consistant à apporter un éclairage selon un point de vue nouveau, qui ne pourrait qu'enrichir l'étude et la connaissance du zen. Le zen ne semble pas constituer un bloc figé provenant d'un seul lieu ou d'une seule personne, mais être passé par le tamis de plusieurs civilisations et langues. Il serait un peu hâtif de conclure à l'incapacité des occidentaux à appréhender le zen, d'autant que, selon P. Demiéville, certaines notions présentes dans le zen sont universelles comme il le décrit au sujet des deux méthodes d'atteinte de l'objectif ultime du zen : « l'éveil » :

« De manière plus générale encore, si l'on admet que cette catégorie [le « subitisme » et le « gradualisme »] n'est pas exclusivement chinoise mais revêt un caractère universel, il reste que c'est par les chinois qu'elle a été mise en plein relief ; c'est à partir de l'exemple typologique chinois qu'il est possible de la reconnaître ailleurs. »⁵

De même, un problème comme celui de la langue peut très bien être posé à des chercheurs japonais qui souhaiteraient étudier le zen authentique⁶ (si tant est qu'il y en ait un) sans être familiers de la langue classique chinoise, du taoïsme ou des traductions des

⁴ C. Petitmengin ; *L'expérience intuitive* ; p.16.

⁵ P. Demiéville ; *Choix d'études sinologiques* ; p.98.

⁶ Le problème de la situation du zen par rapport à son étude est d'ailleurs posé par Bernard Faure dans son ouvrage intitulé *La volonté d'orthodoxie dans le Bouddhisme chinois* : « Il faudrait arriver à rompre avec la perspective sino-japonaise qui a jusqu'ici prévalu. A l'époque des Tang, le Ch'an en tant que mode de pensée, rayonne dans l'Asie centrale, le Tibet, le Vietnam, la Corée et le Japon. Et c'est dans ce cadre géographique trop longtemps négligé que l'on doit s'efforcer de le replacer. » ; p.11.

Avant-propos

textes bouddhistes indiens. Ainsi, Francisco J. Varela, dans son étude sur l'expérience corporelle et l'esprit dans le cadre des sciences cognitives, va jusqu'à affirmer :

« Nous sommes actuellement, en occident, dans une position idéale pour étudier le bouddhisme sous tous ses aspects. »⁷

Il paraît nécessaire, avant de commencer toute démarche concernant le zen, de tenter d'éclaircir, à défaut de lui donner une définition lapidaire et d'après les écrits étudiés, le mouvement zen. A quoi est-il possible de le rattacher pour tenter de le classer? Le zen se situe dans un champ à la fois vaste et flou des connaissances en occident, et c'est peut-être aussi pourquoi il soulève des questions qui n'ont été que rarement traitées. De prime abord le zen est souvent perçu comme faisant partie des religions. C'est fréquemment dans cette rubrique que sont classés les ouvrages sur le zen dans les librairies ou les bibliothèques. Pourtant, il n'apparaît y avoir aucune croyance en un Dieu, tout comme dans le bouddhisme traditionnel ou le taoïsme ; mais sont-ils également des religions? Le problème est le même que pour le zen, puisqu'il se trouve des écrits allant jusqu'à dire :

«Le zen insiste tellement sur l'autonomie et l'indépendance (...) aussi (vis-à-vis de) celle de l'autorité même du Bouddha qu'il apparaît souvent comme un destructeur des idoles religieuses ou comme anti-religion. »⁸

En règle générale, le zen ne puise pas son intérêt principal dans les débats de mots mais au contraire les fuit, et ne trouve son sens que dans l'action, comme le constate ce même chercheur :

«Les maîtres zen ont l'habitude de ne pas répondre à la demande des chercheurs armés de l'attitude scientifique de peur que l'essence du zen ne soit altérée. »⁹

Pour René Etiemble cette attitude n'est pas toujours le reflet d'une préoccupation de protection de l'essence du zen, mais également un moyen commode de se débarrasser des

⁷ Francisco J. Varela ; L'inscription corporelle de l'esprit ; p.52.

⁸ Y-K. Bae; Le zen et la création artistique ; p.66.

⁹ Y-K. Bae; Le zen et la création artistique ; p.4.

Avant-propos

questions qui dérangent, agacent, ou dépassent des pratiquants excluant toute activité mentale discursive :

« Au concile de Lhassa, le maître de dhyâna [zen] se targue d'être incapable de tout effort conceptuel. (...) Rien de plus embarrassant pour un adepte du Dhyâna que de se voir soumis à un interrogatoire discursif. »¹⁰

Il est déjà visible qu'il est difficile de classer un phénomène comme le zen. De même qu'il n'y a pas un bouddhisme, il n'y a pas un zen¹¹. Chaque Maître zen paraît avoir sa propre perception du zen. Même si leur but est commun, les méthodes, pour chacun, diffèrent. Il existerait à l'heure actuelle principalement deux écoles zen: l'école dite « Soto » - privilégiant la méditation assise (zazen) et celle dite « Rinzaï » - utilisant davantage la technique des Kôans (questions-réponses entre maître et disciple)¹².

L'image la plus connue du pratiquant du zen est celle du moine retiré du monde et assis en méditation assise sous les instructions de son maître. Pourtant, cette image « d'Épinal » du zen, à y regarder de plus près, semble loin de correspondre à la réalité de la pratique telle que certains maîtres la voyaient. Pour Lin-Tsi (qui a donné son nom à l'école rinzaï en japonais) et comme le note P. Demieville dans sa traduction des entretiens de Lin-Tsi :

« C'est la condamnation formelle du « Dhyâna assis », de la méditation « passive » (...) qui n'a du reste pas cessé de se pratiquer dans le Tch'an chinois jusque dans la branche dite de Lin-Tsi, et au Japon (surtout dans la branche Soto), et dont les propagandistes du zen nous rebattent aujourd'hui les oreilles. (...) Le « Dhyâna assis »

¹⁰ R. Etiemble ; Connaissons-nous la Chine ? ; p.132.

¹¹: S'agissant ainsi du zen, il a été repris la même optique que Bernard Faure au sujet du Bouddhisme : « *Dans les expressions comme le « bouddhisme pense que » - là où il faudrait à chaque fois préciser « les bouddhistes de telle école, de telle tendance, de telle époque et de tel lieu pensaient que » je laisse au lecteur le soin de rétablir le pluriel.* » ; B. Faure ; Bouddhisme, philosophie et religion ; p.7

¹² Contribution de Wong Weng Fai (ref. Internet- wong@rkna50.riken.go.jp)- octobre 92.

Voici ma vision (simpliste) des différences qui existent au Japon aujourd'hui entre le zen Rinzaï et Soto : - Le Rinzaï se réclame à la fois du kôan et du zazen. Pendant une sesshin ("stage de pratique intensive") Rinzaï, l'accent est mis sur le kôan. (...)- Les kôans ont une importance secondaire dans le zen Soto. L'accent est mis sur zazen. Les sesshin Soto (assez dures à mon goût!) sont centrés sur zazen. (...).Et ne croyez pas que le zen ne s'appuie pas sur les écritures. Les moines Rinzaï, aussi bien que ceux du Soto, sont supposés être des experts dans les sutras les plus populaires. (site Internet : http://wwwperso.hol.fr/~acaradot/zen/z_nws04.htm)

Avant-propos

*était dûment pratiqué dans les monastères que fréquentait Lin-Tsi, mais celui-ci n'en fait mention que pour le tourner en dérision. »*¹³

De la même manière, vivre dans un monastère retiré du monde n'a jamais été l'activité conseillée par certains maîtres du zen comme le rapporte Hakuin :

*« Des raisons de cet ordre ont fait écrire à Dai-e Zenshi (1089-1163) que la méthode de la vie active est mille fois meilleure que celle du calme. Et un autre sage, Haku-san, a dit qu'à moins de vivre pleinement la vie d'activité, on risque de ressembler à un homme qui grimpe jusqu'au sommet du mont Yo-gaku, chargé d'un poids de cent livres. »*¹⁴

Dans le même ordre d'idée, J. Gernet note comme finalité de l'école du dhyâna (zen) :

*« Recevoir indistinctement tous les contacts, ne pas chercher à s'abstraire du monde qui nous entoure, voilà la véritable sainteté (...). »*¹⁵

Il apparaît, à travers ces différentes références, que l'image d'une pratique zen qui consisterait, comme cela est le plus répandu à notre époque, en un « stage » de méditation assise dans un monastère reculé, semble loin d'être l'idéal prôné par certains des maîtres zen¹⁶. Ceux-ci requièrent pour le pratiquant des exercices passant par la pratique de tâches courantes et des plus simples¹⁷:

« (...) il est bien connu que, dans l'ancien temps, quand la doctrine zen était florissante, tous les sages patriarches, (...), déplaçaient des pierres, remuaient la terre,

¹³ P. Demieville ; Les entretiens de Lin-Tsi; p.94

¹⁴ Tch'an (zen) racines et floraisons; p.370

¹⁵ J. Gernet ; Entretiens du maître de dhyâna Chen-Houei ; p.VII.

¹⁶ L'idée que la méditation assise ne serait pas un moyen d'atteindre l'éveil est expliquée également par B. Faure : « *Tel qu'il se pratique dans cette dernière [l'école Soto], notamment au Japon, le zazen n'est pas tant une forme d'introspection qu'une méditation rituelle de l'éveil du Bouddha. Ce n'est pas un moyen pour atteindre un but (l'éveil), mais la manifestation concrète de cet éveil, toujours déjà réalisé.* » ; Bouddhisme, philosophie et religion ; p.157.

¹⁷ L'idée d'une disposition privilégiée dans la progression vers l'éveil, de ceux pratiquant le plus fréquemment des activités anodines, est également visible dans le cas du patriarche Houei-neng. De même l'idée de favoriser l'esprit intuitif par des activités routinières est précisément comparé à la pratique zen dans un témoignage cité par C. Petitmengin ; L'expérience intuitive ; p.81.

Avant-propos

*portaient de l'eau, coupaient du bois de chauffage, pelaient des légumes (...) cherchant ainsi avec ardeur à acquérir la force intérieure par la « voie de l'activité » ».*¹⁸

Un avertissement est également nécessaire quant au sens que l'on peut donner aux mots gravitant dans l'univers du zen. Ceux-ci étant traduits avec les mots de notre langue, ils ne définissent pas forcément très précisément le sens que celui qui les dit ou les écrit veut leur donner. C'est souvent à la lecture de plusieurs textes traitant du même thème qu'il est possible d'induire le sens d'un mot. Le plus flagrant (car le plus connu) est lorsque l'on parle de méditation zen, ce terme de méditation est en lui-même trompeur, car il pousse à comparer cette « méditation » à celle qui consiste à méditer sur un sujet, c'est-à-dire à réfléchir, à se poser des questions, etc. Le terme absorption quelquefois utilisé semble rendre mieux compte de cette pratique du zen¹⁹, différente de la méditation chrétienne telle qu'on la connaît, puisque dans le zen. par « l'absorption », le pratiquant tente de se libérer de ses pensées conceptuelles. Il s'agit donc d'être très prudent dans le sens que l'on peut donner aux mots qui parfois, comme dans cet exemple sur le terme méditation, peut conduire à l'opposé de l'idée véhiculée par le mot.

D'autre part, il pourrait être possible d'objecter que pour pouvoir parler, ne serait-ce qu'autour d'un sujet concernant un domaine touchant aux processus humains, il faudrait soi-même avoir expérimenté ces mécanismes, auquel cas se pose la question des conditions de l'expérimentation. On peut se demander si le zen a été pratiqué dans un monastère ou tout au moins sous la conduite d'un maître, par celui qui l'étudie ; avec la raison légitime que ce serait comme vouloir étudier la psychanalyse sans jamais avoir suivi soi-même une thérapie. Des textes indiquent que la relation personnelle entre le sujet et le zen n'est pas stéréotypée dans un lien indispensable entre maître, élève dans un Dojo.²⁰ Cela est rapporté par le maître considéré comme fondateur de la branche Soto du zen au Japon, Dogen :

¹⁸ Z. Hakuin ; Tch'an (zen) racines et floraisons; p. 378.

¹⁹ Précisons que selon F.Varela le but de la « méditation », dans la tradition bouddhique, ne serait pas l'absorption totale de l'esprit : « *Calmer l'esprit, dans le bouddhisme, n'a pas pour but de l'absorber mais de le mettre en mesure d'être attentif à lui-même assez longtemps pour acquérir un discernement quant à sa propre nature et à son propre fonctionnement.* » ; L'inscription corporelle de l'esprit : p.56

²⁰ Le maître zen Dainin Katagori Roshi du centre de Minneapolis posait cette question à N. Goldberg qui souhaitait venir pratiquer dans son centre : « *Pourquoi viens-tu pratiquer la méditation ? Pourquoi ne pas préférer l'écriture comme pratique personnelle ? Si tu entres suffisamment en profondeur dans l'écriture, elle te conduira partout.* » ; Les italiques jubilatoires ; p.14 .

Avant-propos

« Si vous n'avez pas encore l'esprit d'éveil, il est important que vous sachiez que vous réalisez la voie en pratiquant avec un maître qui lui-même a réalisé sa vraie nature originelle. Cependant, si vous n'avez pas encore rencontré cette personne, mais qu'il y a en vous une profonde détermination à produire l'esprit d'éveil et si vous mettez tout votre cœur dans votre travail, vous réaliserez aussi la voie. »²¹

Le fait de parler de pratique du zen pose la question de savoir sous quelle forme doit se dérouler cette pratique. Doit-elle se concrétiser selon les préceptes de l'école rinzai, soto, obaku... Ainsi, se pose le nouveau problème de savoir de quelle forme du zen il s'agit.

Dans cette même optique, peut-on, pour étudier le christianisme, se contenter de pratiquer la religion chez les orthodoxes ou les mormons, ou encore les témoins de Jéhovah qui pourtant prétendent tous pratiquer en conformité avec les préceptes originaux du courant du christianisme ? Enfin comme le précise B. Faure, les caractéristiques inhérentes au zen comme au bouddhisme laissent penser que la pratique de la spiritualité n'est pas la seule voie pour atteindre (ou être atteint par cette pensée) :

« S'intéresser à la pensée bouddhique ne signifie pas « devenir bouddhiste » (...) C'est réaliser que nous sommes déjà à certains égards bouddhistes, ou plutôt que le bouddhisme est l'une des manifestations culturelles de virtualité que nous possédons et que nous avons trop longtemps réprimé au nom de certaines conceptions grecques et/ou judéo-chrétiennes de notre identité. »²²

²¹ J. Coursin ; Dogen : instruction au cuisinier zen ; p. 40.

²² B. Faure ; Bouddhisme, philosophie et religion ; p. 6.

D'où vient le zen et en quoi consisterait-il ?

Le « bouddhisme » zen²³ serait une « invention » non pas indienne ni japonaise, mais chinoise, apparue sous sa forme particulière vers le VII^e siècle et c'est à cette époque que selon Paul Demiéville :

« (...) se cristallisent les formes typiques qui prêtent au Tch'an sa physionomie distinctive. On l'appelle d'ailleurs à l'époque non pas l'école du Dhyâna mais l'école du Lankâ [-vatara-sûtra] d'après le titre abrégé de la principale autorité scripturaire dont elle se réclamait. »²⁴

De l'appellation d'école du Lankâ elle deviendra école du Dhyâna (en sanskrit) et traduit littéralement par ch'an puis zen en japonais. Cette affirmation d'apparition du zen au VII^e siècle semble en contradiction avec l'idée généralement admise d'une tradition ininterrompue de successions de la lignée du zen depuis le bouddha lui-même en passant par Bodhidharma considéré comme le propagateur du zen en Chine²⁵. P. Demiéville et B. Faure l'expliquent par la volonté de l'école du Dhyâna de s'affirmer face aux autres courants issus du bouddhisme et moins hétérodoxes qu'elle, à travers la création d'une lignée remontant jusqu'au bouddha lui-même. Les adeptes se sont ralliés au patriarcat de Bodhidharma, de même pour les patriarches antérieurs, de Bodhidharma à bouddha. La lignée se serait constituée à la fin du VII^e siècle, parallèlement à l'usage des « cas » les Kong-ngan (kôans).²⁶ Après la mort du patriarche Houng-jên (605-675), il s'ensuivit une scission entre l'école du Nord (école de l'apprentissage gradualiste) et l'école du Sud (dite école subitiste de l'éveil) provoquée par deux disciples : Chen-Hsiou (vers 638-713) et Houei-Neng (638-713). Ce fut celle de Houei-Neng qui perdura et dont les ouvrages sont restés parmi les classiques du zen. A partir de l'école du sud, deux écoles se sont développées au IX^e siècle : celle de Lin-Tsi et celle du Caotong, donnant l'école Rinzai et l'école Soto qui sont devenues au Japon les deux principales écoles et dont Esai (1141 – 1215) et Dôgen (1200 – 1253) sont considérés comme les fondateurs respectifs dans ce pays.

²³ Le terme Bouddhisme à été mis entre guillemet pour souligner le fait que : « (...) l'école du dhyâna est loin d'être purement bouddhique » ; P. Demiéville ; Choix d'études sinologiques ; p.95.

²⁴ P. Demiéville ; Choix d'études sinologiques ; p.160.

²⁵ Pour B. Faure : « Leur éventuelle historicité [celle de Bodhidharma et SengChou] n'a qu'un intérêt très secondaire pour la tradition Chan. » ; Le traité de Bodhidharma ; p.22.

²⁶ P. Demiéville ; Choix d'études sinologiques ; p.226.

Avant-propos

L'idée de départ contenue dans le Lankavatâra sutra est que l'homme dispose à l'origine de la nature de Bouddha. Cette idée de présence foncière de la nature de Bouddha est importante, car elle est la conséquence de la méthode particulière de transmission de l'enseignement du zen. Le but du zen n'est pas de chercher à acquérir la nature du Bouddha, mais de dévoiler cette nature, présente, mais cachée. De sorte que dans l'accès à la transformation, il ne s'agit pas d'accumuler une connaissance ou une technique particulière mais au contraire de se détacher de toutes les notions préétablies indispensables dans certaines situations mais qui envahissent notre esprit foncier. L'objectif du zen nommé « éveil » serait ainsi la mise au jour de notre nature véritable (ou selon les termes de Houei-Neng « voir dans sa propre nature » par une disparition des illusions fabriquées par notre mental :

« On ne parvient à voir sa nature propre que grâce à une absence complète de toute activité consciente de l'esprit, en rejetant d'un seul coup tout le causal et le fabriqué. On atteint alors un état d'esprit transcendant qui a reçu dans l'école du dhyâna le nom de technique d'absence de pensée. Mais l'absence de pensée n'est rien d'autre que la substance de notre esprit propre. »²⁷

Nous verrons que la question de l'accès à la créativité artistique est précisément un bon exemple de ce type d'illusions que fabrique l'esprit, conséquence de l'accumulation de nos connaissances qui dans des cas précis peuvent devenir des freins.

La méthode du zen consiste donc, non pas à tenter de détruire les illusions, mais à « réaliser » le caractère illusoire de nos conceptions, engendrées par l'accumulation de connaissances. Cette accumulation de connaissances bien qu'utile peut, si elle est mal gérée, bloquer notre disponibilité et notre ouverture à la nouveauté ou à la différence.²⁸ Le principe est d'ébranler l'édifice immuable de nos certitudes et de nos vérités établies, par des techniques faisant appel à l'absurde et à l'illogisme et dont font partie les kôans. Les kôans sont des sortes d'énigmes, composées de questions-réponses, la question étant un moyen

²⁷ J. Gernet ; Entretiens du maître de dhyâna Chen-Houei p.VII.

²⁸ Citons comme exemple, cette observation d' A. I. Miller : « *Même les physiciens professionnels se font parfois surprendre par des questions soi-disant naïves, en se noyant dans des complexités totalement hors sujet. Le génie de Galilée consista bien à voir la forêt, là où les autres ne voyaient que des arbres.* » ; Intuitions de génie – Image et créativité dans les sciences et les arts ; p.30

Avant-propos

d'ébranler la conscience du disciple et la réponse de celui-ci constitue un révélateur de la « réalisation » de l'élève. L'ébranlement de la conscience n'est d'ailleurs pas toujours que psychique, comme le remarque A. Koestler :

« Les grands coups et les petites taquineries sont une forme modérée de la thérapie de choc qui vise à secouer l'étudiant pour le faire sortir de ses habitudes mentales (...). »²⁹

²⁹ A. Koestler : Le lotus et le robot ; p.284.

Chapitre I. LE ZEN DANS LES TEXTES TRAITANT DE L'ART «OCCIDENTAL»

Ce premier chapitre aborde les publications francophones portant sur les rapports entre le zen et les pratiques artistiques en occident, en commençant par une méthode particulière d'enseignement du dessin qui revendique des rapports avec l'idéal du zen. Des techniques de créativité selon des méthodes dites issues du zen seront également abordées, comme des analyses de films qui distinguent dans diverses œuvres, la présence du zen.

I.A. L'ART PICTURAL

I.A.1. UN ENSEIGNEMENT PARTICULIER

Dans son ouvrage intitulé Dessiner grâce au cerveau droit, B. Edwards soulève la problématique de l'accès à une pratique artistique (ici le dessin). Même si son ouvrage ne se réclame pas directement des méthodes inspirées du zen, elle y fait allusion, et on peut se demander pour quelle raison elle fait ce rapport entre une méthode particulière d'enseignement du dessin et le zen.

I.A.1.a. La parole et le geste

B. Edwards part du problème que pose le dessin des adultes par rapport à la manière dont on dessine au cours de l'enfance. Au fur et à mesure que l'on avance vers l'âge adulte, on éprouve, en tant que dessinateur amateur, de plus en plus de difficultés pour créer des dessins. Un enfant dessine sans complexe tout ce qu'on lui demande, mais à l'âge adulte, fréquemment, il s'arrête de dessiner parce qu'il pense qu'il ne sait pas dessiner, de la même manière que l'observe F. Varela à propos du frein des habitudes :

Chapitre 1 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Occidental »

« La dissociation de l'esprit et du corps, de la conscience et de l'expérience est le résultat de l'habitude, et cette habitude peut être rompue. »³⁰

Si l'on demande de dessiner une fleur le sujet va généralement dessiner un simple rond entouré d'autres ronds pour représenter les pétales et avec un trait en guise de tige. Or, selon B. Edwards, il est tout à fait capable de reproduire une fleur de manière réaliste et crédible, mais il ne le fait pas car il ne sait pas utiliser correctement son cerveau. Ce qui se passe lorsque qu'il dessine « comme un enfant », c'est qu'au lieu de dessiner la fleur telle qu'il la voit, il se simplifie la tâche en allant chercher dans une partie de son cerveau ce qui est connu comme étant la représentation (quasi-symbolique) de la fleur (un peu comme s'il allait chercher dans un dictionnaire d'images, celle correspondant au mot fleur)³¹. Il est presque possible de dire qu'il ne dessine pas la fleur mais qu'il l'écrit (à la manière d'un hiéroglyphique). B. Edwards se posait beaucoup de questions à ce sujet. Notamment, elle constatait pendant ses cours de dessin qu'elle ne pouvait pas à la fois se concentrer sur le fait de parler et de dessiner ; les deux activités se court-circuitaient :

« J'entendais ma voix s'interrompre et je voulais reprendre ma phrase, mais je devais faire un effort terrible pour trouver les mots (...). Enfin me ressaisissant, je reprenais mon exposé et je m'apercevais alors que j'avais perdu le contact avec mon dessin qui, subitement, me paraissait compliqué et difficile. Cette nouvelle découverte allait me mettre un peu plus sur la voie : je pouvais soit parler soit dessiner, mais je ne pouvais pas faire les deux à la fois. »³².

B. Edwards retrouve des principes constatés également dans d'autres textes faisant état de rapports entre le zen et des activités artistiques et dans lequel est revendiqué le même constat, à savoir une séparation de l'activité verbale et conceptuelle de l'activité gestuelle

³⁰ F. J. Varela ; L'inscription corporelle de l'esprit ; p.56.

³¹ Ce phénomène est également décrit par des chercheurs comme une préperception : « *Le cerveau projette sur le monde, des préperceptions à partir des structures internes du cerveau, qui vont projeter sur les premiers relais sensoriels, et en particulier sur l'aire VI, des préreprésentations, des préperceptions.* » ; A. Berthoz ; *Le cerveau et le mouvement* ; Université de tous les savoirs n°5 ; p.133.

³² B. Edwards ; Dessiner grâce au cerveau droit ; p.VII.

Chapitre 1 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Occidental »

intuitive³³. Comme le remarque H. Aubry dans son étude sur l'influence de la philosophie et de l'esthétique zen sur des créateurs contemporains ; à propos du raisonnement zen :

«Les paradoxes abondent et ils se proposent de dépasser le choix traditionnel du raisonnement logique. Le mode de pensée zen se manifeste à travers la réalisation ultime d'un geste intérieur et par son application dans un champ de connaissance intuitive. »³⁴

S'agissant du dessin on semble se trouver précisément dans ce «champ de connaissance intuitive» : lorsqu'il s'agit de tracer une forme dans l'espace. Ceci est comparable au tir au jugé, il s'agit d'estimer intuitivement des rapports et des distances dans un espace à deux ou trois dimensions, qu'il s'agisse du dessin ou du tir à l'arc.

I.A.1.b. La perte de capacité

B. Edwards avait également observé que ses élèves se disaient incapables de réaliser un dessin dit « difficile » de manière réaliste et fidèle, tel qu'un visage. Dès qu'il s'agissait pour eux de représenter quelque chose un tant soit peu complexe, tous se disaient incapables de l'accomplir. Ce genre d'activité est d'après eux réservé aux gens « doués », c'est-à-dire aux gens ayant reçu un don une fois pour toutes par quelque voie mystérieuse. Or, B. Edwards avait constaté elle-même que lorsqu'elle tentait de suivre un raisonnement logique, elle redevenait comme une débutante, incapable de savoir comment aborder son dessin.

Il était donc logique de se demander : si un expert peut dans certaines conditions redevenir dans l'état d'un débutant, pourquoi un débutant, ne pourrait-il pas se transformer en expert? Selon elle, il devait y avoir une disposition de l'esprit qui favorisait ou annihilait la capacité à dessiner. En d'autre sorte, la disposition est là, la seule chose à faire pour l'élève est de lui faire prendre conscience de la présence de ces capacités, qu'il n'a qu'à puiser en lui-même :

³³ C. Petitmengin constate le même « phénomène » dans son études des processus intuitifs : « Pour plusieurs sujets, nous avons remarqué qu'il était difficile, sinon impossible, de vivre (ou de revivre) une expérience intuitive et simultanément de la mettre en mots. » ; L'expérience intuitive ; p.101.

³⁴ H. Aubry ; L'influence de la philosophie et de l'esthétique zen sur des créateurs contemporains ; p.12.

Chapitre 1 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Occidental »

« En effet, les gens hésitent souvent à suivre un cours de dessin parce qu'ils ne savent pas déjà dessiner. C'est comme si vous décidiez de ne pas suivre un cours d'anglais parce que vous ne parlez pas encore cette langue, (...). »³⁵

Les références au zen auxquelles elle procède dans le cadre de son enseignement du dessin par rapport à ce constat ne sont, comme cela sera évoqué plus loin, pas un hasard lorsqu'on lit cette remarque de Lin-Tsi :

« C'est parce que vous ne voulez pas faire confiance aux choses qui sont dans votre propre maison, que vous allez ainsi chercher hors de vous-mêmes »³⁶

Des textes portant sur la philosophie zen font fréquemment allusion à l'idée de la présence foncière, de l'état d'esprit « d'éveillé » ou « du bouddha » (signifiant également « éveillé », mais qui ne demande qu'à être dévoilé). Celui-ci est présent et n'est obscurci que par des idées, des préjugés, c'est-à-dire des représentations mentales qui ne sont pour le zenniste que des illusions.³⁷ Cela semble être une des raisons pour lesquelles Houei-neng répondait à la phrase d'un disciple qui décrivait la conscience foncière comme un miroir brillant qu'il faut tenir propre, qu'il n'y a pas de miroir brillant car dès le commencement il n'y a rien où la poussière pourrait-elle s'amasser ?

Cette phrase de Houei-neng paraît symboliser l'idée qu'il est vain de vouloir chasser les pensées de l'esprit, puisqu'elles ne sont que des projections de l'esprit. L'esprit d'éveil est là depuis l'origine. Selon le zen, il n'y a qu'à en prendre conscience, le « réaliser ». L'idée du « commencement », comme le rapporte D.T. Suzuki par la phrase d'Houei-neng, semble importante dans le sens où cela fait également référence à la période d'enfance, avec toute la spontanéité de comportement, dans cette période de grande liberté créatrice marquée par l'absence de doute et d'appréhension sur ses capacités. De la même manière que l'observe Lin-Tsi, le manque de confiance en ses capacités provoque la dépendance aux êtres (un maître, l'opinion de l'autre) et aux choses, c'est-à-dire l'incapacité à agir face aux choses que l'on croit, dans le cas de la création artistique, être difficiles.

³⁵ B. Edwards ; Dessiner grâce au cerveau droit ; p.2.

³⁶ Les entretiens de Lin-Tsi ; traduit par P. Demieville ; p. 160.

³⁷ Dans son étude sur les caractéristiques communes existant entre la création artistique et la découverte scientifique Arthur Koestler observe des occurrences similaires, comme la nécessité de « penser à côté », c'est à dire à côté de la pensée normative masquant l'insolite, la nouveauté : « *Découvrir c'est bien souvent dévoiler quelque chose qui a toujours été là, mais que l'habitude cachait à nos regards.* » A. Koestler ; Le cri d'archimède ; p.92.

Chapitre 1 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Occidental »

I.A.1.c. L'explication sans mots

De la même manière qu'apparaît la défiance à l'égard de l'enseignement à l'aide des mots comme cela à été évoqué au sujet des méthodes de transmission du zen ou dans la pratique du théâtre chez Peter Brooks, B. Edwards constate la même chose au sujet du dessin en le comparant à l'apprentissage de la bicyclette :

«A plusieurs égards, enseigner le dessin c'est comme apprendre à quelqu'un à rouler à bicyclette. C'est difficile à expliquer avec des mots. »³⁸

B. Edwards rapporte que lorsqu'on apprend la bicyclette à quelqu'un, il ne suffit pas de dire : « il faut monter dessus et pousser sur les pédales », très souvent il faut montrer par l'exemple, et c'est l'expérience à travers l'expérimentation pratique qui permet la progression. Selon elle, il en est de même pour le dessin. Relevons, à ce propos, deux notions dont fait allusion B. Edwards pour la pratique du dessin, à savoir : L'inutilité des explications verbales et la présence foncière des aptitudes au dessin, comme on le voit également souligné par Lin-Tsi :

« Ne réalisant pas cela (que l'état du Bouddha n'est pas à obtenir), les apprentis s'attachent aux mots et aux phrases ; ils se laissent obstruer par les mots de profane et de saint, ce qui fait écran et empêche leur œil de Voie d'y voir clair. (...) C'est ainsi que plus on cherche et plus on est loin ; toute recherche va à fin contraire »³⁹

Est-ce que le fait de retrouver ces mêmes notions synthétisées chez Lin-Tsi expliquerait les rapports que relève B. Edwards entre l'art du dessin et le zen, ou s'agit-il d'une simple coïncidence? Les similitudes d'observation sont notables, et il est d'autant plus intéressant d'observer que la phrase de Lin-Tsi fait un lien entre les deux notions développées par B. Edwards : la confusion des mots et l'état particulier de conscience d'une activité comme le dessin. Pour Lin-Tsi, il semble que ce soit précisément le fait de ne pas réaliser que l'état modifié de conscience est inhérent au disciple qui crée l'obstacle. Au

³⁸ B. Edwards ; Dessiner grâce au cerveau droit ; p.2.

³⁹ Les entretiens de Lin-Tsi ; traduit par P. Demieville ; p.81.

Chapitre 1 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Occidental »

contraire il recherche à l'extérieur l'état du Bouddha à travers les explications verbales du maître. Il semblerait que ces explications à l'aide des mots, par le fonctionnement du cerveau « verbal et analytique » l'éloignent au contraire de l'état recherché, comme le décrit A. Koestler dans le cadre de la créativité :

« Les mots sont des outils essentiels pour formuler et communiquer les pensées, et aussi pour les emmagasiner dans la mémoire ; malheureusement, les mots peuvent devenir pièges⁴⁰, appeaux ou camisoles de forces. Nombreux sont les concepts fondamentaux de la science qui, à telle ou telle époque, ont servi à la fois d'outils et de pièges ; par exemple « temps », « espace » (...) il ne s'agissait pas de simples étiquettes, comme les noms donnés aux personnes et aux objets ; il s'agissait de constructions artificielles qui, derrière une façade innocente, dissimulait les traces de l'espèce particulière de logique qui avait servi à les fabriquer. »⁴¹

Fréquemment, on rencontre dans les écrits sur le zen cette idée non pas de recherche mais d'abandon comme le préconise le maître Tch'an Sêng-ts'an :

« N'essayez pas de chercher la vérité, cessez simplement de vous attacher à des opinions »⁴²

I.A.2. LES CONDITIONS DE LA CRÉATION

I.A.2.a. Cerveau droit et satori

Tout au long de son ouvrage « Dessiner avec le cerveau droit », B. Edwards émaille son texte de citations sur le zen, et il est intéressant de noter qu'elle illustre également son propos par des citations tirées de textes sur le zen. Ainsi, elle distingue les différences de

⁴⁰ L'idée des mots comme pièges à pensée se retrouve également dans cette remarque : « *comme disent les Tch'annistes et les Taoïstes, on tombe dans le « filet des mots »* », Fong Yeou-Lan ; Précis d'histoire de la philosophie chinoise ; p.266 - Les Taoïstes également, et pour cause, puisque selon Roger Goepfer ; « *Les taoïstes furent les premiers qui créèrent le concept de la « doctrine sans mots » qui fut adoptée de la doctrine des bouddhistes Tchan (zen) à l'époque des Tang, (...)* » ; La chine ancienne; p.233.

⁴¹ A. Koestler ; Le cri d'Archimède ; p.158.

⁴² Essai sur le bouddhisme zen, traduit par T.D Suzuki ; vol. I ; P. 234.

Chapitre 1 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Occidental »

fonctionnement entre les deux hémisphères du cerveau, en référence avec les travaux de Sperry qui avait constaté leur mode d'activité hétérogène. L'hémisphère gauche étant considéré comme plus axé sur la fonction du raisonnement logique et verbal, alors que le droit serait davantage axé sur l'intuition, l'appréhension spatiale. De la même manière, elle utilise cette citation tirée d'un ouvrage de D.T. Suzuki « An Introduction do zen Budhism » pour la définition que D.T. Suzuki donne du Satori :

«La vie du zen commence par l'ouverture du satori. Le satori peut se définir comme une appréhension intuitive par opposition⁴³ à la compréhension intellectuelle et logique. Quelle qu'en soit la définition, satori signifie le déploiement d'un monde nouveau jusqu'alors imperçu. »⁴⁴

Il semble que, par cette citation, B. Edwards veuille faire un parallèle entre le mode de fonctionnement du cerveau lorsque se produit cette « ouverture du satori » décrite par Suzuki.⁴⁵ Ce dernier définit précisément par les mêmes mots que ceux utilisés par B. Edwards le mode de fonctionnement de l'hémisphère droit lorsque le dessinateur est en action. Le parallèle entre l'observation de D.T. Suzuki et celle de B. Edwards n'a pas manqué d'attirer l'attention de cette dernière. Cette citation a sans doute dû capter l'intérêt de B. Edwards puisque D.T. Suzuki fait allusion également à la perception d'un monde nouveau, c'est-à-dire à percevoir les choses de manière différente. A. Koestler fait une analyse similaire dans son étude des caractéristiques du processus inventif, et note également cette idée de changement dans la perception d'une même chose fixée par le même lien de l'habitude :

« La confrontation d'une matrice insolite révèle dans une impitoyable clarté ce que nous n'avions pas su voir dans la pénombre de nos habitudes ; les axiomes tacites des règles du jeu sont arrachés aux ténèbres. »⁴⁶

⁴³ On aura l'occasion de voir que l'idée d'opposition entre intuition et logique pose problème dans l'interprétation « moderne » du zen.

⁴⁴ Dessiner grâce au cerveau droit ; p.192.

⁴⁵ L'utilisation par D.T. Suzuki du terme « d'opposition » au lieu, par exemple, de « différenciation » entre « appréhension intuitive » et « compréhension intellectuelle et logique », est le reflet d'une tendance « outrancière » comme ne le manquerons pas de critiquer des sinologues comme P. Demiéville ou R. Etiemble mais également dans d'autres domaines de recherche : A. Koestler.

⁴⁶ A. Koestler ; Le cri d'Archimède ; p.58.

Chapitre 1 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Occidental »

Cette notion est représentative de l'image bien connue de la vision du verre d'eau à moitié vide ou à moitié plein. Cet exemple a priori anodin semble précisément au cœur du discours de B. Edwards, qui prend d'ailleurs, dans son enseignement du dessin, l'exemple d'une perception particulière des pleins et des vides, et met ainsi en corrélation l'activité du cerveau droit avec une forme de perception qui semble s'apparenter à la *vision prajnique* :

« En exerçant les facultés de votre cerveau droit, vous apprendrez à percevoir toujours plus profondément la nature des choses. Lorsque vous regardez les gens et les objets qui vous entourent, imaginez que vous les dessinez et vous les verrez alors différents. Vous les verrez d'un œil éveillé, l'œil de l'artiste qui vous habite. »⁴⁷

Pour B. Edwards cette nouvelle manière de voir les choses est l'équivalent de l'œil de l'artiste, tandis que D.T. Suzuki nomme cette vision comme étant l'œil du satori⁴⁸. B. Edwards semble suggérer qu'il s'agisse de la même chose. D'autres auteurs font le même constat au sujet de la corrélation entre esprit zen et l'activité cérébrale de l'artiste, comme cette étude sur le zen et la créativité dans laquelle Y-K Bae constate :

« Étonnamment, le zen contient une méthode pour fournir ces conditions de la création à l'artiste. »⁴⁹

Ici, il ne s'agit pas seulement de corrélation d'état (œil de l'artiste - œil du satori ou éveillé), mais également de procédure, puisqu'il propose le zen comme méthode de création. Ce chercheur n'est pas le seul à proposer cela ; l'idée est également évoquée par R. Lissen :

« Si la réalité vivante du « Satori » ne peut être définie que négativement, par rapport à nos valeurs habituelles, à nos perceptions distinctes, il n'empêche qu'elle est un fait POSITIF et CREATEUR. »⁵⁰.

⁴⁷ B. Edwards ; Dessiner grâce au cerveau droit ; p.194.

⁴⁸ R. Linssen , dans Bouddhisme, Taoïsme et zen, donne cette traduction du Satori : « Le terme de « Satori » correspond au terme « paravritti » du Mahayana. Il signifie « éveil », « volte face » ou conversion, dans son acception la plus élevée. » ; p.190.

⁴⁹ Y-K. Bae; Le zen et la création artistique, P. 9.

⁵⁰ R. Linssen ; Bouddhisme, Taoïsme et zen ; p.192

Chapitre 1 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Occidental »
I.A.2.b. L'acquisition par le désapprentissage

Que ce soit réellement le cerveau droit qui fonctionne particulièrement lors de l'activité du dessin n'est pas l'essentiel du problème. Le fait est que la technique d'apprentissage du dessin qu'a développée B. Edwards donne des résultats concrets. Dans son ouvrage sur «Les dominances cérébrales et la créativité », N. Herrmann utilise la collaboration de B. Edwards comme pratique de sa technique d'ACT (Applied Creative Thinking) et décrit ainsi les travaux de B. Edwards :

«Dans ce livre elle enseigne le dessin en se fondant sur les aspects mentaux du «voir», opposés aux approches traditionnelles de l'enseignement de l'art. Son œuvre a fait faire à l'éducation artistique un bond phénoménal.»⁵¹

A travers la technique de B. Edwards, les élèves prennent confiance en eux et constatent, non que les barrières qu'ils pensaient insurmontables s'abattent, mais d'une certaine manière qu'elles s'évanouissent comme des chimères créées par eux-mêmes et leurs préjugés entre doués et non doués.⁵² La même observation est établie au sujet des processus intuitifs :

« Les philosophes de l'intuition s'accordent d'ailleurs sur l'existence d'un geste pré-intuitif : conversion platonicienne, doute cartésien, réduction phénoménologique... , sont autant de gestes qui permettent d'opérer un désapprentissage, une rupture par rapport à la manière habituelle de considérer le monde, libérant un espace intérieur où l'intuition pourra surgir. »⁵³

La même idée du désapprentissage, comme rupture avec la manière commune d'appréhender, se retrouve dans des notions rapportées dans certains ouvrages sur le zen. B. Edwards met d'ailleurs elle-même en parallèle cette citation d'un dialogue entre maître zen et élève rapporté par F. Franck dans «The zen of seeing » :

⁵¹ N. Herrmann ; Les dominances cérébrales et la créativité ; p.231.

⁵² J.-M. Besnier constate à ce propos dans un article : « On croit généralement qu'apprendre, c'est acquérir de nouvelles compétences ; les sciences cognitives nous apprennent qu'apprendre, c'est au contraire, perdre des structures innées et les dispositions qui leur étaient attachés. » ; La pensée - H.S. Sciences et avenir n° 114 ; avril 1998 ; p.7.

⁵³ C. Petitmengin ; L'expérience intuitive ; p.17.

Chapitre 1 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Occidental »

«Un moine demandait à son maître : «Qu'est-ce que le moi? » Le maître répondit : «Il y a quelque chose de caché dans les profondeurs de ton moi, et il faut apprendre à connaître son activité secrète ». Le moine demanda alors qu'on lui dise quelle était cette activité secrète. Le maître se contenta d'ouvrir et de fermer les yeux. »⁵⁴

Evidemment cette phrase, placée telle quelle et en dehors de tout contexte, ne donne pas beaucoup de prise à la clarté, d'autant lorsqu'il s'agit de traduction et que le maître une fois encore n'indique rien qui puisse être saisi par la compréhension cartésienne et rationnelle. Cependant, il est possible de discerner ce que cherche à illustrer B. Edwards à travers cet exemple. En effet, l'idée centrale qu'elle retire de son expérience est la manière de voir les choses, c'est-à-dire comme lorsqu'on les dessine et que cette manière de percevoir peut influencer même la manière d'appréhender la vie courante. Il serait donc possible de faire un rapprochement entre l'activité «secrète» dont parle le maître et cette manière de voir avec «l'œil de l'artiste» telle que la décrit B. Edwards.

Cependant, diverses études portant sur le zen montrent que les «réponses» illogiques des maîtres ne peuvent pas être des métaphores, comme l'explique D.T. Suzuki :

«Le zen vise à l'ouverture du Satori ou à l'acquisition d'un nouveau point de vue sur la vie et l'univers. On trouve toujours les maîtres zen, (...) cherchant à utiliser tout incident d'apparence triviale dans la vie pour faire couler l'esprit du disciple dans un canal complètement inaperçu jusqu'alors. »⁵⁵

Dans l'exemple cité par B. Edwards, le maître semble vouloir exprimer, par l'ouverture et la fermeture de ses yeux, une métaphore d'un mode de perception. Il aurait tout aussi bien pu comme certains le font, répondre en renvoyant la question, pousser un cri, faire un geste, etc. Cela n'empêche pas qu'effectivement, et comme D.T. Suzuki le remarque également, il semble qu'il y ait chez le maître zen une volonté de changer de perception des choses, de la même manière que B. Edwards apprend à ses élèves à regarder différemment les objets qu'ils dessinent.

⁵⁴ B. Edwards ; Dessiner grâce au cerveau droit ; p.194.

⁵⁵ T.D Suzuki ; Essai sur le bouddhisme zen, vol. I ; p. 279.

Chapitre 1 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Occidental »
I.A.2.c. La vision spirituelle

Selon B. Edwards, la pratique du dessin telle qu'elle l'enseigne peut influencer également la perception qu'ont ses élèves des choses dans la vie courante, comme elle fait le constat des similitudes existantes entre ce mode de vision et l'enseignement du zen :

« (...), ce mode de connaissance se rapprochant singulièrement du satori en philosophie zen, (...) »⁵⁶

C'est peut-être également pour cela qu'elle insiste sur les rapports entre le zen et sa propre méthode d'enseignement. Tous deux ne se contenteraient pas d'améliorer l'efficacité du pratiquant dans tel ou tel domaine, mais semblent également vouloir transformer le mode de fonctionnement psychique, ce qui, par conséquent, peut amener à une perception des choses modifiée dans la vie quotidienne, c'est-à-dire voir le verre à moitié vide au lieu d'à moitié plein ou inversement

Il semble en fait que dans le zen, la transformation de la vision spirituelle vers la sagesse constituerait le but à l'origine, et que l'application à des pratiques d'arts (martialux ou autres) n'ait été qu'une sorte de dérivation⁵⁷, alors qu'en occident, il semble que ce soit l'étude des processus de créativité qui, en parallèle avec les observations du zen, tend à démontrer leur influence sur les comportements de la vie quotidienne. Cette différence par rapport à la phrase précédente de B. Edwards, est bien visible à travers cette observation et de Yagyû Munemori :

«Lorsque vous vous percevez par le cœur et l'esprit, vos yeux sont à même de saisir le monde. Ainsi la vue des yeux vient-elle après la vue du cœur /esprit. »⁵⁸

⁵⁶ B. Edwards ; Dessiner grâce au cerveau droit ; p.192.

⁵⁷ Dérivation allant parfois jusqu'à la déviation comme l'observe R. Etienne : « (...), je dirais que le monde de l'action au Japon paraît n'avoir retenu de sa propre tradition que la dimension martiale. Ce dont témoigne l'existence de centres de perfectionnement pour les cadres d'entreprises où l'on a recours à des techniques de conditionnement fort éloignées de l'enseignement traditionnel, pour ne pas dire opposées, qui tiennent davantage du lavage de cerveau que de l'apprentissage de la sagesse. Or, l'objet de l'enseignement traditionnel, japonais ou autre, n'est pas tant l'efficacité dans l'action, bien qu'il suggère une démarche dans ce sens, mais la sagesse par l'action dans le monde et sur soi. Le modèle traditionnel enseigne que l'efficacité dans l'action est un moyen et non un but : le moyen de parvenir à la sagesse grâce à l'action. Il semble que les Japonais en soient venus à prendre le moyen pour la fin (...). » ; <http://radio-canada.ca/par4/ind/musashi/samurai.html>

⁵⁸ La voie du samouraï ; traduit par T. Cleary ; p. 52.

Chapitre 1 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Occidental »

Pour Munemori, il s'agit d'abord de la transformation spirituelle, provoquant un changement général de soi, pour ensuite bouleverser sa manière de percevoir, élément essentiel pour lui dans la pratique du Kendo. En effet, selon lui :

«Ne pas voir c'est perdre à tout coup. Les afflictions constituent les maladies de l'esprit, à savoir que celui-ci se fixe sur tel ou tel point. Or, l'esprit ne saurait s'attarder ici ou là lorsque le corps doit parer le coup. »⁵⁹

Il semble que l'enjeu de la vision juste soit essentiel dans une pratique où il est possible d'engager sa vie, comme le Kendo ; il y a moins «obligation de résultat » dans le cas du dessin. Dans les conférences organisées par le Collège de France au Conservatoire national d'art dramatique en 1998, J. Grotowsky faisait la même observation pour la concentration du comédien. Pour lui, le meilleur des exemples de concentration est la pratique des arts martiaux, ou des arts de combat en général. Selon lui, ces pratiques forcent à se concentrer. En effet sans concentration, dans cet instant de combat, le risque d'erreur peut coûter cher. D'autres études constatent, à propos de la concentration, cet état de fait, comme le remarque P. Feuga :

«Celle-ci au demeurant n'est pas dans nombre de cas, simplement recommandée; elle est obligatoire, sous peine de produire un très mauvais travail, voire de mettre sa vie en danger. Un cascadeur, un équilibriste, un comédien ne peuvent être que concentrés. »⁶⁰

I.A.3. UNE ANALYSE DE LA PERCEPTION

I.A.3.a. L'observation directe et la catégorisation

Certaines études portant sur la créativité décrivent le développement d'une technique particulière qui consiste à forcer l'élève à ne plus avoir de lien rationnel avec l'objet de son travail. Cela est appliqué fortuitement par B. Edwards lorsqu'elle fait dessiner ses élèves à l'envers et qu'elle constate la première fois, avec étonnement, que leurs dessins sont

⁵⁹ T. Cleary ; La voie du samouraï ; p. 51.

⁶⁰ P. Feuga; L'art de la concentration ; p. 92.

Chapitre 1 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Occidental »

beaucoup plus élaborés que lorsque le sujet leur était présenté à l'endroit. Soudain ils se rapprochent du dessin d'un « expert ». Cela laisse à penser, comme le constatait J.-M. Besnier, qu'apprendre, ce n'est pas acquérir de nouvelles compétences mais perdre des structures innées.⁶¹ De la même manière, il semble que les élèves de B. Edwards ne reconnaissent plus l'objet sous sa forme conceptuelle, mais le voient comme un ensemble de courbes et de lignes, de plein et de vide. Ce serait à ce niveau que s'effectuerait selon B. Edwards le lien avec le zen. En effet, on a appris à reconnaître les choses, à les catégoriser tant bien que mal, en mettant un nom dessus ou des pensées (j'aime ou je n'aime pas, c'est beau ou laid, blanc ou noir ; etc.). Cette idée est également présente dans le zen, comme l'observent C. Vacher & H.S. Roshi chez le maître zen, Dogen :

« Nous avons l'habitude de porter constamment des jugements sur les phénomènes et sur nous-mêmes : vrais, faux, bons, mauvais, bienvenus, malvenus, beaux, laids, etc. Ce dualisme et ces jugements de valeur sur nous-mêmes et sur ce qui nous entoure sont la cause même de notre malheur. Dogen nous dit que les phénomènes étant ce qu'ils sont et là où ils sont, ils n'ont pas à être jugés, aucun n'est malvenu, aucun n'est déplacé. Les phénomènes sont tous à leur place. »⁶²

Voir les choses « telles qu'elles sont » et non pas telles qu'on a appris à les regarder, c'est à ce niveau que se situerait la constatation de concordance que fait B. Edwards entre sa technique d'apprentissage du dessin et l'enseignement du zen. Lorsqu'elle fait retourner la feuille que doivent recopier ses élèves, elle les oblige à regarder l'objet sans pouvoir le reconnaître de manière conceptuelle. Le dessinateur d'une fleur ne dessine pas « un objet portant le nom de fleur », mais une forme « brute ». Une observation similaire est établie dans le texte de Dogen cité précédemment, lorsqu'il fait cette relation entre voir et reconnaître :

« Vu ainsi, un être vivant est un être vivant, un brin d'herbe est un brin d'herbe. [En plus, vu ainsi] un être vivant n'est plus un être, un brin d'herbe n'est plus un brin d'herbe. »⁶³

⁶¹ J.-M. Besnier ; "La pensée" - H.S. Sciences et avenir n° 114 ; avril 1998 ; p.7.

⁶² C.Vacher & H.S. Roshi ; note 14 de la p.65 ; Shobogenzo uji (Etre-temps).

⁶³ Dogen ; Shobogenzo uji (Etre-temps) ; p.49.

Chapitre 1 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Occidental »

Le sens du « ainsi » dans ce texte semble prendre la signification du « tel que » comme C. Vacher l'explique dans ses notes de traduction. Réapparaît l'idée de la vision directe des choses, qui ne sont plus vues comme des concepts mais comme une forme qui n'est plus la représentation de l'objet. C'est sans doute cette notion qui a dû retenir l'attention de B. Edwards pour le zen. Cet exemple évoque également l'idée d'une utilisation des principes zen dans une application artistique.

I.A.3.b. La conversion de l'insolite en familier

Ne plus reconnaître les choses en tant que projection de la pensée mais les voir directement telles qu'elles sont perçues semble être le principal rapport existant entre le travail de B. Edwards et ses observations sur le zen, comme cela est évoqué à travers la citation qu'elle fait d'un maître zen chinois Houang-po :

*« La chose matérielle qui se trouve devant toi, c'est Cela. »*⁶⁴

De même, dans la différenciation constatée par J.W. Hayward dans l'image connue de la vieille/jeune femme, où dans une même figure, le dessin comportant à la fois les deux visages (le nez de la vieille femme devant l'oreille de la jeune), il observait cette différence de mode de vision de l'esprit :

*« Cette ambiguïté [la perception en dualité] est l'indicateur clef que quelque chose de différent de « voir » se passe dans la perception. »*⁶⁵

Dans les textes traitant du zen, cette double observation des choses est également évoquée : en tant que réalité et en tant que vacuité, les deux aspects incluant l'impermanence des choses. D'après Y. Raguin, l'école du tendai (t'ien-t'ai) considère même trois aspects dans le discernement (san chuan) : Le « tout » comme vide (qu'un chuan), Le « tout » comme irréel (chia kuan) et la contemplation médiane à la fois réelle et irréelle (chung kuan)⁶⁶. Bien que perçue comme objet, leur réalité n'est pas dissociée de leur aspect impermanent et illusoire. Si l'objet lui-même n'a qu'une réalité relative, on peut comprendre

⁶⁴ Dessiner grâce au cerveau droit ; p.155.

⁶⁵ J.W. Hayward & F.J. Varela ; Passerelles : Entretien avec le Dalaï-Lama sur les sciences de l'esprit ; p.37.

⁶⁶ Y. Raguin s.j ; Terminologie raisonnée du bouddhisme chinois ; p.302.

Chapitre 1 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Occidental »

pourquoi les bouddhistes et particulièrement les Zennistes ont une telle méfiance à l'égard des mots, c'est-à-dire des noms donnés aux choses. Il semble que leur logique de se passer des mots dans la transmission de leur enseignement rejoigne la méfiance qu'ils ont par rapport à la manière de voir les choses. Si B. Edwards fait référence aux pratiques zen, c'est sans doute parce qu'elle fait procéder ses élèves à un mode de fonctionnement de l'esprit similaire.

De même, en les contraignant à retourner l'objet observé, à ne plus voir qu'un simple enchevêtrement de traits et d'espaces, elle utilise le même procédé rencontré dans les techniques de développement de la créativité. Une des méthodes consiste à « rendre le familier insolite », c'est-à-dire à faire en sorte que l'intellect soit « déconnecté » pour ne laisser place qu'à un mode particulier de pensée :

« (...) en utilisant les mécanismes qui rendent le familier insolite, des états tels que le détachement, l'identification, la temporisation, la spéculation et l'autonomie de l'objet sont ressentis par les participants. »⁶⁷

Il est à noter aussi que dans l'ouvrage d'où est tirée cette phrase, il est procédé également à des analogies entre les mécanismes de créativité et le zen, comme cela sera évoqué dans le chapitre consacré à la créativité. Un autre ouvrage fait également référence à cette nouvelle perception du familier dans le cadre des états intuitifs liés aussi à la création :

« Une joie soudaine et bouleversante surgit parfois au sein même de l'angoisse. Les choses familières s'en trouvent comme transfigurées. »⁶⁸

Mais tous ces ouvrages arrivent finalement à la même conclusion : cette aptitude de l'esprit analogue à ce que serait celui du « zen » favorise le processus artistique. Il semble évident, qu'il s'agisse ou non de favoriser d'un hémisphère du cerveau par rapport à l'autre, que l'essentiel est le changement de mode de perception. Ainsi, le sujet ne perçoit plus l'objet comme un concept, et tous ces théoriciens constatent les incidences dans la création, celle-ci s'en trouvant, selon eux, favorisée.

⁶⁷ C. Deschamps ; Créativité et satori ; p.20.

⁶⁸ C. Petitmengin ; L'expérience intuitive ; p.291.

Chapitre 1 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Occidental »
I.A.3.c. Le mouvement immobilisé par la pensée en mouvement

Le cas du dessin est privilégié, s'agissant de la comparaison du processus d'activité du cerveau lors du dessin, par rapport à l'absorption/concentration du zen. En effet, que la fonction première du dessin tienne dans l'observation des choses paraît être une évidence. Or, cette comparaison axée sur le concept d'observation peut sembler plutôt floue s'agissant d'une activité comme par exemple celle des arts martiaux qui auraient eux des relations privilégiées avec l'univers du zen. Un autre auteur décrit le lien qui existe entre la manière de voir et celle de penser dans l'accomplissement d'une œuvre, comme cela est présent chez le maître zen Takuan. Son discours rappelle la même idée qu'évoquait B. Edwards sur la difficulté pour le peintre de conceptualiser sa pensée pendant qu'il dessine. De même, B. Edwards, élargit l'idée à la manière de percevoir le monde comme cela est analysé par Takuan :

« Dans toutes les œuvres, si la pensée de faire une chose surgit, l'esprit se tient à cette chose. C'est pourquoi il faut susciter l'esprit sans se tenir nulle part. Si une pensée ne surgit pas, les mains ne font rien. Mais lorsqu'elles font quelque chose, l'esprit s'y tient. En faisant quelque chose, tout en produisant des pensées, ne pas s'y tenir. Voilà l'esprit dans chaque voie. (...) A la vue des fleurs et des érables, l'esprit qui les voit surgit, mais ne s'y tient pas. »⁶⁹

Cette citation illustre tout le paradoxe du processus qui, précisément, pourrait constituer le point commun du zen et de l'activité artistique, à savoir la nécessité qu'une pensée surgisse (ne ce serait que pour la volonté d'agir) pour qu'il y ait une activité, mais sans pour autant que cette pensée soit « rigide » ou « fixe » et entrave la concentration. De même, il illustre également les rapports entre la conscience de l'activité et la perception des choses. Il fait le lien entre l'aspect pratique de l'enseignement, dans l'efficacité et la similitude d'état d'esprit avec un aspect plus général, c'est-à-dire spirituel ou philosophique de la perception du monde.

Cet exemple met en lumière la raison pour laquelle B. Edwards établit un lien entre d'une part le zen, et l'activité du dessin, et d'autre part, l'activité du dessin et une autre façon

⁶⁹ Takuan ; Mystère de la sagesse immobile ; p.44.

Chapitre 1 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Occidental »

d'appréhender le monde. Elle ne préconise pas l'absorption/contemplation du zen, mais simplement le regard à l'instant du dessin :

«Lorsque vous regardez les gens et les objets qui vous entourent, imaginez que vous les dessinez et vous les verrez alors différents. Vous les verrez d'un œil éveillé, œil de l'artiste qui vous habite. »⁷⁰

De la même manière, le zen semble avoir acquis, par son évolution, un objectif qui paraît double : d'une part améliorer la pratique de diverses activités, telles que le tir à l'arc, la cérémonie du thé, l'arrangement floral, la poésie, la calligraphie, d'autre part utiliser ces activités pour atteindre «l'éveil », c'est-à-dire une nouvelle approche des choses par une (re)découverte de soi-même. Chez B. Edwards, il s'agit de voir la vie avec l'œil de l'artiste ; pour les zennistes, il s'agira de l'œil *prajnique*.

I.A.3.d. Tenir l'esprit nulle part

Précédemment⁷¹ J. Grotowsky remarquait dans un parallèle entre le jeu du comédien et les arts martiaux, la nécessité pour le pratiquant d'art martial d'être concentré, sous peine de mettre sa vie en danger. Or, dans le laboratoire de B. Edwards, à aucun moment elle ne parle spécifiquement d'un travail particulier sur la concentration, elle précise simplement que ceux qui dessinent «*se contentent de regarder* »⁷². Or, il apparaît également, dans des textes de maîtres zen, la même idée dont parle J. Grotowsky, mais avec des nuances, comme dans par cet exemple tiré du maître zen Takuan :

« (...) lorsque vous tirez votre sabre et pourfendez votre adversaire, ne lâchez pas votre esprit vers le pourfendu. »⁷³

Cependant, Takuan semble ici en contradiction avec les arguments qu'il défendait lorsqu'il préconisait de ne pas fixer l'esprit. Ne pas fixer l'esprit est d'ailleurs un point qui revient souvent dans les écrits du zen et qui semble paradoxal à des occidentaux, puisqu'on

⁷⁰ B. Edwards ; Dessiner grâce au cerveau droit ; p.194.

⁷¹ Voir Chapitre A ; partie 1 ; paragraphe e.

⁷² B. Edwards ; Dessiner grâce au cerveau droit ; p.2.

⁷³ Takuan ; Mystère de la sagesse immobile ; p.46.

Chapitre 1 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Occidental »

entend souvent dire que dans toute activité, on doit être concentré. Ceci semblerait effectivement être en concordance avec la phrase de Takuan, mais non plus avec son idée d'esprit non fixe ; néanmoins, il précise un peu plus loin :

« Cependant, du point de vue de la Vérité du Bouddha cet esprit (...) n'est pas le niveau le plus haut. Ce n'est qu'une vérité pour l'étude et un exercice pour novices qui tentent d'éviter la perturbation de leur esprit en le fixant. »⁷⁴

Cette phrase pourrait être comparée avec le phénomène de l'hypnose : lorsqu'on souhaite obtenir un état hypnotique, le procédé le plus couramment utilisé est celui de la concentration sur une stimulation unique (un objet brillant, une voix). Mais une fois l'état hypnotique atteint assez profondément, le sujet n'a plus conscience de la stimulation fixée, ce procédé se retrouve dans la méthode bien connue du comptage des moutons pour s'endormir. On fixe l'attention sur un point, jusqu'à «perdre conscience» et s'endormir. Ainsi, l'état de concentration qui consisterait, comme le décrit Takuan : « à *attacher l'esprit qui est sujet à s'en aller ailleurs* »⁷⁵ ne serait qu'un moyen et non une fin, pour ensuite se libérer de l'état de concentration et entrer dans «l'esprit foncier». Takuan illustre en fait trois états, qu'il décrit à travers l'exemple du chat mis en présence d'un oiseau. De fait, trois scénarii sont possibles :

- laisser le chat se jeter sur l'oiseau
- attacher le chat
- éduquer le chat pour qu'il ne mange pas l'oiseau.

Les trois cas de Takuan, sont en référence à trois type de disposition d'esprit : le chat qui se jette sur l'oiseau symboliserait la pensée non maîtrisée, et produisant un mauvais travail, causé par le délire, le rêve profond : « (...) *la pensée (...) incohérente, comme il arrive lorsque les lois du raisonnement normal sont suspendues : dans le rêve.* »⁷⁶.

Le chat attaché, exprimerait l'attention placée sur un point fixe, l'esprit pris par une idée : le doute, l'hésitation, la peur, l'appréhension de l'échec... et incapable d'aucune action ; sans efficacité : « (...) *la pensée attachée à une matrice unique est évidemment bornée.* »⁷⁷.

⁷⁴ Takuan ; Mystère de la sagesse immobile ; p.46.

⁷⁵ Takuan ; Mystère de la sagesse immobile ; p.46.

⁷⁶ A. Koestler ; Le cri d'Archimède ; p.31.

⁷⁷ A. Koestler ; Le cri d'Archimède ; p.31.

Chapitre 1 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Occidental »

Takuan aurait pu ajouter l'exemple de la souris : un chat attaché ne mangera pas l'oiseau mais ne pourra pas non plus éliminer une souris. Et enfin le chat libre mais maîtrisé, idée que Takuan exprime par cette phrase :

« Il faut libérer l'esprit en abandonnant les attachements, comme ce chat. L'esprit va n'importe où, où il veut aller, mais il ne s'y tient pas, voilà la façon de traiter l'esprit. »⁷⁸

Ainsi, il faut se garder de trop vite interpréter le terme de concentration, de la même manière que s'agissant du terme « méditation » dans la spiritualité asiatique. Le terme de concentration peut prêter à confusion lorsqu'il est pris pour son équivalent occidental. L'idée de concentration chez les zennistes semble être très différent de l'idée qu'on peut s'en faire de prime abord. Cependant, la concentration lors de l'activité artistique semble différente de celle pratiquée pour par exemple dans le fait de compter. Il existe le cas vécu par tous, de la focalisation de l'esprit et perturbée lorsque quelqu'un énumère également des chiffres à côté de soi, cela a pour effet de court-circuiter la concentration et de la détourner. Or, comme semble le montrer Takuan, ce type de concentration n'est qu'un premier stade dans le cas du zen, pour arriver à un esprit non pas occupé, (ce qui impliquerait également la préoccupation) mais un esprit vacant et disponible, comme cela est décrit dans le cadre de la pensée créative :

« Ce processus de maturation [de naissance de la pensée créative et intuitive] ne peut être forcé ; mais il ne peut non plus être complètement livré à lui-même. »⁷⁹

Cette description ressemble fort à ce qu'observait Takuan, c'est-à-dire un esprit libéré de toute attache, comme dans cet exemple du fonctionnement de l'esprit dans la pratique du tir à l'arc :

« Ce qui lui permet de rester présent, c'est que, alors même qu'il s'applique à tel ou tel objet, il ne s'y attache pas en réfléchissant, perdant ainsi toute sa mobilité originelle. (...) Il lui est possible, (...), d'agir avec sa force inépuisable parce qu'il est libre, et de s'ouvrir à toute chose parce qu'il est vacant. »⁸⁰

⁷⁸ Takuan ; Mystère de la sagesse immobile ; p.47.

⁷⁹ C. Petitmengin ; L'expérience intuitive ; p.297.

⁸⁰ E. Herrigel ; Le zen dans l'art chevaleresque du tir à l'arc ; p.54.

Chapitre 1 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Occidental »

L'incidence de cet esprit concentré mais ouvert est bien visible à travers les commentaires de Takuan. A travers cette analyse de la concentration/contemplation, émerge le lien entre l'absorption et l'ouverture de l'esprit dans la vie courante dont parle B. Edwards, de même le renversement de la vision des choses aussi bien pour dessiner que dans la vie de tous les jours. Il semble que cette concentration implique une plus grande efficacité dans l'acte, mais également un changement de conscience. Cette articulation se retrouve également en tous points décrits dans le cadre du processus intuitif :

« La prise de conscience et la description de l'expérience immédiate et de l'expérience intuitive en particulier, n'est donc pas spontanée ni facile : il s'agit de renverser le manière habituelle de nous relier au monde, de remplacer le mouvement naturel de fuite vers l'abstrait, qui classifie la chose ou la situation expérimentée avant même de l'avoir reconnue, par une attitude patiente d'accueil, d'écoute de l'expérience concrète dans sa singularité. Ce renversement requiert l'apprentissage patient d'une disposition intérieure, qui nous permet de prendre intimement conscience de ce qui nous est le plus proche, de le « réaliser ». »⁸¹

I.A.3.e. Dessiner l'espace

B. Edwards nomme ainsi un chapitre de son livre, dans lequel elle compare précisément l'activité du dessin avec l'état d'esprit du zen et plus particulièrement du satori, c'est-à-dire lorsque, selon les théories zen, le pratiquant a acquis une nouvelle manière de voir les choses.⁸² Pour B. Edwards, cette nouvelle façon de percevoir à travers la pratique du dessin, est concrétisée physiquement par un passage de l'activité mentale de l'hémisphère gauche à un fonctionnement privilégié de l'hémisphère droit, (en référence aux travaux de R. W. Sperry⁸³) le gauche étant mis en quasi-silence, puisqu'il est censé traiter les informations analytiques :

⁸¹ C. Petitmengin ; L'expérience intuitive ; p.36.

⁸² A . Koestler est plus critique vis-à-vis de la notion de satori comme mode général d'être, mais plutôt comme un évènement anodin : « *En appliquant les normes modernes du zen, j'aurais tout a fait le droit de prétendre que j'ai un satori à chacune des rares occasions ou je parviens à mettre sur le papier une phrase qui dit exactement ce que je veux dire.* » ; Le lotus et le robot ; p. 294.

⁸³ Selon lui les deux hémisphères du cerveau humain emploient des méthodes, - ou mode, - différents pour traiter les informations. Cependant, les recherches récentes ont affiné cette localisation. Ainsi, des sujets sont soumis à des mesures d'IRM pendant la déductions de résultats d'additions approximatives (intuitives) ou exact : « *Bien que les sujets*

Chapitre 1 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Occidental »

«L'hémisphère gauche analyse, compte, marque le temps, programme ses opérations par étapes, verbalise et rationalise conformément à une logique. »⁸⁴

Se trouvant sans «aliment» et n'étant plus sollicité, toute l'activité est concentrée par la région du domaine spatial et intuitif :

«Grâce à lui nous voyons les choses imaginaires -seulement perceptibles à œil de l'esprit - (...) nous voyons comment les choses se présentent dans l'espace et comment les parties s'assemblent pour former un tout. (...) Nous comprenons les métaphores, nous rêvons, nous créons de nouvelles combinaisons d'idées. Quand quelque chose nous semble trop compliqué à décrire nous sommes capables de l'expliquer par geste. (...) essayez de décrire un escalier en spirale sans faire le geste d'une spirale. »⁸⁵

Ces exemples de description du fonctionnement du cerveau, peuvent expliquer pourquoi B. Edwards en vient à procéder à des similitudes entre le mode de fonctionnement de l'hémisphère droit, l'esprit de l'artiste au travail et l'absorption zen, à travers des termes comme l'intuition, la vision spatiale ou les métaphores. Que ce soit l'hémisphère droit ou gauche qui soit privilégié par rapport à l'autre ou non, il est à noter qu'elle n'est pas la seule à faire le constat similaire de rapports entre différentes notions issues du zen, comme cela sera évoqué à travers d'autres ouvrages dans les chapitres suivants.

Des similitudes entre l'étude du fonctionnement du cerveau droit et certaines observations faites par les études sur le zen, sont cependant d'ores et déjà observables. L'exemple donné dans la citation précédente pour illustrer le mode de fonctionnement de l'hémisphère droit décrit la façon dont celui-ci fonctionne lorsque l'hémisphère gauche est incapable de résoudre un problème jugé trop complexe pour les capacités humaines.

*aient été soumis aux mêmes problèmes d'addition dans les deux cas, les résultats ont montré que l'adoption d'une stratégie d'approximation ou de calcul exact s'accompagnait de modifications radicales de l'activité cérébrale. Le calcul exact activait un réseau latéralisé dans l'hémisphère gauche et impliquait des aires associées au traitement linguistique de haut niveau (...). Au cours de l'approximation, au contraire, l'activité était bilatérale et équivalente dans les deux hémisphères cérébraux. Elle était centrée sur le sillon intrapariétal, une région située hors des aires du langage et associée à la manipulation des objets dans l'espace. » ; S. Dehaene ; *Les bases cérébrales de l'intuition numérique ; Université de tous les savoirs n°5* ; p.184.*

⁸⁴ B. Edwards ; *Dessiner grâce au cerveau droit* ; p.35.

⁸⁵ B. Edwards ; *Dessiner grâce au cerveau droit* ; p.35.

Chapitre 1 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Occidental »

L'exemple de l'escalier en spirale est tout à fait frappant, puisqu'il s'agit d'une forme géométrique complexe (en trois dimensions).

Il est plus aisé de demander à quelqu'un de dessiner un escalier en colimaçon ou de décrire verbalement ce qu'est le concept de l'« espoir » que de décrire verbalement un escalier en colimaçon (sans utiliser d'analogies, qui font appel à la mémoire visuelle) ou de dessiner le concept de l'« espoir ».

De même, lorsqu'on désire compter une foule très nombreuse sans être obligé de dénombrer chaque personnes une par une, on «en demande trop » au cerveau gauche. Il y aurait donc un passage de la latéralisation gauche à une bi latéralisation, comme si l'hémisphère droit venait au secours du gauche par l'activation des aires pariétales. :

« (...) l'intuition numérique ne fait appel ni aux mots, ni aux aires corticales du langage, mais dépend des régions pariétales associées à la perception de l'espace. En second lieu, la découverte mathématique repose sur des mécanismes inconscients. »⁸⁶

Cette inefficacité des mots opposés à la visualisation spatiale est bien visible dans le cas de l'escalier en colimaçon, où le sujet doit décrire cet escalier sans prononcer les mots qui symbolisent l'objet, c'est-à-dire sans simplifier le problème, comme cela sera vu plus loin dans l'exemple de l'aveugle. Or, la seule solution serait de le montrer directement ou indirectement. Deux notions apparaissent dans cet exemple, d'une part l'idée de complexité et d'autre part l'idée de risque. La complexité réside dans le fait que les choses sont rendues plus difficiles à réaliser, par l'empêchement de prononcer le mot colimaçon, ou en ne se servant pas de la vue directe dans le tir à l'arc, mais du tir intuitif dit «au jugé »⁸⁷, ou encore en comptant « globalement » une foule pour en connaître le nombre d'individus.

C'est peut-être ici que se situe le lien entre l'action « brute » particulière à des activités réclamant la mise en branle des facultés intuitives, et l'idée de créativité (englobant l'art et la

⁸⁶ S. Dehaene ; *Les bases cérébrales de l'intuition numérique* ; Université de tous les savoirs n°5 ; p.182.

⁸⁷ La différence entre la perception intuitive est analytique et ses rapport entre Le filtre de la perception et la visée du voir est également décrite dans un article d'Achille Weinberg : « Pour voir quelque chose il faut filtrer l'information. Filtrer consiste à sélectionner en fonction d'un but, d'une intention. Percevoir c'est filtrer, voir c'est viser..» ; La philosophie de la perception ; Sciences Humaines n°49 ; avril 1995; p.19.

Chapitre 1 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Occidental »

découverte scientifique⁸⁸) comme cela est décrit dans le cas de la découverte dans lequel on retrouve également l'idée d'un face à face entre le chercheur et les potentialités multiples devenant « l'embarras du choix infini » :

« Le regard d'Archimède tombant sur les traces laissées par l'eau de son bain, (...) autant de faits d'une telle probabilité qu'ils devaient se produire tôt ou tard ; la chance ne sert ici qu'à déclencher la fusion de deux matrices en touchant par hasard une connexion appropriée parmi un grand nombre de possibles. »⁸⁹

De même, l'idée de risque est liée à cette complexité par la multiplicité des possibles. Il y a un plus fort risque d'erreur à compter intuitivement une foule, à tirer au jugé, à décrire un escalier en colimaçon sans le nommer (ou de devoir décrire la couleur blanche à un aveugle) que de compter les gens un à un, tirer en se calant sur un viseur, ou de procéder par analogie visuelle (ou pour revenir à la couleur blanche de lui faire sentir la forme d'un cygne en s'imaginant lui évoquer le blanc).⁹⁰ Cette idée du risque est précisément évoquée dans la peinture s'inspirant des techniques issues du zen à travers l'intuition et la spontanéité :

«Puisque les procédés picturaux font référence à des notions intuitives et spontanées les éléments directionnels de la création existent pour établir un rythme constant entre le naturel et une esthétique du risque. »⁹¹

I.A.4. L'INFLUENCE DU ZEN SUR DES CREATEURS CONTEMPORAINS

Un autre ouvrage, d'origine canadienne, fait également référence aux liens existant entre le zen et les arts picturaux. A la différence de l'ouvrage de B. Edwards, cet ouvrage ne se borne pas à constater les corrélations entre le zen et la pratique du dessin mais brosse un

⁸⁸ Pour A. Koestler ; « (...) les types d'activité créatrice sont tous trivalents : Ils peuvent servir à l'humour, la découverte, à l'art (...) » ; Le cri d'Archimède ; p.16.

⁸⁹ A. Koestler ; Le cri d'Archimède ; p. 93.

⁹⁰ Allusion est faite ici à l'histoire de l'aveugle (demandant de lui décrire la couleur blanc et qui après avoir eu comme description la forme d'un signe représenté par la position du bras, s'en va prétendre que la couleur du blanc est son bras disposé comme on lui à montré), racontée par Ramakrishna et citée par Jacques Vigne ; Méditation et psychologie ; p.39.

⁹¹ H. Aubry ; L'influence de la philosophie et de l'esthétique zen sur des créateurs contemporains ; p.111.

Chapitre 1 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Occidental »

état des applications du zen chez certains artistes contemporains, se réclamant de cette influence. Ainsi, deux types d'influences déclarées seront étudiées : une influence sur le fond, c'est-à-dire fondée sur la technique et la pratique du peintre, et une revendication d'influence sur la forme, c'est-à-dire sur l'esthétique de l'œuvre. Cette dernière approche soulève, selon nous, beaucoup plus de problèmes : l'aspect esthétique de l'hypothétique influence, ayant plus grande prise à la subjectivité. De la même manière qu'une précédente étude portait sur l'aspect foncier et non formel du zen dans l'art pictural, cet aspect est évoqué dans l'ouvrage de H. Aubry⁹². Cet aspect révélera les similitudes ou les différences avec les observations de B. Edwards⁹³.

I.A.4.a. La pensée abstraite et la perception intuitive

Une première notion revenant également dans l'étude sur l'influence du zen chez les créateurs contemporains est celle de la similitude entre la perception (de type contemplation) des choses de la vie courante, et la relation à l'art. Cette relation est d'autant plus accentuée qu'il s'agit dans l'art pictural, d'un art principalement fondé sur le visuel. H. Aubry comme B. Edwards envisagent une analogie entre deux formes de perception : celle de l'artiste et celle de la pensée zen, telle quelle est évoquée chez H. Aubry :

«Comme la vie de l'instant présent se concrétise par une perception intuitive de l'environnement naturel et par l'espace immense contenu dans un esprit au repos, ainsi l'esprit méditatif qu'on accorde à un vol d'oiseau, à un arbre, se compare à la relation intime entre l'art et la vie qui existe selon la pensée zen hors de toute forme de dualité puisqu'elle s'évanouit elle-même. »⁹⁴

Diverses notions déjà présentes dans d'autres études sur le zen émergent de ces observations, comme celle de perception intuitive des choses ou de non-dualité. L'idée de non-dualité illustrée avec la mise en veille de la conscience discursive a déjà été rencontrée, liée également à un développement des potentialités de l'esprit, avec cette idée d'un esprit vacant et illimité comme cet « espace immense » dont elle parle, évoqué également dans cette autre étude sur le zen, par M. Bruno :

⁹² L'influence de la philosophie et de l'esthétique zen sur des créateurs contemporains.

⁹³ Dans son ouvrage Dessiner avec le cerveau droit.

⁹⁴ H. Aubry ; L'influence de la philosophie et de l'esthétique zen sur des créateurs contemporains ; p.113.

Chapitre 1 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Occidental »

« La conscience discursive disparaît, tandis que se révèle la conscience foncière, non-duelle et sans limite. »⁹⁵

L'idée de perception intuitive des choses, telle qu'elle apparaît dans ces différents textes, est possiblement liée à une forme de création artistique réalisée avec une part importante de spontanéité, c'est-à-dire sans calcul, ni évaluation précise. Dans l'ouvrage sur l'expérience intuitive de C. Petitmengin, F. J. Varela décrit précisément le phénomène de l'intuition de cette manière :

« Ce terme recouvre une grande variété d'expériences, depuis la réponse à une question, pressentiment qui guide l'action, jusqu'à l'impulsion créatrice donnant naissance à une image, un idée ou une perception : quelque chose, jailli de nulle part, émerge soudain à la conscience. »⁹⁶

Cette différenciation dans l'action intuitive du dessin pourrait être illustrée par la différence entre le dessin d'un cercle à l'aide d'un compas ou simplement à main levée. Dans le dernier cas il s'agit d'avoir une perception intuitive du cercle sans calculer à l'aide d'instruments les distances et les proportions. Il s'agit dans ce cas des mêmes similitudes qu'avec le tir qui sera étudié plus loin, dans la différence entre le tir avec visée et le tir « au jugé » où, dans ce dernier cas, le corps participe beaucoup plus en « collaboration » avec le cerveau de la même manière que F. Varela différencie l'intelligence artificielle de la cognition :

« (...) une telle abstraction [celle de l'intelligence artificielle pour élaborer les perceptions et les capacités motrices] ne peut saisir l'essence de l'intelligence cognitive, qui ne réside que dans son intégration corporelle. Tout se passe comme si l'on pouvait diviser les problèmes cognitifs en deux types : ceux qui peuvent être résolus par l'abstraction et ceux qui ne peuvent pas l'être. Ces derniers sont typiquement les perceptions-actions et les capacités motrices d'agents évoluant dans des environnements non spécifiés. »⁹⁷

⁹⁵ M. Bruno; Tch'an (zen) racines et floraisons; p. 180.

⁹⁶ Préface de L'expérience intuitive ; par F.J. Varela.

⁹⁷ F. Varela ; Invitation aux sciences cognitives ; p.V.

Chapitre 1 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Occidental »

Le dessin « intuitif » pourrait se comparer, dans son processus, au tir au jugé. Il ne s'agit que d'une estimation de distances et de rapports à laquelle procède le cerveau. Chez H. Aubry, il s'agit d'un esprit intuitif ; chez B. Edwards, l'esprit qui estime les dimensions et les rapports dans l'espace est lié au cerveau droit. Il est cependant intéressant de noter d'ores et déjà que pour ces différentes études, le mouvement zen semble avoir constitué un matériel privilégié pour apporter un certain éclairage sur le processus artistique.

I.A.4.b. La perception intuitive comme approche de la création

Un autre élément d'influence du zen constaté par H. Aubry dans l'activité des arts plastiques, consiste en la perception globale des choses. Une idée similaire était précédemment évoquée au sujet de l'esprit de l'escrimeur selon Takuan. Cette concentration serait, selon lui, constituée non pas d'une simple focalisation de l'esprit sur une activité, mais plutôt d'une disponibilité de l'esprit, celui-ci devenant vacant. Selon H. Aubry, cette attitude de l'esprit par une perception particulière engendre un comportement particulier :

«L'artiste zen doit saisir l'unité harmonieuse des choses, posséder une perception globale et la rendre d'un jet par son trait de pinceau, à partir de l'exercice mental effectué pendant l'acte de réalisation. Ces conditions de création sont analogues aux processus qui accompagnent la révélation de l'illumination spontanée. »⁹⁸

Cette «perception globale » permettrait de réaliser un acte particulier, concrétisé par le jet d'un trait de crayon. Ici encore, apparaissent des similitudes entre cette forme de dessin et la fulgurance d'un combat de sabre. Les similitudes sont perceptibles entre les analyses qui sont faites des techniques rencontrées chez Takuan, préconisant «l'esprit tenu nulle part » afin de garder le corps libre de tout mouvement, comme le rapporte T. Cleary au sujet de la rapidité de l'action :

«Maître Takuan, au contraire, montre que l'idée même de rapidité perçue à tort comme spontanéité - devient elle-même un point de fixation. (...) Spontanéité

⁹⁸ H. Aubry ; L'influence de la philosophie et de l'esthétique zen sur des créateurs contemporains ; p.67.

Chapitre 1 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Occidental »

authentique jaillissant d'un esprit à la fois ouvert et centré (fort différente d'un simple réflexe conditionnel) »⁹⁹

H. Aubry décrit le jet du pinceau et T. Cleary celui d'un acte jaillissant. Tous deux partent du concept similaire : un esprit ouvert dans la concentration pour aboutir à une fulgurance du geste, à travers une spontanéité non-pas mécanique mais originale et créatrice répondant directement à la situation imprévue, originale, que cet esprit soit incarné dans la pratique de la peinture ou du maniement du sabre. F. Varela aboutit à un constat similaire de ce même phénomène, qu'il décrit dans sa mise en rapport de la spiritualité bouddhique et des phénomènes cognitifs :

« Quand elle est conduite de la sorte [l'incarnation de l'esprit] elle peut briser la chaîne des réflexes de pensée et des préjugés habituels de manière à être une réflexion non bornée, ouverte à d'autres possibilités que celles qui sont contenues dans les représentations actuelles de l'espace de vie du sujet. »¹⁰⁰

Pour H. Aubry, ce qui caractérise le particularisme de la peinture zen, c'est la liberté d'expression culminant dans une forme de peinture spontanée :

« L'originalité et la liberté d'expression de la peinture zen se manifestent comme l'avènement d'un art original qui prend forme à travers la valorisation de l'acte vif et spontané pendant la création. »¹⁰¹

A la différence des autres ouvrages, elle semble constater ce particularisme uniquement dans le cas précis de la peinture zen ou influencé par les principes zen. Or, il ressort davantage des autres ouvrages un lien entre l'enseignement du zen et non pas un « Nouvel art zen » mais dans le processus en général de la création artistique. Ainsi, l'influence du zen sur des créateurs contemporains comme dans l'école du pacifique, qui sera évoqué plus loin, pourrait-elle constituer « une porte déjà ouverte que l'on voudrait enfoncer ». En effet, si les principes du zen sont comme le supposent beaucoup d'études une « matérialisation » des mécanismes spirituels de toute création artistique, a fortiori ils le

⁹⁹ T. Cleary ; La voie du samourai ; P. 90.

¹⁰⁰ F. J. Varela ; L'inscription corporelle de l'esprit ; p.58.

¹⁰¹ H. Aubry ; L'influence de la philosophie et de l'esthétique zen sur des créateurs contemporains ; P.67.

Chapitre 1 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Occidental »

seraient également s'agissant de « l'art zen ». Si l'esprit zen est équivalent de l'esprit de l'artiste au travail, comme le laissent penser ces ouvrages, cela pourrait impliquer que l'art serait forcément zen.

S'il semble que cela soit la conséquence de ce que l'on entend par activité artistique, alors se pose la question de savoir si c'est la capacité d'agir (quantité) ou bien la capacité de créer (qualité) qui est en jeu. T. Cleary voyait dans le cas de Takuan une différence entre l'action réflexe et la spontanéité originale dans le cas des arts martiaux ; A. Koestler remarquait au sujet de l'interprétation moderne du zen au Japon la même différence entre création et action :

« Il y a confusion entre réponse intuitive et réflexe conditionné. »¹⁰²

Cette confusion aurait précisément une incidence sur l'art au Japon. Alors que le zen aurait au départ favorisé le développement de formes artistiques originales¹⁰³ cette confusion entre « quantité » et « qualité » c'est-à-dire entre intuition originale et action automatique aurait conduit à une forme figée d'art¹⁰⁴ dont les conséquences sont illustrées par cette constatation de A. Koestler :

« Un nombre étonnant de japonais ont acquis la manière de dessiner de forts jolis bambous, des arbres, des hérons, et des papillons ; le seul ennui est que tous ces bambous et tous ces papillons sont les mêmes. »¹⁰⁵

Il résume ainsi la différence entre l'expert et le génie créatif, dont cependant de nombreux particularismes se recoupent, mais ne constitue pas pour autant la même spécificité :

« (...) le génie ne consiste pas à exercer une technique à la perfection, mais à l'inventer ; (...). »¹⁰⁶

¹⁰² A. Koestler ; Le lotus et le robot ; p.313.

¹⁰³ « A l'origine, son influence sur la vie japonaise avait été immensément libératrice et stimulante. » A. Koestler cite le développement du sumiye, du haïku, et de la poterie. Le lotus et le robot ; p.312.

¹⁰⁴ Déformation à laquelle s'ajoute selon Koestler, chez les japonais : « le perfectionnisme rigide » ; Le lotus et le robot ; p.230

¹⁰⁵ A. Koestler ; Le lotus et le robot ; p.317.

¹⁰⁶ A. Koestler ; Le cri d'Archimède ; p.384.

Chapitre 1 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Occidental »

I.A.4.c. Le courant « Action painting »

Un autre cas sur lequel s'est arrêtée H. Aubry pourrait éclairer cet «art zen ». Elle s'est penchée sur un mouvement artistique américain nommé «Action painting » et se présentant comme inspiré par le zen. Selon elle :

«L'influence orientale sur l'art contemporain aux Etats-Unis donne lieu à un courant de créateurs, «l'école du pacifique », qui s'est profondément intéressé à la philosophie et à l'art zen. »¹⁰⁷

Ce courant de peinture s'inspirerait des techniques de peinture orientale issues de la calligraphie. Son particularisme tient avant tout à la méthode de peinture qui répond à «*la nostalgie d'une spontanéité enfantine* »¹⁰⁸. Cette notion est déjà présente dans d'autres textes, comme l'image de l'ouverture de la main par l'archer avec la spontanéité de l'enfant au moment de décocher la flèche chez E. Herrigel¹⁰⁹, ou la perte des capacités créatrices au sortir de l'enfance, comme le constatait B. Edwards perte qu'elle supposait être due au fait de privilégier les activités sollicitant le cerveau gauche (c'est-à-dire analytique au détriment de l'état intuitif, imagé, et spatial) au cours des études¹¹⁰, faisant finalement régresser l'élève. Cette régression passe paradoxalement par une accumulation de connaissances (semblant confirmer les observations évoquées, rapportées par les philosophes de l'intuition sur le « désapprentissage » dans l'évolution de l'expert). C. Petitmengin rejoint les analyses de B. Edwards lorsqu'elle rapporte le point de vue de H. Dreyfuss pour qui l'intuition marquerait l'aboutissement du processus d'acquisition d'une compétence, même si la pensée analytique est nécessaire au débutant :

« Pour H. Dreyfuss la pensée analytique et inférentielle correspond plutôt à un savoir de novice, et traduit en fin de compte une incompétence. »¹¹¹

¹⁰⁷ H. Aubry ; L'influence de la philosophie et de l'esthétique zen sur des créateurs contemporains ; 137.

¹⁰⁸ Ernst Gombrich ; Histoire de l'art ; p.478.

¹⁰⁹ E. Herrigel ; Le zen dans l'art chevaleresque du tir à l'arc ; p.46.

¹¹⁰ B. Edwards ; Dessiner grâce au cerveau droit ; p.36.

¹¹¹ C. Petitmengin ; L'expérience intuitive ; p. 61

Chapitre 1 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Occidental »

Cette méthode de peinture se traduit par une sorte d'activité particulière de l'artiste, nourrie de gestes fulgurants issus d'un état particulier. Faisant une grande part à l'état intuitif incarné par l'image de la « spontanéité enfantine », elle influencerait sur l'esthétique de l'œuvre. H. Aubry explique cette esthétique similaire au zen, en ces termes :

«L'Action Painting et l'esthétique zen arrivent à un point de rencontre par des convictions communes. L'influence du zen dans l'Action Painting s'exprime par la complète liberté (...) »¹¹²

Pour H. Aubry, c'est donc à la fois l'esthétique et la spiritualité issues du zen qui sont présentes dans le courant de l'Action painting, à la différence de B. Edwards qui voit la présence de l'esprit zen dans l'activité de création picturale dans son ensemble. On peut supposer, par la comparaison de ces deux études, que l'école du pacifique s'est appropriée des notions issues du zen pour les appliquer dans un contexte qui se situe davantage dans un champ particulier du dessin comparable à l'improvisation. La caractéristique commune serait de laisser pour une grande part libre cours à la spontanéité, puisque l'artiste n'est pas contraint de suivre un texte ou une musique fixée d'avance, c'est-à-dire « évoluant dans des environnements non spécifiés. »¹¹³. H. Aubry fait d'ailleurs elle-même le rapprochement avec l'improvisation :

«Par une même passion exaltée, l'improvisation dans les domaines du jazz et dans celui de l'Action painting participe d'une composition relativement libre, d'où émerge une écriture sensible comme un corps en gestation perpétuelle. »¹¹⁴

Cette analogie avec l'improvisation pourrait s'expliquer par les caractéristiques propres aux procédés issus du zen. Dans l'improvisation, la part concédée à la création seule, et non plus à l'interprétation semble plus importante. Si la technique de l'Action painting peut se comparer à l'improvisation chez le musicien ou l'artiste de scène, en conséquence, la technique de dessin telle que l'enseignait B. Edwards se rapprocherait de la création à travers une interprétation. Il semblerait donc que la technique de l'Action painting et de l'improvisation ne fassent que révéler l'essence du processus zen, déjà présent dans l'activité

¹¹² H. Aubry ; L'influence de la philosophie et de l'esthétique zen sur des créateurs contemporains ; P.112.

¹¹³ F. Varela ; Invitation aux sciences cognitives ; p.V.

¹¹⁴ H. Aubry ; L'influence de la philosophie et de l'esthétique zen sur des créateurs contemporains ; p.232

Chapitre 1 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Occidental »

artistique. Cette pratique d'improvisation dévoile d'autant la présence de notions révélées par le zen qu'elle implique nombre de ces concepts dans sa méthode ; que ce soit la spontanéité, le détachement, l'immédiateté (et non la rapidité), comme le constate H. Aubry dans cette description du travail du peintre Jackson Pollock :

«Le langage pictural de Pollock découle d'un processus où aucune hésitation n'est possible afin que le travail du matériau acquière toute l'immédiateté du geste de peindre. En ce sens, les actes picturaux sont comparables à ceux d'une danse où le mouvement se réfère à l'expérimentation d'une spontanéité contrôlée. »¹¹⁵

La spontanéité contrôlée dont parle H. Aubry n'est pas sans évoquer la métaphore du chat, chez Takuan, qu'on laisse aller tout en le maîtrisant. Cette spontanéité contrôlée semble être l'application pratique de l'état d'esprit zen, tel qu'il est évoqué dans les différentes études ; c'est-à-dire issue d'un esprit ouvert et centré, autrement dit d'un esprit concentré sans être assujéti. Les notions dont parle H. Aubry sont également perçues dans d'autres études. Ainsi, peut-on réellement parler d'influence du zen et d'art zen quand beaucoup de théoriciens et de pratiquants constatent la présence de processus comparables entre certains arts et le zen? H. Aubry observe l'influence du zen sur Pollock à travers des notions présentes également dans des études sur des arts qui ne se réclament pas spécifiquement du zen qui seront évoqués plus loin. En fait, elle décrit les mêmes notions de liberté, d'abandon, de rapport nouveau, comme elle l'observe au sujet de J. Pollock :

«Il s'agit d'une qualité centrale de l'art de Pollock que cette liberté absolue qui petit à petit assimile des déplacements fougueux afin d'obtenir par l'état d'abandon total un rapport nouveau avec l'œuvre. Ce rapport est celui d'une étape de maturité, qui exige de la part du créateur une période de détachement. Le même procédé est décrit dans l'art zen. »¹¹⁶

Le fait qu'elle évoque les mêmes notions que celles rencontrées dans d'autres ouvrages portant sur divers types d'activités artistiques et le zen, pose la question de savoir si ce serait non pas le zen lui-même qui serait à la source de l'apparition du mouvement de l'Action

¹¹⁵ H. Aubry ; L'influence de la philosophie et de l'esthétique zen sur des créateurs contemporains ; p.254.

¹¹⁶ H. Aubry ; L'influence de la philosophie et de l'esthétique zen sur des créateurs contemporains ; p.278.

Chapitre 1 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Occidental »

painting mais tout simplement l'art zen tel qu'il apparaît dans la calligraphie et qu'elle prend également comme exemple d'influence, concernant le courant de l'Action painting.

Il semble qu'il ne s'agisse pas forcément d'influence, pour l'activité de l'artiste, mais tout au moins de la présence d'éléments communs entre des activités issues d'un même domaine (les divers arts) ou par rapport à un domaine en apparence distinct comme le zen. Ce que semblent constater les études telles que celles de B. Edwards ou H. Aubry à travers le rapport qu'elles établissent entre le zen et l'art pictural, c'est en résumé l'observation que faisait J. Grotowsky lorsqu'il écrivait :

«La culture, chaque culture particulière, détermine la base objective socio-biologique, puisque chaque culture est liée aux techniques quotidiennes du corps. Alors il est important d'observer ce qui reste constant face à la variation des cultures, la part transculturelle. »¹¹⁷

Les membres de l'école du pacifique déclarent avoir repris une part non pas transculturelle mais particulière de la culture extrême-orientale. Or, dans le cas où ils auraient apporté quelque chose de nouveau dans leur domaine, hypothèse probable en regard de la forme que prend cette culture particulière. Cependant il semble qu'il s'agisse non pas d'un apport, mais d'un déplacement d'une technique issue d'un concept existant. Il semblerait en effet que les phénomènes d'immédiateté de l'action à travers les notions de spontanéité, de gestuelle «dans l'instant présent», c'est-à-dire sans préméditation et concrétisée par la fulgurance, équivaldraient à une application de ce qui est observé dans l'improvisation musicale ou spectaculaire dans un nouveau domaine, à savoir celui de la peinture. Le lien entre le temps, (par l'immédiateté voire la simultanéité) entre la création et l'interprétation dans l'improvisation, exigerait un état plus profond de modification de la conscience, état que semble rechercher le zen et déjà appliqué en Asie à travers la calligraphie, comme le note H. Aubry :

«La notion de temps (dans la calligraphie) présent dans la pratique de l'art adhère à une manifestation esthétique qui s'exécute comme une expérience d'abandon contrôlé pour que toute la création repose sur le sens d'une expression libre et naturelle. »¹¹⁸

¹¹⁷ J. Grotowsky ; L'énergie qui danse ; p. 221.

¹¹⁸ H. Aubry ; L'influence de la philosophie et de l'esthétique zen sur des créateurs contemporains ; p.116.

Chapitre 1 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Occidental »

De même qu'elle remarque que : « (...) *les notions de conscience et de non-conscience sont périmées et l'on parle maintenant de niveau de conscience.* »¹¹⁹, il semble que les rapports entre le zen et les diverses activités artistiques se situent à différents niveaux suivant le type d'activité, comme cela est présent par exemple dans le cas de l'improvisation.

I.A.5. UNE INFLUENCE DU ZEN OU DE L'ART ZEN ?

I.A.5.a. La trace de l'esprit

Bien que H. Aubry prenne à la fois l'exemple de la calligraphie et de l'improvisation pour observer la présence du zen dans l'école du pacifique, il semble important d'observer que la calligraphie en Extrême-Orient ne peut être comparée à l'improvisation. Au contraire, l'art pictural en Extrême-Orient a longtemps été fondé sur la reproduction et l'observation des œuvres précédentes :

«A mesure que le temps passait, presque chaque trait de pinceau, pouvant représenter une tige de bambou ou la matière du rocher, était fixé et étiqueté par la tradition, et, d'autre part, l'admiration pour les œuvres du passé était si impérieuse que les artistes osaient de moins en moins se fier à leur propre inspiration.»¹²⁰

La calligraphie chinoise ou japonaise semble comporter également cette reproduction puisque qu'elle se fonde sur la représentation esthétique des idéogrammes. Ce qui paraît constituer le principal point commun entre l'Action painting et la calligraphie asiatique, et qui pourrait expliquer les rapports établis entre autres par H. Aubry (mais également par d'autres théoriciens, comme elle le mentionne elle-même dans la citation suivante), c'est principalement la nécessité d'exécution directe de l'œuvre sans hésitation car sans possibilité de retouche, ce qui sous-tend un geste sûr et maîtrisé afin de donner toute la dynamique aux lignes du dessin :

¹¹⁹ H. Aubry ; L'influence de la philosophie et de l'esthétique zen sur des créateurs contemporains ; p.11.

¹²⁰ E. Gombrich ; Histoire de l'art ; p.112.

Chapitre 1 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Occidental »

*«D'autre part la spontanéité, la vivacité des caractères (...) explique le rapprochement fait avec l'expressionnisme américain ou l'Action Painting : (...) Il y a des similitudes entre ce genre de calligraphie et «l'Action Painting » de Jackson Pollock. Quand nous regardons un Pollock, nous pouvons voir l'artiste à l'œuvre ; (...) »*¹²¹

Il est possible d'imaginer comme illustration de cette idée de spontanéité et de vivacité, une pratique de la vie courante que l'on pourrait apparenter à la calligraphie asiatique : celle de l'apposition d'une signature¹²². Souvent, il est donné une esthétique particulière et dynamique à la signature, elle ne constitue pas simplement l'écriture basique d'un nom. La réalisation de formes et de courbes harmonieuses est impossible à élaborer par la main de l'homme sans une certaine vitesse de mouvement et une tension particulière des muscles de la main et du bras. L'hésitation, le doute, sont là aussi une entrave à la réalisation correcte de la forme comme l'explique A. Koestler :

*« Dès que l'attention se fixe sur une fonction-partie normalement automatique, comme l'énonciation des consonnes, la matrice casse, l'aiguille du gramophone bute au sillon fêlé, l'exécution est paralysée... C'est l'histoire du mille-pattes à qui l'on demande dans quel ordre il met ses pattes : il ne peut plus avancer. »*¹²³

La difficulté, par l'exigence de fluidité et de vivacité, remplace ici celle de la complexité du mille pattes (ou de l'homme orchestre, pour reprendre l'idée du mille-pattes). Demeure toujours l'idée de difficulté de réalisation d'une signature, ayant pour but premier de limiter sa reproductibilité par une tierce personne, la rapprochant, par cette difficulté, d'une réalisation de performance, et par son esthétisme, de l'art, par le lien caractéristique établi lors de cette action entre le corps et l'esprit et que F. Varela définit comme une synchronicité par cette « méditation » dans l'action :

« Le corps et l'esprit peuvent être synchronisés. (...) Il en résulte une maîtrise connue non seulement de l'individu méditant lui-même, mais visible pour les autres. Nous pouvons facilement reconnaître par sa précision et sa grâce un geste animé par une

¹²¹ H. Aubry ; L'influence de la philosophie et de l'esthétique zen sur des créateurs contemporains ; p.85.

¹²² Le "tag" mural peut également être comparé à une forme de signature artistique qui par la tension et le dynamisme qu'il dégage pourrait s'apparenter à la calligraphie.

¹²³ A. Koestler ; Le cri d'Archimède ; P.61.

Chapitre 1 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Occidental »

pleine conscience. Nous associons typiquement cette présence aux actions d'un expert, tel un athlète ou un musicien. »¹²⁴

Ce ne serait donc pas seulement la mise bout à bout de lettres pour former un nom, que la majorité est capable d'imiter et de copier, mais le résultat d'une mise en condition de l'esprit, transposé dans une succession de gestes, capables de produire une impression esthétique qui se matérialiserait par ce qu'on pourrait appeler la trace de l'esprit. C'est également cette exigence de vivacité qui crée le particularisme de la calligraphie et de la signature dans sa création. Cette activité exige une absence d'entraves spirituelles; exprimée dans le zen par le non-esprit (wu hsin), c'est-à-dire lorsque le pratiquant ne fait pas usage de son intellect, qu'il est sans pensée ni désir ni intention, ce non-esprit est également un état de libération des illusions pour atteindre la parfaite contemplation¹²⁵ :

« Le « non-esprit » a joué un rôle formateur extrêmement important dans l'histoire culturelle de la Chine et du Japon. Au Japon, les principales formes de beaux-arts telles que la poésie, la peinture la calligraphie, etc. se sont développées plus ou moins sous l'influence du « non-esprit ». »¹²⁶

D'après ces différentes études sur la calligraphie en regard du zen, on peut émettre l'hypothèse que c'est par cet intérêt axé principalement sur l'esprit de l'artiste qui émane d'une œuvre, que les peintres chinois ont été conduits pendant plusieurs siècles à s'intéresser au fond plutôt qu'à la forme, comme le note E. Gombrich au sujet des amateurs d'art en Chine :

«Ce qu'ils cherchent plutôt, c'est l'expression de l'émotion de l'artiste. (...) Mais si nous essayons de nous mettre à la place du peintre et d'éprouver nous-mêmes quelque chose de ce qu'il a dû ressentir (...), nous pourrions entrevoir ce que les chinois prisent le plus dans une œuvre d'art . »¹²⁷

124 F. J. Varela ; L'inscription corporelle de l'esprit ; p.60.

125 Y. Raguin s.j ; Terminologie raisonnée du bouddhisme chinois ; p.419.

126 Toshihido Izutsu ; Le Kôan zen ; p.62.

127 E. Gombrich ; Histoire de l'art ; p.111.

Chapitre 1 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Occidental »
I.A.5.b. La peinture monochrome

Bien que ce premier chapitre traite plus particulièrement de l'art tel qu'il est pratiqué en occident et de ses éventuels rapports constatés avec le zen, il semble nécessaire d'évoquer la pratique de la peinture en Chine et au Japon et d'examiner également les textes traitant de ces rapports pour tenter de saisir cette influence sur la peinture occidentale.

Dans certaines études, la constatation d'un lien très étroit entre une forme de peinture et les pratiquants du zen est présente, comme le constate C. Shimizu au sujet de l'école de Kanga du temple zen du Daïtokuji :

«Les monastères zen jouent un rôle prépondérant dans le développement culturel de l'époque Muromachi (...). C'est dans ces monastères que se développe la peinture monochrome, et autour de peintres majeurs se créent des écoles de peinture. »¹²⁸

Cependant, C. Shimizu note que l'influence du zen sur cette forme de peinture existait déjà en Chine, puisque c'est de ce pays que venait le zen, et cette forme de peinture monochrome provenait déjà de l'influence du ch'an en Chine. Elle décrit à ce propos la particularité de cette forme de peinture qui tiendrait sa spécificité non pas seulement de sa forme monochrome mais du processus par lequel elle est élaborée :

«Le procédé de l'encre monochrome n'est pas inconnu au Japon et les peintres en habubyôe en sont la preuve. Cependant, plusieurs points différencient les suibokuga de ces derniers : la technique d'une part, le fondement religieux et spirituel président à leur élaboration d'autre part. Cet art s'était développé dans les monastères Tch'an de la Chine méridionale. »¹²⁹

Ce double aspect, à la fois technique et spirituel, peut sembler singulier surtout lorsque vient l'image un peu floue d'un bouddhisme zen qui serait une forme particulière de religion¹³⁰ (c'est en général dans cette catégorie que sont répertoriés les ouvrages sur le bouddhisme et le zen). Or, il apparaît, à travers les différentes études, que ce lien semble

¹²⁸ C. Shimizu ; L'art japonais ; p.279.

¹²⁹ C. Shimizu ; L'art japonais ; p.229.

¹³⁰ Selon A. Koestler : « *Le zen est à la religion ce qu'un jardin plat [ou sec] est à un jardin normal* » ; Le lotus et le robot ; p.280.

Chapitre 1 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Occidental »

s'expliquer par la forme particulière que prend la spiritualité du zen. Il est en effet noté dans un certain nombre d'ouvrages, et pas seulement des ouvrages portant sur la peinture, que cette forme particulière de la pratique liée à l'éveil du ch'an est appliquée en Chine dans la peinture ou la calligraphie chinoise :

«Aucune retouche n'étant possible, comme dans l'art de la calligraphie, l'accent était mis sur la rapidité du mouvement du pinceau, acte qui nécessitait une grande virtuosité. La notion de soudaineté, liée à celle d'éveil dans le bouddhisme Tch'an trouve ici un mode de transcription inédit. »¹³¹

Ce que semble évoquer C. Shimizu, serait non pas seulement une influence de l'esprit zen sur la pratique particulière de la peinture similaire à la technique de la calligraphie, mais, à l'inverse, une constatation de l'utilité de ces formes de pratiques artistiques pour la réalisation de cet esprit du zen. Dans son travail sur le zen et la création artistique, Y.-K. Bae procède également à une analyse de cette forme de peinture issue des pratiquants du zen. Il fait également le constat de cette activité particulière, par la recherche de fluidité du geste passant par une disposition spécifique de l'esprit :

« Elle (la peinture zen) est une peinture produite dans un état d'esprit du zen. L'auteur essaie de s'unir avec l'esprit du zen, de vider l'esprit de sa pensée et de son intention pour avoir une attitude mentale, la plus naturelle, et une spontanéité d'esprit tout à fait éveillée au moment de l'expression, au moment de prendre le pinceau. »¹³²

A en croire les différents auteurs, la relation entre le zen et cette forme de peinture se ferait à double sens ; le zen semblant être avant tout une recherche sur soi-même. Il y aurait ainsi un processus évolutif. De fait, on peut retenir de leurs écrits que la pratique de la peinture constituerait à la fois en une mise en pratique de cet enseignement et un de ses supports, au même titre que les kôans, ces questions énigmatiques posées par les maîtres et servant à évaluer le degré d'éveil des disciples, où l'on retrouve également la notion de création, comme le décrit A. Koestler :

¹³¹ C. Shimizu ; L'art japonais ; p.230.

¹³² Y.-K. Bae; Le zen et la création artistique ; p. 38.

Chapitre 1 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Occidental »

« (...) certains kôans par leur appel direct à des intuitions (...) vont au-delà de la pensée verbale, tandis que d'autres sont destinés à détruire les contraintes que l'on s'impose et les entraves artificielles qui empêchent l'exercice spontané des dons d'imagination. »¹³³

La peinture consisterait en un examen de l'état du pratiquant du zen et serait également un moyen de développer la réalisation de l'esprit du zen.

I.A.5.c. Influence du zen ou similitudes ?

Il apparaît au cours de cette analyse des différentes études portant sur la relation entre le zen et les arts, des corrélations se situant au niveau de la pratique, certains y voyant des similitudes ou des influences dans le domaine du processus créatif, d'autres percevant une influence du zen dans la forme que prend la création artistique. H. Aubry envisage également cette influence sur l'œuvre d'art elle-même, aussi bien chez des créateurs asiatiques que chez des créateurs contemporains.

Selon H. Aubry, le zen influe sur la manière de dessiner à travers des notions de fluidité, d'immédiateté ou de spontanéité. Un problème, cependant, se pose dès qu'il est question d'influence : l'origine de cette influence. Pour reprendre l'exemple de la calligraphie et la comparaison avec la signature, d'une certaine manière, il n'y pas d'autre choix que de signer rapidement et avec une aisance maximum pour que son esthétique soit maîtrisée. Au regard de ce qui a été évoqué, il est légitime de se poser la question si la calligraphie chinoise, grâce au zen, n'a pas plutôt mis en lumière des idées déjà existantes mais étudiées et théorisées depuis des siècles par les maîtres zen dans l'obtention de l'éveil spirituel. C'est d'ailleurs ce que fait B. Edwards, qui ne parle pas d'influence du zen sur son travail, mais se borne à constater des similitudes entre ses exercices de créativité et les « théories » véhiculées par le zen, c'est-à-dire qu'une pratique particulière dont les mécanismes sous-jacents sont inconnus semble avoir été analysée dans le cadre d'un autre domaine. De la même manière, des médecins accoucheurs au début du siècle se protégeaient intuitivement des germes en se lavant les mains sans connaître l'existence des microbes, la découverte de ceux-ci n'ayant fait que certifier un comportement empirique. Il est difficile, dans ce cas, de

¹³³ A. Koestler : Le lotus et le robot ; p.288.

Chapitre 1 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Occidental »

parler d'influence des théories hygiénistes sur leur comportement puisqu'ils la pratiquaient déjà sans la nommer. L'influence de ces découvertes n'a pas transformé leur pratique mais n'a fait qu'affermir leur attitude.

De la même manière, il s'agit d'être prudent lorsqu'on parle de l'influence du zen. D'après ce qui a été vu, cette influence ne semblerait pas créer de nouvelles théories ; elle ne ferait que révéler quelque chose de latent chez chacun, mais qui était caché ou non réalisé. Ainsi, les relations entre les arts et le zen paraissent davantage être des éclairages mutuels qu'une influence radicale. Non seulement l'influence sur les mouvements comme l'Action painting ne serait pas issue directement du zen (pas plus que d'un art zen), mais de plus, cet art zen ne semble pas toujours être issu de la spiritualité zen mais simplement né dans l'environnement du zen, comme l'abordera l'étude des textes évoquant l'influence sur les jardins. Toujours est-il que ce constat du lien entre le zen et les arts n'est pas récent puisque des textes issus du bouddhisme établissent également un lien entre cette réalisation de soi et les arts :

«La vérité de la réalisation de soi (et la vérité elle-même) ne sont ni une ni deux. (...) La réalité elle-même n'a ni forme ni non forme; comme l'espace elle est au-delà du savoir et de l'intellection, elle est trop subtile pour être exprimée par la parole ou l'écriture. (...) La vérité de la réalisation de soi est (...) la perfection de l'émancipation en laquelle tous les arts trouvent leur expression complète. »¹³⁴

Cependant, H. Aubry cite des œuvres de créateurs contemporains, dans lesquels elle voit l'influence du zen. Elle se réfère pour cela à une étude sur les différentes notions qui selon elle seraient présentes dans l'art zen :

«D'après H.S. Hisamatsu, l'identité unique de l'art zen découle des critères spécifiques suivants, qui constituent son exigence esthétique : 1- l'asymétrie 2- la simplicité 3- l'austérité 4- le naturel 5 - la subtilité 6- la liberté absolue 7- la sérénité. »¹³⁵

Que le zen ait des principes particuliers lorsqu'il s'agit d'atteindre un but (que ce soit la réalisation de soi, l'efficacité d'une pratique, la transmission d'un savoir, de saisir la vision

¹³⁴ Essais sur le Bouddhisme zen ; vol II; p. 11.

¹³⁵ H. Aubry ; L'influence de la philosophie et de l'esthétique zen sur des créateurs contemporains ; p.68.

Chapitre 1 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Occidental »

*prajniq*ue) semble en effet nécessaire, mais il peut être un peu réducteur d'imaginer des principes de réalisation d'œuvres qui seraient immuables comme des tables de loi « gravées dans le marbre », H. Aubry observe dans son étude que :

*« (...) le zen tient en aversion toute forme d'idolâtrie, de dogmatisme, car la manifestation même de ces idéologies serait perçue comme une restriction de la pensée humaine. »*¹³⁶

D'autres études font également la même constatation sur ce particularisme du zen. De même, parler d'art zen cantonnerait ces deux domaines dans une dimension stricte et figée, et réduire leur lien à l'application docile de quelques notions énumérées, risquerait effectivement d'aboutir à une restriction de la pensée humaine dans la pratique artistique.

Il semble donc y avoir une contradiction entre une analyse du zen qui serait « anti-dogmatique », et par-là source de création totale, et une forme de courant artistique ayant des caractéristiques particulières et donc arrêtées, comme celui de l'action painting, qui laisse à penser que plus que l'influence du zen, c'est-à-dire de sa philosophie profonde, il s'agirait davantage, chez les créateurs contemporains, d'une influence d'une forme d'art zen incarnée par des techniques issues de la calligraphie.

I.B. LA CRÉATION ARTISTIQUE

Une autre forme d'activité liée aux arts et dans laquelle certains auteurs établissent des correspondances avec le zen, est située dans le domaine de la création et plus particulièrement dans les méthodes de développement de la créativité. Ces études proviennent pour beaucoup du continent nord-américain (États-Unis et Canada). Il semble que les chercheurs nord-américains se soient davantage intéressés aux techniques de développement créatif ou tout au moins à leurs liens supposés avec le zen. Que ce soit B. Edwards, au sujet du dessin, ou C. Deschamps ou encore Bae Yong-kun, tous voient dans le zen à la fois un outil et un révélateur du processus créatif.

¹³⁶ H. Aubry ; L'influence de la philosophie et de l'esthétique zen sur des créateurs contemporains ; p.46.

Chapitre 1 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Occidental »

I.B.1. LES PHASES DE LA CREATIONS

I.B.1.a.1. La conversion des mécanismes psychiques

Dans son travail intitulé Créativité et satori, C. Deschamps étudie les méthodes de développement de la créativité, nommées par le terme « Synectique ». Elle fait un rapprochement avec les méthodes particulières d'enseignement qu'elle a observées dans le zen. De cette manière, elle tente de repérer certaines analogies entre différents concepts observés chez les participants de stages en développement de la créativité et ceux qu'elle a constatés dans son étude sur le zen. Elle établit ainsi un rapport entre les techniques synectiques et le satori du zen à travers plusieurs notions clefs telles que : changement, conscience, découverte, détachement, harmonie, plénitude, union. Nous tenterons dans ce chapitre de comprendre en quoi ces notions sont vues comme proches du zen, et si elles sont également observées par d'autres chercheurs.

L'une des premières observations que fait C. Deschamps se trouve être la phase de changement de perception nécessaire pour résoudre le problème lié à la création. Elle observe le phénomène d'approche d'un problème sous un angle différent par les membres de son groupe et la manière dont ils abordent le cas qui leur est présenté :

«C'est grâce à ces mécanismes (psychiques) que les membres du groupe pouvaient arriver à des solutions novatrices, considérant sous des angles nouveaux le problème qui leur était posé, et tentant de la résoudre par mille et une possibilités. »¹³⁷

Le même procédé était employé par B. Edwards pour développer le potentiel créatif de ses élèves lorsqu'elle les faisait percevoir le dessin à reproduire à l'envers et constatait l'incidence que ce procédé avait sur leurs facultés artistiques et la confiance qu'ils gagnaient en eux-mêmes. B. Edwards semblait en effet être parvenue à contourner les barrières mentales que se crée l'élève. De même, selon elle, cette méthode ne permettrait pas seulement de rendre l'activité artistique plus créative et efficace mais aboutirait également à une influence d'ordre plus spirituel et philosophique, de même sorte que l'idéal zen :

¹³⁷ C. Deschamps ; Créativité et satori ; p.10.

Chapitre 1 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Occidental »

«Une fois converti à une nouvelle manière de voir, vous en viendrez peut-être à rechercher l'essence des choses, ce mode de connaissance se rapprochant singulièrement du satori en philosophie zen, (...) »¹³⁸

A l'instar de C. Deschamps, B. Edwards constate à la fois l'importance de l'approche et de la perception, similaire à ce qu'elle observe dans le zen. C. Deschamps élabore à ce sujet un concept qu'elle nomme « éloignement créatif » et qu'elle définit ainsi :

« Ceci nous conduit à l'étude de «l'éloignement créatif », donc de la notion fondamentale de la synectique. Cette notion consiste en une démarche analogique, c'est-à-dire en l'utilisation d'analogies étant à même de transporter le problème, de le voir sous des aspects différents, (...) ».¹³⁹

Dans cette description de « l'éloignement créatif » émergent des notions qui expliqueraient peut-être le choix de son titre « Créativité et Satori », c'est-à-dire l'éveil ou l'illumination du zen. Plusieurs notions entrent en jeu, d'une part le changement de mode de perception (par le passage au mode analogique), d'autre par le détachement par « l'éloignement », qui semble ne pas être seulement un détachement par l'éloignement de l'objet tel qu'il est perçu couramment, mais également un détachement vis-à-vis de ses propres pensées. De la même manière, B. Edwards faisait retourner le dessin par ses élève pour les empêcher de voir le dessin à reproduire comme une œuvre d'art trop complexe à réaliser, mais au contraire comme un ensemble de simples traits disposés les uns par rapport aux autres. Apparaissent, à la lecture des ces travaux, des notions rencontrées effectivement dans certains ouvrages traitant du zen :

«Le zen vise à l'ouverture du Satori ou à l'acquisition d'un nouveau point de vue sur la vie et l'univers. On trouve toujours les maîtres zen, (...) cherchant à utiliser tout incident d'apparence triviale dans la vie pour faire couler l'esprit du disciple dans un canal complètement inaperçu jusqu'alors. »¹⁴⁰

¹³⁸ B. Edwards ; Dessiner grâce au cerveau droit ; p.192.

¹³⁹ C. Deschamps ; Créativité et satori ; p.10.

¹⁴⁰ D.T. Suzuki, Essai sur le bouddhisme zen, vol.I ; p. 279.

Chapitre 1 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Occidental »

Les deux notions évoquées précédemment sont ici bien présentes : l'idée à la fois d'un nouveau point de vue, et la transformation de l'esprit par ce changement de perception. Mais ce changement induit une nouvelle idée rencontrée également dans la synectique et décrite par C. Deschamps : la transformation des méthodes fonctionnelles de conscience.

I.B.1.a.2. La volonté meilleure ennemie de l'action ?

Il semble, dans le cas de la création artistique, qu'il ne s'agisse pas seulement pour ces chercheurs de transformer l'approche du travail, mais également le sujet lui-même, c'est-à-dire l'artiste. Cette volonté d'induire à l'élève une attitude particulière paraît avoir pour objectif de l'empêcher de se retrancher dans des raccourcis de l'esprit qui aboutiraient à une fausse résolution du problème se présentant devant eux, ou encore à une réalisation bâclée de leur art. Cette analogie avec le zen pourrait donc s'expliquer par la volonté de comprendre les mécanismes qui induisent cette formation, voire cette transformation, puisque ces auteurs n'ont pu s'empêcher de constater les mêmes objectifs du zen, à savoir une exigence de transformation efficace de l'esprit, par la réalisation de la réalité des choses à travers une perception particulière.

Prenons comme exemple pouvant servir d'illustration à cette idée de pseudo-compréhension / réalisation l'expérience de ce qu'a vécu E. Herrigel,¹⁴¹ lorsque, après plusieurs essais, il parvient à décocher la flèche de manière spontanée et naturelle, ce que semblait vouloir obtenir de lui le maître de tir à l'arc. Or, ce dernier semble à ce moment très circonspect face à ce progrès soudain, puis il réalise qu'E. Herrigel a trouvé un moyen physique de donner l'impression d'un décochage spontané alors qu'il n'en est rien. Ce phénomène pourrait être comparé au cas de l'hypnose, dans laquelle il est possible de s'assurer que le sujet est effectivement dans un état modifié de conscience et ne simule pas, en le piquant avec une aiguille pour vérifier qu'il est bien endormi. Le cas de l'hypnose ou du sommeil est intéressant lorsqu'on tente d'établir une analogie avec les processus dépeints, puisqu'on retrouve les mêmes problèmes que ceux décrits par les différents auteurs. (Par exemple, dans la recherche de l'état modifié de conscience, et la difficulté de l'obtenir de manière directe et consciente.) Dans le processus hypnotique, plus le sujet a la volonté

¹⁴¹ Cf. Le zen dans l'art chevaleresque du tir à l'arc.

Chapitre 1 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Occidental »

consciente et impérieuse de s'endormir, moins il y parvient. C'est pourquoi lors de l'induction de l'hypnose, il est donné ce type de conseil :

«Quelle que soit la position adoptée, on s'assurera que le patient est parfaitement à son aise. On lui prescrira de prendre une attitude d'entière disponibilité, de se laisser aller sans s'imposer d'effort ni opposer de résistance. Il ne devra pas se poser de questions sur ce qui va lui arriver, mais tout simplement s'y prêter. »¹⁴²

Cette même idée de se prêter aux choses sans anticipation ni résistance se retrouve également dans la philosophie Taoïste qui a beaucoup influencé le zen¹⁴³:

«Le sage vit dans la retraite (...) et se laisse aller au courant, comme l'eau qui est son modèle (...) Ce n'est point qu'il n'agisse pas : il agit contagieusement, sans intervention particulière. »¹⁴⁴

Cette image pourrait mettre en lumière ce qui intéresse les différents chercheurs dans le zen pour leurs activités artistiques. Dès lors qu'il s'agit d'états modifiés de conscience, cette conscience de soi, précisément, semble devoir être éclipsée pour aboutir à une forme d'activité libre mais encore contrôlée «secrètement ». Dans l'hypnose, à tout moment, un sujet peut refuser de faire une chose qu'il ne ferait en aucun cas en veille, même profondément endormi. Ceci semble démontrer la persistance d'une forme de volonté détachée de ce qu'on appelle la conscience, même lorsque celle-ci semble inactive.

I.B.1.a.3. L'utilisation consciente de l'inconscient.

L'un des principaux problèmes auxquels s'attachent les différents chercheurs semble se situer dans le fait de gérer une activité qui exige un détachement de la conscience, tout en gardant le dynamisme exigé dans l'activité artistique. Contrairement à une hypnose profonde, l'activité artistique n'est pas une forme de sommeil, de même que D.T. Suzuki précise que le zen n'est pas de l'hypnose (ce qui peut laisser supposer qu'effectivement il

¹⁴² L. Chertok ; L'hypnose; p. 159.

¹⁴³ A. Koestler affirme même que : « *Le zen (...) est certainement resté plus près de la philosophie de Lao-Tseu que de toute secte bouddhiste.* » ; Le lotus et le robot ; p.291.

¹⁴⁴ M. Granet, La religion des chinois, p. 130.

Chapitre 1 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Occidental »

pourrait au moins y avoir des rapports). Ce paradoxe que l'on peut représenter rapidement comme une activité détachée de la volonté semble être une des principales difficultés de la pratique artistique. C'est probablement pourquoi beaucoup de ces travaux, par l'étude du zen, posent ce problème. Il semble qu'il s'agisse en fait de difficultés inhérentes au processus créatif, qui fait apparaître un «quelque chose » du rien, et également de la difficulté de trouver le chemin qui conduit au but. Or, cette activité particulière requiert un état d'esprit singulier, tel que semblent l'indiquer les différentes études. Ce fait est précisément théorisé dans l'ouvrage de C. Deschamps à propos de la synectique :

«La théorie synectique s'applique à l'intégration de divers individus dans un groupe chargé de poser et de résoudre un problème. C'est une théorie fonctionnelle visant à l'utilisation consciente des mécanismes psychologiques subconscients qui président à l'activité créatrice (...) pour arriver à des solutions novatrices. »¹⁴⁵

Cette citation fait apparaître le double aspect de l'utilisation à la fois du conscient et du subconscient, comme B. Edwards prônait, pour son travail de créativité dans le dessin, une utilisation particulière de l'esprit pour arriver à des solutions novatrices, dans le but de résoudre le problème de la capacité à créer un dessin. Apparaissent donc deux phénomènes existant dans les relations entre les arts plastiques principalement et le zen, en occident : d'une part, des études tendant à démontrer les corrélations entre le zen et différentes activités créatrices, d'autre part des études portant sur l'influence du zen sur les créateurs occidentaux et Asiatiques. Mais il semble que le point de rencontre entre ces différentes études soit situé au niveau de l'activité particulière du cerveau, lié à l'inconscient¹⁴⁶ lui-même, influant directement le comportement du créateur. Pour H. Aubry, cela semblait déjà être le cas en Chine à l'époque où le zen à marqué sont influence sur les arts :

«La calligraphie zen a la particularité de concevoir l'acte de création comme une expérience qui exerce l'esprit à une sensation de vacuité ; intérieurement, la vie surgit et l'inconscient animera les signes plastiques d'une œuvre calligraphique. »¹⁴⁷

¹⁴⁵ Cit. de W.J.J. Gordon ; in : Créativité et satori ; p.10.

¹⁴⁶ Il semble nécessaire de relever cette observation de A. Koestler concernant l'inconscient : « *L'inconscient n'est pas une fantaisie romantique ni mystique, mais bien un concept sans lequel nous devrions regarder comme des miracles presque tous les événements de la vie mentale.* » ; Le cri d'Archimède ; p.300.

¹⁴⁷ H. Aubry ; L'influence de la philosophie et de l'esthétique zen sur des créateurs contemporains ; p.104.

Chapitre 1 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Occidental »

Dans le cas présent, H. Aubry établit un lien entre l'idée du vide selon le zen et la notion occidentale de l'inconscient. Selon elle, l'inconscient est le vecteur de l'acte créatif, de la même manière que pour le bouddhisme zen le vide est non pas un néant stérile, mais un espace ouvrant sur le développement des potentialités comme l'affirme Y-K. Bae :

« Dans le bouddhisme mahayana, la vacuité est comme le tao du taoïsme, la possibilité créatrice comblant l'univers, l'origine et la substance de toutes choses. »¹⁴⁸

Ce que montrent ces études, ce sont les similitudes existantes entre les notions de vide et d'inconscient, aboutissant à une forme de perception différente des choses, par un état d'esprit modifié, afin d'obtenir une activité particulière, c'est-à-dire l'activité novatrice, créatrice.

I.B.2. L'OBJECTIF DU ZEN ET DE LA SYNECTIQUE

I.B.2.a.1. La redécouverte

Le vide et l'inconscient ne sont pas les seuls aspects à travers lesquels les différents chercheurs perçoivent des liens entre le zen et la créativité. Le but principal de certains chercheurs est de permettre une activité plus efficace non seulement en « quantité » mais aussi en « qualité ». De même, ils observent que le zen cherche à détacher le pratiquant de ses illusions, générées par lui-même, et sans substance réelle. Dans le domaine de la créativité, ces pensées illusives s'expriment avant tout à travers le doute en ces capacités créatrices comme le remarquait B. Edwards. C'est cette même idée qui fait dire à T. Cleary que d'après le zen : « *il y a incapacité à accéder à la source de la créativité.* »¹⁴⁹ Aussi, lorsque les chercheurs parlent d'une quête de l'aisance dans l'activité, cela suppose également une disposition d'esprit telle que celui-ci ne soit pas troublé s'il veut parvenir à laisser s'exprimer l'inconscient. Cette atteinte de la libération de l'esprit, qui semble se faire non sans difficultés apparentes, induit donc en retour, et dès lors qu'elle est atteinte, des

¹⁴⁸ Y-K. Bae; Le zen et la création artistique ; p.25.

¹⁴⁹ T. Cleary ; La voie du samouraï; p.27.

Chapitre 1 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Occidental »

impressions positives comme cela est décrit par C. Deschamps à propos de témoignages de participants à des sessions de synectique :

« Ces témoignages dépeignent entre autres différents états de bien-être ou de plénitude ; des sentiments comme celui d'être uni à quelque chose de grand ou de découvrir quelque chose d'important pour soi ; ou encore le sentiment d'une conscience plus intime de soi et des autres, une nouvelle façon de voir la réalité ou l'abandon, pour une période plus ou moins longue, du mode de penser habituel. »¹⁵⁰

En regard des différents écrits sur le zen, on peut poser des hypothèses sur les raisons pour lesquelles C. Deschamps procède à une analogie avec le zen. Les différents états qu'elle note concernant les participants aux sessions de synectique ne sont pas sans rappeler les objectifs rapportés par les études sur le zen. C'est pourquoi elle conclut :

« La synectique est plus qu'une technique de créativité ; c'est-à-dire une théorie fonctionnelle qui vise le développement et l'utilisation du potentiel créateur de l'individu ; elle est une technique d'éveil spirituel comparable à la technique zen. »¹⁵¹

D'autres travaux tels que ceux de B. Edwards évoquaient également une manière différente de percevoir les choses et de penser lorsqu'on les dessine, ou l'idée d'être uni au travail comme le remarquait F. Franck dans son ouvrage The zen of seeing¹⁵² dans lequel il observait également cette impression de ne faire qu'un avec son travail de peintre lorsqu'il avait le sentiment de bien travailler. Cette idée d'unification de l'esprit et de non-dualité avec les « autres » est fréquemment soulignée dans les ouvrages sur le zen comme Y-K. Bae le définit :

« L'illumination, essence du bouddhisme et du zen, qui peut se définir, dans un sens, comme l'obtention d'un regard intuitif de la nature des choses, désigne la découverte d'un nouveau monde qui n'avait pas été perçu jusqu'à maintenant en raison de la confusion de l'esprit figé par le dualisme logique et la pensée analytique. (...) toutes les oppositions et les contradictions qui existent dans la conscience, deviennent

¹⁵⁰ C. Deschamps ; Créativité et satori ; p.VIII.

¹⁵¹ C. Deschamps ; Créativité et satori ; p.XV.

¹⁵² B. Edwards ; Dessiner grâce au cerveau droit ; p.57.

Chapitre 1 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Occidental »

harmonieuses et unifiées par l'illumination, qui nous permet de voir les choses dans leur totalité. »¹⁵³

Il s'agirait davantage du fait que ces notions ont émergé dans des contextes différents par le lieu comme par l'époque, qui leur aurait donné une forme et donc des dénominations distinctes, pour des notions qui auraient des domaines communs. C'est sans doute cette accumulation de concordances qui a amené des chercheurs comme C. Deschamps à voir une certaine similitude entre l'activité créatrice et l'enseignement du zen.

I.B.2.a.2. La création par le détachement des idées fixes

«Dans toutes les œuvres, si la pensée de faire une chose surgit, l'esprit se tient à cette chose. C'est pourquoi il faut susciter l'esprit sans se tenir nulle part. »¹⁵⁴

Dans cette citation, la dernière phrase extraite par le maître de sabre Takuan du sùtra de diamant, renvoie à des concepts tels que celui de la fixation de l'esprit selon les maîtres du sabre. Takuan lui-même utilise l'image de la création pour illustrer l'activité des arts martiaux. Il peut sembler étrange pour les occidentaux d'établir des analogies entre les œuvres d'arts et les arts martiaux, mais d'un point de vue ethnoscénologique il importe de rappeler que les arts martiaux ont toujours eu des liens étroits avec l'art en général en Asie et qu'ils ne sont pas cantonnés en Asie dans leurs espaces respectifs, comme cela est décrit dans le cadre du théâtre d'Asie :

«Si l'on considère enfin le théâtre traditionnel en Chine et au Japon, comme l'opéra de Pékin ou le Kabuki, on perçoit plus encore le lien étroit qui existe en Asie entre arts martiaux et arts du spectacle. Le duel, la lutte, voire la bataille rangée entre de véritables troupes armées, constituent non seulement la base de l'entraînement de l'acteur mais aussi les éléments du spectacle (...) »¹⁵⁵

C'est pourquoi on rencontre également des concepts équivalents dans les études sur les arts martiaux et les arts «classiques », comme celui du détachement tel qu'il vient d'être

¹⁵³ Y-K. Bae; Le zen et la création artistique ; p.64.

¹⁵⁴ Takuan ; Mystère de la sagesse immobile ; p.44.

¹⁵⁵ E. Barba, N. Savarese ; L'énergie qui danse ; p. 182.

Chapitre 1 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Occidental »

illustré par Takuan. Non seulement certaines techniques venant du zen par le truchement du bouddhisme et du taoïsme, semblent appliquées dans le cadre de la pratique des arts martiaux, mais elle auraient également influencé les autres arts d'Asie. De plus, ces mêmes techniques ont été transposées, ou du moins ont été comparées, avec des techniques de créativité. C'est ainsi qu'une étude sur les relations entre le zen établit cette réflexion sur la création artistique :

« Les idées fixes qui se sont installées dans le conscient et la rigidité de celui-ci risquent très probablement d'empêcher la libre liaison des données créatrices. (...) Il n'y a d'autres moyens pour arriver à ce résultat fructueux (la création) que de pratiquer le « détachement » et de se permettre de recourir à l'autonomie universelle de l'inconscient. »¹⁵⁶

Ce texte comporte deux constats qui, visiblement, ont amené le chercheur à observer une similitude avec l'idéal zen : d'une part, comme chez Takuan, la mise en évidence de l'esprit rigide comme frein à la disponibilité de l'esprit et au mouvement du corps, d'autre part, la préconisation de l'état d'éloignement spirituel ou de détachement comme cela est rapporté par P. Demieville au sujet du maître ch'an Houei-neng :

« L'absence de pensée ne consiste pas, dit-il, à ne penser à rien, ce qui serait une manière de s'attacher à ce rien, mais à penser à toutes choses d'instant en instant avec un perpétuel détachement. Si le flux de la pensée se fixe, on sera lié ; pour être délié (libre, délivré), il faut que les pensées glissent perpétuellement sur toutes choses sans jamais s'y fixer. »¹⁵⁷

I.B.2.a.3. La phase de déstabilisation ou d'incubation

Deux autres notions sont également relevées par C. Deschamps dans son étude sur les rapports entre le zen et la créativité, et à travers lesquelles elle trouve la marque du zen et par-là même des similitudes existantes, dans la notion d'harmonie et de plénitude. Ces deux notions semblent être le résultat de l'aboutissement du détachement, c'est-à-dire lorsque le

¹⁵⁶ Y-B Bae; Le zen et la création artistique ; p. 232.

¹⁵⁷ P. Demieville ; Le concile de Lhasa . Une controverse sur le quiétisme entre le Bouddhisme de l'inde et de la Chine au VII^e siècle de l'ère chrétienne ; p. 125.

Chapitre 1 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Occidental »

sujet parvient à se détacher des pensées qui l'entravent. L'harmonie serait donc davantage constituée des aspects sous lesquels se réalise le détachement, et la plénitude la résultante de ce même détachement, comme le remarque également une autre étude sur la création artistique :

«La délivrance (née de l'illumination) signifie ici celle de l'anxiété et des malaises humains par un grand changement de la conscience et le mûrissement de l'esprit en une totalité harmonieuse, l'illumination est, en conséquence, une délivrance qui permet l'état de liberté divine, dans lequel ne peut exister aucun obstacle qui entrave la possibilité créatrice immanente à notre esprit. C'est pourquoi le zen nous demande d'être indépendant des diverses conditions extérieures et de toute autorité qui nous empêche d'aborder la source profonde de l'esprit et de l'exploiter. »¹⁵⁸

C. Deschamps, comme Y.-K. Bae, semble percevoir des rapports avec le zen pour une double raison : d'une part à travers l'état d'atteinte d'un état qualifié d'harmonie, d'autre part par la situation qui en est à l'origine, à savoir l'état de trouble mental qu'ils observent aussi bien dans le cas de l'introspection selon le zen que de la recherche créative :

«(...) Quelles que soient les méthodes d'enseignement du zen, elles engendrent toutes avec la même intensité cet état de crise mentale, entre autre par la mise en œuvre de l'esprit de recherche. »¹⁵⁹

Cet état paradoxal indique que le zen, bien qu'il semble prôner une libération de l'esprit, provoquerait, par la recherche sur soi du pratiquant, un état d'instabilité, selon le principe que vouloir trouver absolument un remède éloigne de la guérison. Il semblerait que le zen cherche non pas à aider le pratiquant à trouver un quelconque moyen pratique et aisé de libérer son esprit, mais au contraire à le laisser s'embourber dans ses propres idées, pour le conduire à un point de rupture où à l'occasion d'un incident, la «réalisation» puisse surgir de ce que certains chercheurs nomment l'inconscient :

¹⁵⁸ Y.-K. Bae; Le zen et la création artistique ; P.66

¹⁵⁹ C. Deschamps ; Créativité et satori ; p. 68.

Chapitre 1 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Occidental »

«Le satori tombe sur vous à l'improviste quand vous sentez que vous avez épuisé toutes les ressources de votre être. Religieusement c'est une nouvelle renaissance, moralement, c'est la réévaluation des rapports de l'individu avec le monde. »¹⁶⁰

Pour C. Deschamps, il semble que ce soit ce même processus qui soit à la base de la technique de créativité nommée synectique, c'est-à-dire une réalisation issue d'un dépassement du conscient par l'apparition d'impulsions créatrices soudaines et spontanées telles qu'elle l'indique dans cette observation :

« (...) l'expérience que nous avons réalisée par les groupes a démontré que l'usage intensif de mécanismes opérationnels de la synectique produit sur les sujets des effets que nous avons enregistrés et identifié aux indicateurs d'éveil spirituel (...). »¹⁶¹

Une autre étude portant sur la création artistique et la recherche scientifique retrouve les mêmes caractéristiques que celles observé par C. Deschamps dans la recherche intime du Zenniste et les techniques observables en synectique :

« Une fois épuisées toutes les tentatives de résoudre le problème par des méthodes traditionnelles, la pensée tourne en rond dans la matrice bloquée comme un rat en cage. Après quoi, la matrice de comportement organisé et raisonné paraît tomber en morceaux ; c'est le temps des essais désordonnés à l'aveuglette, des crises de nerf et des attaques de désespoir – ou des distractions de l'obsession créatrice. Evidemment cette distraction est en fait une concentration, car à ce stade – « période d'incubation »- toute la personnalité, jusqu'aux couches informulées et inconscientes est toute entière saturée par le problème, de sorte qu'à un certain niveau de la vie mentale celui-ci demeure présent, même si l'attention est occupée ailleurs, par exemple à regarder un arbre ou à observer la montée de l'eau du bain. C'est alors le hasard ou l'intuition qui assure le contact avec une matrice toute différente (...). »¹⁶²

¹⁶⁰ T.D Suzuki ; Essai sur le bouddhisme zen, vol. I ; P . 307.

¹⁶¹ C. Deschamps ; Créativité et satori ; P.81.

¹⁶² A. Koestler ; Le cri d'Archimède ; p.102.

Chapitre 1 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Occidental »
I.B.2.a.4. La concentration comme stabilisateur de l'esprit

Le phénomène d'unification du créateur à son œuvre est également un aspect que C. Deschamps reconnaît pour être un de ces indicateurs d'éveil spirituel, comme elle le note dans ses observations sur les sessions de synectique :

« Ces témoignages dépeignent entre autre différents états de bien être ou de plénitude ; des sentiments comme celui d'être uni à quelque chose de grand (...). »¹⁶³

On peut se demander en quoi cette notion d'unité avec l'objet du travail peut être mise en parallèle avec la pratique zen. Peut-être cela tient-il au fait que l'implication dans un travail difficile nécessite un degré de concentration élevé. Le phénomène de concentration, c'est-à-dire l'attention tournée exclusivement vers l'objet de la pratique, pourrait expliquer ce phénomène par une focalisation plus poussée du sujet vers l'objet. De fait, les pratiques artistiques ont des points communs avec les arts martiaux, ne serait-ce que par cette nécessité de concentration avancée, et décrite dans cet exemple de P. Feuga au sujet de l'état de concentration :

« Celle-ci au demeurant n'est pas dans nombre de cas, simplement recommandée; elle est obligatoire, sous peine de produire un très mauvais travail, voire de mettre sa vie en danger. Un cascadeur, un équilibriste, un comédien ne peuvent être que concentrés. »¹⁶⁴

D'autres exemples tirés précisément de la pratique des arts martiaux, font l'observation d'un lien établi avec la recherche d'une unité comme source de quiétude de l'esprit lors de l'action. Cependant, cette fusion semble aller plus loin que la simple focalisation de l'attention sur l'objet. Elle ne serait pas seulement située entre le sujet et l'objet, mais embrasserait également toute la perception dans l'espace et le temps. Le temps, par la disponibilité de l'esprit détaché des contraintes, et l'espace par la liberté et la fluidité des mouvements. Le maître de sabre Takuan décrivait ce type de concentration d'un esprit qu'il qualifie d'« immobile » c'est-à-dire stable, sans perturbation, mais non rigide ou « fermé » :

¹⁶³ C. Deschamps ; Créativité et satori ; p.VIII.

¹⁶⁴ P. Feuga; L'art de la concentration ; p. 92.

Chapitre 1 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Occidental »

« (...) notre esprit unifié se tient immobile, délivré de tout changement ou bouleversement, à savoir qu'il ne se fixe sur rien. Voir les choses d'un seul coup œil et ne pas fixer l'esprit sur elles, telle est la voie de l'immobilité. »¹⁶⁵

C'est, à ce particularisme d'une concentration «ouverte» que semblent s'intéresser les chercheurs dans le zen, pour leur pratique de création artistique. Certains auteurs, dans leur traduction du terme *ch'an*, (qui signifie rappelons-le «méditation-concentration») préfèrent le traduire par absorption, pour le différencier à la fois de la simple concentration de l'attention et de la seule méditation de l'esprit, évoquant davantage la réflexion intellectuelle. Cette absorption semble suggérer une fonte dans l'espace entourant le pratiquant. Or, ce qui semble intéresser tous ces chercheurs, c'est que le zen recommanderait une concentration de l'attention consciente sous un mode de fonctionnement intuitif. Une anecdote souvent relatée dans les textes sur le zen est celle de deux moines absorbés dans une discussion sur le fait de savoir s'il est possible de dire qu'un drapeau s'agite au vent ou si c'est le vent qui agite le drapeau¹⁶⁶. L'intervention d'un troisième moine les amène à une autre forme de réalité lorsqu'il leur déclare que ce n'est que leur esprit qui s'agite. Dans cette anecdote, ce qui semble être mis à l'index, ce sont les délibérations mentales, les jugements selon le point de vue fixe centré sur soi. Il semblerait donc qu'il n'y ait plus de distinction entre soi et l'objet, et même l'univers qui l'entoure, exprimée dans les textes par le terme d'absorption.

Cette fusion entre le pratiquant et son environnement et non pas seulement l'objet de sa création, est ce qui intéresse les chercheurs. Cette fusion fait intervenir l'idée d'un esprit ouvert aux éventualités et donc potentiellement créatif, ce qui implique le mouvement, mouvement qui associe non seulement l'esprit mais également le corps. La notion d'unité semble donc s'établir sur deux axes : d'une part entre le sujet et le monde qui l'entoure, et d'autre part entre l'esprit du sujet et le corps :

«La notion d'acte corporel dans la tradition des arts au Japon ne correspond pas à la vision d'un corps objet ni d'un corps machine. Elle ne se comprend que si l'on prend soin

¹⁶⁵ Takuan ; *Mystère de la sagesse immobile* ; p. 52.

¹⁶⁶ L'anecdote évoque ce que rapportait un journaliste à propos de la théorie de Galilée : une enquête effectuée dans les années 90 révélait qu'une grande majorité de français considéraient que c'était le soleil qui tournait autour de la terre, et ce journaliste se désolait de voir des confrères dire que c'était le contraire, ce qui n'a aucun sens puisque Galilée disait que c'est l'un ou l'autre, comme l'on veut, le point de vue est totalement arbitraire.

Chapitre 1 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Occidental »

de garder à l'esprit la conception de l' « unité de l'esprit et du corps » (shinshin ichinyo) caractéristique du bouddhisme zen. »¹⁶⁷

I.B.3. LA PERCEPTION MODIFIÉE

I.B.3.a.1. L'impasse mentale

Cette notion d'unification de l'esprit et du corps, qui paraît très développée en Asie par le truchement du zen, ne semble pas signifier qu'elle n'existe pas en occident parce qu'elle serait moins évoquée. Pour les théoriciens qui se sont penchés sur le zen et les arts, cette notion peut s'appliquer également pour les arts d'occident comme l'observe H. Aubry :

«Le facteur d'unification des composantes d'un tableau réside dans une harmonie résultant de la fusion de l'esprit qui manifeste l'intériorité des choses et le développement de la matière entre les mains du créateur. »¹⁶⁸

Ce serait donc cet esprit unifié qui incarnerait l'attitude idéale du créateur comme du pratiquant du zen, par une perception différente du monde et de soi-même. Cette perception nouvelle est ce qui semble donner sa dimension philosophique au zen, comme le décrit D.T. Suzuki :

« Celui-ci [le monde] semble dorénavant vêtu d'une étoffe nouvelle qui recouvre toutes les laideurs de la vision dualiste (...) né du raisonnement et de l'erreur. »¹⁶⁹

Ici encore, intervient la mise en opposition de la vision unifiée par rapport au raisonnement à travers les jugements, que ce soit sur les choses ou sur soi-même, et ce qui paraît être le principal constitutif du problème de la création artistique. L'un des principaux freins constatés par les chercheurs en créativité, tiendrait en ce pré-jugement des supposées incapacités à créer. B. Edwards observait, de plus, que cette incapacité pouvait devenir réelle dans les actes : le fait par exemple, de se dire qu'on ne sait pas créer, a selon elle pour

¹⁶⁷ J.-M. Pradier ; La scène et la fabrique des corps ; p.322.

¹⁶⁸ H. Aubry ; L'influence de la philosophie et de l'esthétique zen sur des créateurs contemporains ; p.75.

¹⁶⁹ T.D Suzuki ; Essai sur le bouddhisme zen, vol. I ; P . 307.

Chapitre 1 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Occidental »

conséquence que l'élève déploie le minimum d'énergie pour engendrer son œuvre. Selon elle, le raccourci du cerveau gauche, celui précisément qu'elle définit comme étant le siège des pensées conceptuelles, est utilisé pour dessiner non pas l'objet tel qu'il est vu, mais tel que nous traduit la représentation mentale. Ce procédé permet de contourner la difficulté ; l'œuvre est bien là mais la dimension esthétique est absente. Or, pour les chercheurs en créativité, c'est précisément la notion de difficulté qui est liée à la créativité. L'existence de la difficulté pourrait même être un indice de recherche créative, du même type que ce qui est le prélude à l'éveil dans le zen, comme le note C. Deschamps :

«Au sein même des antécédents qui donnent au processus de maturation de la conscience zen sa spécificité, nous notons des états psychologiques similaires à ceux qui sont produits au cours du processus de création en synectique. Ces états sont révélés par une sensation de malaise profond ou d'impasse mentale (...). »¹⁷⁰

Tout comme le pratiquant du zen passe par une phase de crise qui semble l'éloigner du but qu'il souhaite atteindre, à savoir libérer son esprit des passions, le travail de création selon C. Deschamps passe également par une phase critique¹⁷¹. Ce serait à cet instant qu'interviendrait le pilier des techniques de créativité tout comme le zen saisit un moment de grand désarroi pour laisser le pratiquant réaliser lui-même à travers un incident banal la voie jusqu'alors cachée. C'est pourquoi le maître n'utilise aucun moyen direct pour influencer le disciple mais le laisse trouver par lui-même la voie correcte :

« (...) la discipline exigée pour libérer l'énergie spirituelle (...) ne saurait être imposée de l'extérieur au sujet - elle doit au contraire jaillir du tréfonds de lui-même. En l'absence d'une force intérieure correspondante, la discipline vécue de l'extérieur devient elle-même un attachement, un accessoire de l'ego, conduisant inévitablement à ces formes d'idolâtries et de religiosité sentimentales que l'on rencontre si souvent dans les coteries spirituelles auto proclamées. »¹⁷²

¹⁷⁰ C. Deschamps ; Créativité et satori ; P.68.

¹⁷¹ Il est à noter qu'il existe des points communs entre le processus du zen dans la recherche douloureuse sur soi à travers l'étude ardue des kôans, et les caractéristiques constituant la pratique de l'alchimie : « *L'alchimiste doit souffrir pour se transformer, d'où des textes remplis d'arcanes, de chausse-trappes, de pièges, destinés à égarer le « touriste » et à sélectionner le digne initié qui, artiste et philosophe, se transformera en même temps que chimiste et métallurgiste, il transformera la matière.* » ; P. Lemoine ; Le mystère du placebo ; p.130.

¹⁷² T. Cleary ; La voie du samouraï ; p. 83.

Chapitre 1 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Occidental »

Le chapitre analysera la manière dont la synectique utilise précisément une technique obligeant l'élève à laisser de côté ses habitudes de pensée, pour embrasser une nouvelle approche simulante, selon certains chercheurs, la vision «prajnique» telle qu'on la rencontre dans le zen.

I.B.3.a.2. Synectique et kôans

Différents textes traitant du zen dépeignent trois principales méthodes censées permettre à l'élève d'atteindre l'éveil :

*« Le zen utilise trois sortes d'entraînements pour amener ses adeptes à l'expérience du satori et à la maturation de cette expérience : la méditation ou zazen, l'étude des kôans et la vie quotidienne. »*¹⁷³

La plus populaire en Occident est la méditation zen (zazen) considérée comme plus particulière à la branche Sôto du zen. Le kôan, sur lequel ce chapitre va plus précisément porter, se compose quant à lui de questions énigmatiques qui n'attendant pas comme méthode de résolution le raisonnement logique habituel. Des énigmes nécessitant le raisonnement logique sont celle par exemple du personnage de Minos, déclarant que tous les crétois sont menteurs or Minos est crétois. Pour savoir si la déclaration de Minos est vraie ou fausse, il faudra procéder à un raisonnement méthodique faisant appel à nos facultés de raisonnement logique. Dans le zen, la question n'a aucune prise avec la logique et le raisonnement analytique, comme dans ces deux exemples de kôans :

- Le claquement de deux mains produit un son, quel est le son produit par le claquement d'une seule main?

Ou encore :

- Quel était votre visage d'avant votre naissance?

Ces deux questions semblent plus relever de l'absurde si elles sont abordées d'un point de vue cartésien, en se disant : « Une seule main ne peut produire de son », ou « le visage n'existait pas avant le naissance ». Le kôan ne semble pas devoir être pris « au premier

¹⁷³ R. Fuller-sazaki ; Tch'an (zen) racines et floraisons ; p.257.

Chapitre 1 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Occidental »

degré ». En effet, il n'évoquerait pas des faits représentant la réalité mais consisterait plutôt en des métaphores dont le sens ou la logique (on pourrait même parler de translogique) est caché. Non seulement il ne paraît pas prendre prise avec la réalité telle qu'on croit la saisir, mais il semblerait s'en éloigner. Ce particularisme « hermétique » est également expliqué par A. Koestler à propos des symboles et des paraboles :

« L'intention n'est pas d'obscurcir le message mais au contraire de le rendre plus lumineux en obligeant celui qui le reçoit à le deviner, à le re-créeer. »¹⁷⁴

Cette idée de re-création renvoie vers la créativité. Précisément, pour C. Deschamps, cette forme d'approche de la «réalité » est encore un point de rencontre entre le zen et la synectique à travers la méthode d'approche recherchée pour saisir les kôans :

«Au reste, l'observation nous a révélé que l'intuition, indispensable à l'utilisation des mécanismes opérationnels de la synectique, est dans la plupart des procédés de la méthode verbale et surtout dans les méthodes directes du kôan. »¹⁷⁵

Cette méthode d'analyse, qui se détache du raisonnement logique, semble prendre racine dans le type de mentalisation que prône le zen pour approcher la réalité du monde. Son but paraît être d'empêcher de se raccrocher aux raisonnements habituels et pré-inculqués (du type $1+1=2$, le bien opposé au mal, ...), en plaçant l'individu devant une dimension en apparence absurde, mais servant à tester son degré de liberté, de disponibilité et d'aptitude, par le détachement ou l'oubli qu'est capable de prendre le disciple avec la pensée figée et inculquée (à la fois dans les questions que peut poser le disciple et la spontanéité de ses réponses aux questions du maître), selon un principe illustré par cette phrase qui pourtant n'est pas reprise du monde du zen :

« S'il ne sait oublier, l'esprit demeure encombré de réponses toutes faites, et ne trouve jamais l'occasion de poser les bonnes questions. »¹⁷⁶

¹⁷⁴ A. Koestler ; Le cri d'Archimède ; p.319.

¹⁷⁵ C. Deschamps ; Créativité et satori ; P.67.

¹⁷⁶ A. Koestler ; Le cri d'Archimède ; p.172 .

Chapitre 1 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Occidental »

Or, C. Deschamps observe que les procédés de synectique utilisent un principe similaire de détournement de la perception de la réalité.

Ce rapport évoqué par C. Deschamps dans la créativité et les kôans à travers le « raisonnement » intuitif, peut être mis en confrontation avec ce qu'observe C. Petitmengin dans son étude sur l'intuition, où elle décrit différents mode de fonctionnement de l'intuition à travers les *insight problems* qu'elle définit comme suit :

« Au sens strict, les insight problems sont de petits problèmes, à caractère souvent ludique, dont la solution apparaît généralement de manière soudaine. »¹⁷⁷

Elle prend comme exemple d'*insight problem* cette énigme : deux hommes disputent cinq parties d'échecs et chacun gagne un nombre impair de parties. Comment est-ce possible ? Comme pour le procédé des kôans, la réponse ne peut être obtenue par le raisonnement « logique » mais par une perception particulière du problème de manière globale à travers une approche divergente révélant une idée nouvelle. Dans ce cas précis il ne sert à rien d'essayer de calculer comment leur répartir les parties gagnantes, c'est mathématiquement impossible. L'idée est de réaliser qu'ils ne jouent pas l'un contre l'autre. Dans ce cas, la réponse n'est pas à trouver parmi diverses possibilités comme dans le problème de logique « Minos est-il un menteur ? » ; où les réponses possibles sont induites dans l'énoncé : il l'est ou il ne l'est pas. On retrouve d'ailleurs cette dichotomie de fondement entre les deux types de problèmes dans l'analyse du processus de créativité par E. de Bono différenciant la pensée verticale et la pensée latérale :

« Dans la pensée verticale, il n'y a pas créativité, puisque la conclusion est en quelque sorte implicite dans le processus de raisonnement : il n'y a pas découverte véritable. Dans la pensée latérale, il y a créativité dans la mesure où, justement nous sommes surpris par le résultat obtenu. »¹⁷⁸

S'il n'y pas de créativité dans la « pensée verticale », c'est précisément parce qu'elle fonctionne avec des axiomes « acceptés » comme l'algèbre, la grammaire, la logique, reste que ce ne sont que des conventions et qu'un jour ou l'autre le « bon sens » peut être renversé

¹⁷⁷ C. Petitmengin ; L'expérience intuitive ; p.26.

¹⁷⁸ J.-P. Sol ; Techniques et méthodes de créativité appliquée ou le dialogue du poète et du logicien ; p.129.

Chapitre 1 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Occidental »

par le travail de la création scientifique ou artistique, comme le décrit A. Miller dans le cas de la notion de temps avant Einstein :

« Des expériences de pensées (...) conduisirent Einstein à conclure que le « caractère absolu du temps, c'est-à-dire de simultanéité, était ancré dans le subconscient ». Instillé dans notre « inconscient » se trouve la notion newtonienne du temps, de bon sens, fondée sur des mesures réalisées avec des horloges se déplaçant aux vitesses typiques de notre vie quotidienne. »¹⁷⁹

Précisément, l'*insight problem* joue sur notre tendance à se raccrocher aux axiomes « acceptés » du « bon sens » et oblige à induire, par le tâtonnement, l'expérimentation, comme l'archer tirant plusieurs fois pour sentir qu'il se rapproche un peu plus de la cible. La pensée déductive au contraire, comme on le voit dans le cas des problèmes fondés sur le raisonnement logique, s'appuie sur des axiomes « acceptés » comme le définit A. I. Miller :

« L'« induction » consiste à raisonner à partir des observations expérimentales jusqu'à en tirer des hypothèses, alors que la « déduction » fonctionne dans le sens inverse : le scientifique déduit des prédictions à partir d'un axiome accepté et les teste ensuite au moyen de l'expérience. »¹⁸⁰

Dans le cas de l'*insight problem* pur, non seulement la question ne contient pas un choix prévu de réponse, mais, au contraire, elle tend comme on l'a vu, à détourner le sujet de la solution, par l'habitude du fonctionnement de la pensée déductive. Cependant, il semble que le point commun entre la créativité et le kôan (et son aspect « ironique »), s'il paraît résider dans le mode de résolution du problème, c'est-à-dire par des procédés faisant appel à l'intuition et à l'induction, diverge dans son objectif qui tend à se rapprocher de ce constat d'A. Koestler :

« (...) les devinettes du bouffon peuvent nous faire entrer, par la petite porte pour ainsi dire, dans la secrète officine de l'originalité créatrice. »¹⁸¹

¹⁷⁹ A. I. Miller ; Intuitions de génie – Image et créativité dans les sciences et les arts ; p.48.

¹⁸⁰ A. I. Miller ; Intuitions de génie – Image et créativité dans les sciences et les arts ; p.55.

¹⁸¹ A. Koestler ; Le cri d'Archimède ; p.14.

Chapitre 1 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Occidental »

Si dans le cas de l'*insight problem*, le problème à résoudre est contenu dans l'énigme, dans le cas du kôan, il semble que le problème soit, au-delà de celui de la résolution du kôan, celui plus existentiel de la personne qui doit le résoudre, une remise en cause non seulement du mode de pensée mais du « mode d'être » : l'ouvrier ne doit pas changer seulement son outil mais également sa façon de travailler.

I.B.3.a.3. Rendre le familier insolite

L'une de ces techniques, élaborées par les chercheurs en créativité, consiste à « rendre le familier insolite ». Il s'agit de transformer le connu, de manière à ne plus le percevoir que comme un objet inconnu. Un exemple de cette technique était cette pratique de B. Edwards dans le cadre du dessin, lorsqu'elle faisait retourner à l'envers la feuille sur laquelle était représenté le dessin à recopier. Elle constatait à cette occasion que les élèves parvenaient à réaliser plus facilement et plus fidèlement leurs œuvres par rapport à l'original. De plus, par ce procédé, elle semblait parvenir à leur faire prendre conscience de leur capacité à dessiner des objets, leur paraissant à l'origine particulièrement difficiles à réaliser fidèlement, tels que des visages. Il semble que la perception de leur réalité ait été transformée, en découvrant que ce qui leur paraissait d'une complexité extrême, n'était qu'une succession de formes simples. Ces formes seraient appréhensibles par la nouvelle approche qu'ils avaient de leur activité, et révélées à travers le discernement de cette autre réalité.

Il semblerait d'autre part que cette transformation de la perception passe par la déconnexion d'une partie de l'activité cérébrale liée à la conscience analytique et verbale. Dans l'exercice de B. Edwards, le fait de retourner l'image à reproduire empêche le cerveau de reconnaître la forme, pour transformer la vision du dessin en un objet non plus figuratif mais abstrait. Ce n'est plus le visage d'un homme avec un nez, des yeux, etc. mais une forme constituée de courbes et de lignes, de vides et de pleins¹⁸². Pour B. Edwards il s'agirait en fait d'un passage de l'activité cérébrale du cerveau gauche (celui de l'analyse, de la réflexion intellectuelle, de la conceptualisation) vers le cerveau droit (axé sur le mode intuitif, non-

¹⁸² C. Petitmengin rapporte une perception similaire (ici des ombres et lumières) dans le cas d'une artiste parlant des procédés intuitifs présidant à son travail : « En aquarelle, je réussis bien quand je regarde l'ombre et la lumière. Je ne regarde pas forcément la forme, la forme elle est globale, (...) je regarde les masses d'ombre et de lumière (...). Et à la limite, j'oublie pratiquement l'objet, je ne regarde pas forcément l'objet, ce qui me plaît c'est l'ombre et la lumière. » ; L'expérience intuitive ; p.186

Chapitre 1 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Occidental »

verbal et spatial). Or, selon elle comme C. Deschamps, ce type d'état de conscience, produit par une nouvelle approche de l'objet, s'apparente à l'idéal du zen :

« (...) rendre le familier insolite. Ce dernier est le principe fondamental des mécanismes opérationnels de la synectique. Corrélativement, le bouddhisme zen puise son essence dans l'acquisition d'un point de vue tout à fait nouveau sur la vie et les choses. »¹⁸³

L'idée des « points de vue » est une notion qui semble importante dans le bouddhisme zen. Celle-ci paraît avoir des origines assez lointaines puisque des études constatent l'existence de ces points de vue dans l'hindouisme (*darshana*), illustrés par l'image des aveugles percevant un éléphant par le toucher, chacun étant au contact d'un différent membre du pachyderme et tous se faisant une opinion totalement différente de ce qu'est un éléphant, qu'ils résumant à travers leur perception parcellaire de l'animal. Tous ont la certitude de percevoir la réalité de l'éléphant. Cette image illustre l'impossibilité pour l'être humain de saisir la réalité du monde et les opinions arrêtées sur cette parcelle de réalité. Elle indique que personne n'est très différent de ces aveugles, les sens étant limités. Chacun peut le vérifier dans la vie courante, à travers par exemple les malentendus et les quiproquos qui font réagir de manière erronée (comme se cogner dans une vitre qu'on ne voit pas, avoir des préjugés à partir d'idées fondées sur les certitudes, etc.). Selon le zen, il s'agit de prendre conscience de la manière de percevoir le monde, sachant que chacun à une approche parcellaire et « plaquée »¹⁸⁴ du monde.

A propos de l'image des aveugles percevant l'éléphant au toucher comme un serpent, arbre etc. ; l'aspect comique lié à la dénonciation de l'erreur est également observé par A. Koestler au sujet de la satire, dans son étude sur la création artistique et scientifique (des liens ont d'ailleurs été établis entre l'humour et la pensée zen) :

« Elle [la satire] attire l'attention sur des abus et des difformités de la société que l'habitude nous empêchait de voir, elle nous fait découvrir brusquement l'absurdité du familier et la familiarité de l'absurde. »¹⁸⁵

¹⁸³ C. Deschamps ; Créativité et satori ; P.65.

¹⁸⁴ Dans le sens où l'on plaque sur les choses des notions déjà apprises, des « *axiomes acceptés* ».

¹⁸⁵ A. Koestler ; Le cri d'Archimède ; p.58.

Chapitre 1 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Occidental »

De même, selon B. Edwards, la créativité tout comme l'éveil du zen peuvent amener le pratiquant à percevoir le monde différemment :

« Une fois converti à une nouvelle manière de voir, vous en viendrez peut-être à rechercher l'essence des choses, ce mode de connaissance se rapprochant singulièrement du satori en philosophie zen, (...) »¹⁸⁶

I.B.3.a.4. L'insolite familier et le familier insolite

C. Deschamps et B. Edwards établissent le même constat d'une similitude entre le particularisme de la vision dans le champ de la création artistique et la vision de l'univers selon le zen, s'apparentant à un mode particulier de perception qui serait autre que l'approche « rationnelle » du monde. B. Edwards utilise le même principe que celui décrit dans le travail de C. Deschamps, consistant à « rendre le familier insolite ». Lorsqu'elle fait retourner l'image à reproduire par ses élèves, elle transforme un objet connu de l'esprit pour le rendre insolite, en restreignant la possibilité de prise avec les facultés intellectuelles et conceptuelles préétablies.

Dans les techniques de créativité, cette approche par l'inversion entre le familier et l'insolite est utilisée à double sens s'agissant des techniques de créativité, comme le rapporte C. Deschamps :

« (...) pour faciliter à l'individu ou un groupe la compréhension d'un problème, pour l'aider à se familiariser avec ses données et à le résoudre, Gordon propose deux moyens qui agissent en simultanéité. Ce sont « rendre l'insolite familier » et « rendre le familier insolite » ». ¹⁸⁷

La technique dont elle fait état s'agissant de « rendre l'insolite familier » provient d'un objectif particulier consistant à rapprocher mentalement le sujet de son objet de travail tandis que « rendre le familier insolite » est un procédé visant davantage à atteindre un

¹⁸⁶ B. Edwards; Dessiner grâce au cerveau droit ; p.192.

¹⁸⁷ C. Deschamps ; Créativité et satori ; p.11.

Chapitre 1 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Occidental »

détachement. Cependant, le détachement ne signifie pas, dans ce cas précis, un éloignement du sujet à l'objet. Il semblerait en fait que « rendre l'insolite familier » ne soit qu'une première étape dans la progression de l'état particulier du créateur, comme la phase de concentration dans laquelle l'artiste doit passer pour pratiquer son activité. C'est pourquoi C. Deschamps précise :

« Cependant « rendre l'insolite familier » n'est pas l'élément qui stimule le plus le processus de création en synectique, car il permet surtout de se familiariser avec les aspects inconnus du problème à résoudre. »¹⁸⁸

Pour tenter une comparaison, qui pourrait expliciter la notion évoquée dans cette citation ; à savoir de se familiariser avec l'insolite dans l'approche de l'inconnu et du non maîtrisé, prenons l'exemple de l'expression usuelle de « l'art de... » rencontrée assez fréquemment dans des ouvrages se référant à une pratique quelconque¹⁸⁹. « L'art de » s'entend généralement en français comme « la maîtrise de » sous-entendu « quelque chose de difficile à maîtriser ».

Pour illustrer cette idée, prenons le cas d'une personne qui doit sauter par-dessus un mur de deux mètres. Si elle ne s'est pas exercée à la technique du saut, l'exercice lui paraîtra difficile. C'est donc pour elle une activité « insolite ». A présent, si elle prend une échelle pour passer de l'autre côté, le fait de grimper à une échelle lui est « familier ». Elle a donc rendu l'insolite (le saut du mur) familier. Cependant, elle a court-circuité l'objectif qui était de sauter, de la même manière que l'élève en dessin qui, plutôt que de dessiner un visage de manière réaliste, se contente de le réaliser de manière stylisée, comme le ferait un enfant. Il utilise ses capacités limitées en dessin pour « couper court » à la difficulté. Pour l'enseignant, son seul recours et d'empêcher l'élève de se réfugier dans la facilité en lui ôtant toute « échelle » pour s'aider, afin de ne lui donner d'autre choix que d'affronter la pratique correcte de l'activité.

Il est possible d'émettre l'hypothèse qu'il y aurait un double aspect à la création artistique. D'une part celui d'avoir à affronter une difficulté et de ne pas se laisser rebuter par cette difficulté en la voyant plus grande qu'elle ne l'est en réalité, c'est-à-dire la rendre

¹⁸⁸ C. Deschamps ; Créativité et satori ; p.12.

¹⁸⁹ Tel que l'ouvrage zen and art of motorcycle maintenance.

Chapitre 1 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Occidental »

familière à nos yeux. D'autre part en procédant à une approche non simpliste de la difficulté (rendre le familier insolite) par un travail de maîtrise de la technique requérant un état d'esprit particulier. Cette approche peut davantage éclairer les raisons qui ont conduit B. Edwards et C. Deschamps à élaborer des rapports entre la créativité et le zen. Cette nouvelle approche du familier rappelle les principes des kôans, dans lesquels l'élève du zen se voit proposer des phrases sous forme de questions insolites.

I.B.3.a.5. La perception quotidienne avec l'œil du dessinateur

C. Deschamps établit, précisément, des analogies entre la perception intuitive des choses dans les procédés de créativité et la méthode des kôans¹⁹⁰. Il semble y avoir des similitudes apparentes entre ces deux domaines, dans le descriptif qu'elle fait, des techniques de la synectique et des conditions particulières à respecter comme elle le décrit ici :

« Abaisser le seuil de discrimination n'est pas l'unique condition à respecter, (...). Comme la synectique considère que l'utilisation de l'inconscient et l'entretien de l'attitude ludique doivent être exploités, trois principaux moyens ont été prévus à cet effet. Ce sont : « 1° Jouer avec les mots, leur sens et leur définition ; 2° jouer à mettre sans dessus dessous une loi fondamentale ou une notion scientifique de base ; et 3° jouer avec les métaphores, ce qui ne manque pas de s'accorder avec le principe même des mécanismes opérationnels de la synectique, soit « rendre le familier insolite ». »¹⁹¹

Cette description souligne l'importance du changement d'approche de la réalité requis dans la synectique, principalement face à toutes les notions acquises et qui constituent le savoir rationnel. Cela implique un bouleversement du raisonnement qui n'a plus de prise avec les notions habituelles, et se trouve obligé de fonctionner par une méthode « en aveugle », c'est-à-dire par l'intuition. Cette notion se retrouve d'ailleurs dans certains textes traitant particulièrement des kôans, dans lesquels des analogies sont également établies avec la pratique artistique, comme le remarque T. Izutsu :

¹⁹⁰ C. Deschamps ; Créativité et satori ; p.67.

¹⁹¹ C. Deschamps ; Créativité et satori ; p.17.

Chapitre 1 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Occidental »

« Mais à ce niveau [celui de l'activité artistique], l'actualisation du « non-esprit » n'est qu'un phénomène sporadique et plutôt inhabituel. Le but du zen est que l'homme cultive en lui l'état de « non-esprit », d'une manière tellement systématique que cet état devienne son état normal de conscience, le monde entier de l'Etre, de ce point de vue privilégié. »¹⁹²

Une des différences existant entre l'activité artistique et celle du pratiquant du zen paraît être, pour ce dernier, une recherche de l'utilisation de cet esprit particulier de manière continue. Cependant, on trouve également dans certains ouvrages une revendication de l'omniprésence de cet esprit singulier lors de l'activité artistique qui déborderait sur le quotidien. B. Edwards affirme également que, par la prise de conscience du fonctionnement de « l'esprit de l'artiste » ou « œil éveillé », cet état peut déborder sur la vie de tous les jours :

« Lorsque vous regardez les gens et les objets qui vous entourent, imaginez que vous les dessinez et vous les verrez alors différents. Vous les verrez d'un œil éveillé, l'œil de l'artiste qui vous habite. »¹⁹³

Ainsi, pour certains auteurs, l'esprit recherché dans le zen pourrait s'étendre, selon eux, à la pratique artistique. De même, l'esprit de l'artiste pourrait avoir une influence sur la vie de tous les jours, ce qui, selon certaines études, renverrait au but ultime du zen : la transformation de l'être.

I.B.4. LA CRÉATION ARTISTIQUE ET L'EVEIL DU ZEN

Un autre ouvrage suggère également la possibilité de liens entre le zen et la création artistique. Il s'agit de celui d'un chercheur coréen, ayant réalisé sa recherche en France¹⁹⁴ à l'Université Paris 8. Il a pu constater qu'il existait, selon lui, davantage d'ouvrages sur le zen en Europe et en Amérique qu'en Asie, et qu'il lui semblait intéressant d'étudier le zen « de

¹⁹² Toshihido Izutsu; Le Kôan zen ; p.63.

¹⁹³ B. Edwards ; Dessiner grâce au cerveau droit ; p.194.

¹⁹⁴ Y-K. Bae; Le zen et la création artistique.

Chapitre 1 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Occidental »

l'extérieur » tout en ayant un bagage interne par ses origines asiatiques. Pour lui, l'apport d'un point de vue venant d'une autre culture ne peut qu'enrichir la recherche sur le sujet.

Sa problématique principale est axée sur l'hypothèse d'une relation d'équivalence entre l'éveil du zen et la création artistique. Ce point de vue rappelle fortement les observations de B. Edwards ou de C. Deschamps. Ce chercheur est-il parvenu au même constat qu'elles par hasard, ou bien s'agit-il d'une concordance d'opinion résultant d'une réalité de fait ? Finalement y a-t-il effectivement corrélation entre l'esprit du Zenniste et celui du créateur d'art. Divers aspects communs de la création artistique et du zen sont relevés par Y.-K. Bae qui peuvent être mis en parallèle avec ce qui est rapporté par d'autres chercheurs abordant le même champ d'étude.

I.B.4.a.1. La libre circulation des idées source de la créativité ?

Y.-K. Bae part d'un constat fréquemment observé chez les chercheurs en créativité, c'est-à-dire la difficulté inhérente à la pratique artistique, et liée semble-t-il à l'aspect performatif de cette activité. De la même manière, T. Cleary notait à propos du ch'an :

*« Selon le zen il y a incapacité à accéder à la source de la créativité. »*¹⁹⁵

Les études sur la créativité établissaient la même constatation d'une recherche de libération dans la création. B. Edwards, comme d'autres, observe que ses élèves ont une idée arrêtée sur leurs capacités créatrices et par conséquent ne peuvent prendre conscience de leurs réelles aptitudes. Ce phénomène semble démontrer une méconnaissance non seulement d'eux-mêmes mais également de leur évaluation du monde, comme l'exprime Y.-K. Bae :

*« Les idées fixes qui se sont installées dans le conscient et la rigidité de celui-ci risquent très probablement d'empêcher la libre liaison des données créatrices. (...) »*¹⁹⁶

Y.-K. Bae part du principe selon lequel la création artistique ne repose pas sur les connaissances préétablies, et semble n'avoir ni dogme ni vérité intangible ni aucune base sur

¹⁹⁵ T. Cleary ; La voie du samouraï ; p. 27.

¹⁹⁶ Y.-K. Bae ; Le zen et la création artistique ; p. 232.

Chapitre 1 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Occidental »

laquelle pourrait s'appuyer la conscience. Selon lui, chacun ne fait que s'accrocher à ses principes, ses idées, qui ne seraient que des rivets empêchant toute liberté de mouvement. Il faudrait donc « lâcher prise » de ses idées établies et se détacher des fixation inhérentes aux préjugés et aux habitudes de perception du monde :

« Il n'y a d'autres moyens pour arriver à ce résultat fructueux (la création) que de pratiquer le « détachement » et de se permettre de recourir à l'autonomie universelle de l'inconscient. »¹⁹⁷

Cette idée de détachement par le « lâcher prise » semble renvoyer à des manifestations comme celles rencontrées dans les phénomènes intuitifs¹⁹⁸ où celles rapportées dans le processus de l'induction hypnotique. Dans ce cas précis, pour induire l'état hypnotique il est demandé au patient d'être dans une condition de réceptivité et de disponibilité particulière, à la fois de non-résistance et de non-anticipation, c'est-à-dire de laisser-aller de son propre corps comme de l'esprit. Il s'agit d'une disposition possiblement décrite comme un état de « lâcher prise » par rapport au monde :

« On lui [le patient] prescrira de prendre une attitude d'entière disponibilité, de se laisser aller sans s'imposer d'effort ni opposer de résistance. Il ne devra pas se poser de questions sur ce qui va lui arriver, mais tout simplement s'y prêter. »¹⁹⁹

Cette notion de détachement est également présente dans les textes sur le zen. De même, divers auteurs tel que C. Deschamps ou H. Aubry, observent ce phénomène chez les artistes au travail, et en font également une des notions révélatrices des similitudes entre l'activité artistique et le zen. Les raisons de cette analogie semblent tenir à cette volonté de distinction entre l'activité artistique et celle de la conscience rationnelle et intellectuelle, inhérente à un mode de fonctionnement intuitif et spontané de l'esprit.

¹⁹⁷ Y-K. Bae; Le zen et la création artistique ; p. 232.

¹⁹⁸ Dans son étude sur l'expérience intuitive C. Petitmengin décrit le « lâcher prise » de manière très similaire à celui rencontré dans les textes traitant du zen : « *Le geste de lâcher prise est un geste d'incarnation, de rassemblement dans le présent et d'ouverture des sens. Dans son prolongement, le geste d'écoute correspond à un mouvement de retournement des sens : au lieu de se tendre pour saisir et s'appropriier un objet, ils attendent, laissent venir et accueillent la sensation.* » ; L'expérience intuitive ; p.268.

¹⁹⁹ L. Chertok ; L'hypnose ; p. 159.

Chapitre 1 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Occidental »
I.B.4.a.2. L'activité « naturelle »

L'idée de spontanéité renvoie à la philosophie Taoïste présente dans le zen, et de fait, Y.-K. Bae considère sous-estimée l'influence du taoïsme sur le zen. En effet, selon lui :

*« L'esprit du Taoïsme est tellement présent dans le bouddhisme zen qu'il est difficile de trouver la grande différence entre ces deux philosophies religieuses. »*²⁰⁰

Or, cet « esprit » du taoïsme semble consister en une attitude particulière de l'homme face à son environnement. Attitude empreinte d'une spontanéité, d'une posture « naturelle » proche de l'innocence de l'enfant et en harmonie avec les divers éléments extérieurs. L'image est en effet fréquente dans les textes sur le taoïsme, de l'homme ayant une parfaite maîtrise d'éléments périlleux, car sans appréhension d'un quelconque danger, et dans l'ignorance ou la non-conceptualisation de l'idée de danger, comme dans cet ouvrage Taoïste, dans lequel cette idée est représentée par la parabole d'un homme nageant aisément dans des eaux vives au grand étonnement d'un observateur qui lui demande sa méthode :

*« (...) je n'ai pas de méthode. J'ai commencé puis j'ai fait des progrès ; la chose m'est devenue instinctive, maintenant elle m'est naturelle. (...) Je suis le Tao de l'eau et je ne fais rien par moi-même. C'est pourquoi je puis ainsi évoluer dans les flots (...) Je suis né sur la terre ferme et m'y trouvais en sécurité : c'est cela le commencement. J'ai grandi dans l'eau et je m'y suis senti à l'aise : c'est comme un instinct. Quand je ne sus plus pourquoi il en était ainsi, c'était comme ma nature innée. »*²⁰¹

L'image de cet homme expliquant sa facilité de progression dans un milieu hostile (l'eau agitée) pourrait illustrer l'image des fixations des idées dans l'esprit. L'homme s'invente des barrières face à une activité réputée difficile, par sa conscience discursive, de la même manière que les élèves de B. Edwards se pensaient incapables de dessiner, car non doués pour le dessin. C'est donc, dans le cas du taoïsme comme du zen, par une forme spécifique de non-connaissance²⁰², que semble passer cet enseignement. De la même manière, que pour D.T. Suzuki, l'ignorance est également perçue différemment :

²⁰⁰ Y.-K. Bae; Le zen et la création artistique ; p. 27.

²⁰¹ Lie-Tseu ; Le vrai classique du vide parfait ; p.53.

²⁰² Pour cette notion de non-connaissance P. Demieville renvoie à des auteurs « occidentaux », dans une critique de cette notion perçue comme « invention » chinoise : « *Qu'est-ce que cette « méthode négative » qui distinguerait*

Chapitre 1 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Occidental »

«L'ignorance (au temps du bouddhisme) n'était pas l'ignorance dans le domaine de la cognition, mais simplement en fait l'obscurité dans la vision spirituelle. »²⁰³

Par le biais du taoïsme, Y.-K. Bae analyse l'esprit de l'artiste comme un état particulier lors de la création, issu du lien entre la créativité et le Tao lui-même :

«Le Taoïsme insiste sur le fait que le Tao dominant la création, l'action et le changement de toutes choses dans l'univers, ne fonctionnent pas de manière artificielle ou intentionnelle, mais de soi-même, spontanément et naturellement. »²⁰⁴

De la même manière que le nageur taoïste pratiquait son « art de la nage » de manière naturelle et non-théorique, la création, selon Bae Yong-kun, fonctionne comme les choses de l'univers sans intervention de la pensée humaine. A travers sa vision du taoïsme, il voit l'activité de l'artiste non pas seulement dans une intimité avec sa propre conscience mais dans un esprit connexe avec le monde extérieur.

I.B.4.a.3. Distinction entre vide et vacuité

Les similitudes existant entre le zen et le taoïsme, comme le révèle Y.-K. Bae, peuvent être également observées chez d'autres auteurs, notamment à travers l'idée d'une phase de non-connaissance, nécessaire à la pratique d'un art. Une observation similaire est faite chez le samouraï M. Musashi, qui décrit une forme d'ignorance comme bénéfique, dans les techniques de combat du novice lorsque celui-ci réagit sans réfléchir, c'est-à-dire « naturellement »²⁰⁵, ce qui lui permet de rester totalement libre et vif dans ses mouvements, puisqu'il n'a aucune notion de doute ou d'assurance, n'ayant aucune théorie fabriquée. Mais au fur et à mesure de l'enseignement lorsqu'il lui est inculqué des notions, son esprit, et par

radicalement la pensée chinoise de la notre, sinon l'aphophasis de nos théologiens ? Et cette connaissance qui n'est pas connaissance, summum et monopole de la sagesse chinoise selon M. Fong Yeou-lan, sinon la docta ignorantia de Nicolas de Cuse ? » ; Précis d'histoire de la philosophie chinoise ; préf. de Paul Demiéville ; p.9.

²⁰³ T.D Suzuki ; *Essai sur le bouddhisme zen*, vol. I ; P. 152.

²⁰⁴ Y.-K. Bae ; *Le zen et la création artistique* ; p.26.

²⁰⁵ Le lien entre comportement « naturel » et non-connaissance est également décrit par C. Petitmengin : « *Ce sentiment d'absence de contrôle, de passivité, s'explique en partie par l'absence d'activité mentale (discursive) au moment où l'intuition apparaît. Le recours à des règles, à des connaissances apprises, toute forme de mémoire comme toute forme de préméditation, sont exclus.* » ; C. Petitmengin ; *L'expérience intuitive* ; p.208.

Chapitre 1 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Occidental »

réaction son corps, peuvent se trouver «pris » dans les glaces d'une connaissance considérée comme immuable, son esprit se trouvant « fixé ». M. Musashi observe ce phénomène chez les élèves de Kendo en cours de formation :

«Même s'il veut frapper quelqu'un il ne peut le faire sans réfléchir. Vraiment il n'est pas libre, mais au fur et à mesure qu'il poursuit son exercice pendant des jours, des mois, des années, il ne réfléchit plus à la position de son corps ni à celle de son sabre et il redevient comme au temps où il était un débutant qui ne savait rien et qui était vide.

»²⁰⁶

Il n'y a selon M. Musashi que l'exercice, c'est-à-dire la pratique qui peut lui permettre, pour libérer son corps, de se détacher à nouveau de la théorie et de la vider de sa conscience, afin d'aboutir à un esprit que M. Musashi décrit comme «être vide». Cependant, il ne suppose pas un vide qui relèverait plus d'une sorte de lavage de cerveau, mais plutôt d'un glissement des pensées, ou des réflexions, dans un autre niveau divergeant de conscience, voire de non-conscience. Or, pour passer à ce niveau de «non-conscience» du savoir, où le pratiquant doit parvenir à se détacher de l'emprise de ses connaissances théoriques. Le vide, dans ce cas, aurait davantage la dimension de vacuité telle qu'elle se retrouve dans l'hindouisme sous le nom de *Sunyata*, comme Y.-K. Bae en fait précisément la remarque :

« L'idée du vide du Taoïsme ressemble beaucoup à celle de la Sunyata (vacuité) (...) base hindoue du zen. L'idée de Sunyata a été établie par Nagarjuna, (...) » ²⁰⁷

Ainsi, M. Musashi semble prôner un retour au stade où toutes notions, tous concepts étaient inexistants pour le pratiquant : non seulement les concepts négatifs (doute, peur...) mais également positifs (volontarisme, anticipation...). Tous en apparaissent dans la conscience risquent d'y fixer l'esprit. Il semble d'ailleurs que ce vide de la vacuité soit issu de l'abandon du raisonnement par les oppositions conceptuelles comme l'explique R. Goepper :

²⁰⁶ M. Musashi ; Traité des cinq roues ; p.30.

²⁰⁷ Y.-K. Bae ; Le zen et la création artistique ; p.25.

Chapitre 1 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Occidental »

«La base de ce concept (Sunyata - vacuité) est la connaissance de ce que rien dans le monde des phénomènes n'est durable, que tout est limité et illusoire c'est-à-dire vide. Le « vide » signifie l'abolition de la différence entre le oui et le non. »²⁰⁸

Les termes de vide et de vacuité dans le zen, recouvriraient ainsi différentes notions. Le « vide » renverrait à la perception du « tel quel » des objets, alors que vacuité exprimerait la dimension non pas spatiale, mais temporelle des choses, à travers leur impermanence. On trouve également une notion double du vide dans le langage informatique qui n'est pas sans rappeler cette dualité du vide dans le taoïsme et le Zen, (c'est-à-dire un vide d'inexistence opposé à un vide de « non-plein » ou de creux), à travers les trois états d'un champ, qui peut être soit « plein » (contenant une ou des données), un champs « nul » (vierge de toute donnée), un champs « vide » (ayant contenu des données et ayant été vidé et susceptible de recevoir d'autres données).

I.B.5. COMMENT DESSINER LE VIDE

I.B.5.a.1. La vision intuitive

La notion de vide, dans les textes sur la création artistique et le zen, semble avoir un double aspect. D'une part, elle représenterait un état particulier de l'esprit face aux objets, d'autre part, le vide aurait également une importance dans le sens premier du terme, à savoir l'approche de l'espace vide, en particulier dans la peinture B. Edwards utilise le vide dans son enseignement, pour dessiner à partir de cet aspect. Elle ne fait pas dessiner à ses élèves une chaise à partir de sa forme pleine, mais du vide délimité par les bords de la chaise et de la feuille de dessin, selon semble-t-il, le même principe que celui énoncé dans ce texte de N. Wilson-Ross :

« La forme prend sa place dans l'espace vierge de telle manière que nous percevons le vide comme une forme et la forme comme un vide. »²⁰⁹

²⁰⁸ R. Goepper, La chine ancienne; Ed Bordas 1988; p. 233.

²⁰⁹ N. Wilson Ross ; Le monde du zen ; p.67.

Chapitre 1 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Occidental »

La technique de B. Edwards paraît être fondée sur ce même principe remarqué précédemment, et dont l'objectif est de couper court au travail de l'intellect pour l'empêcher de reconnaître l'objet à dessiner ; c'est-à-dire non plus comme un objet conceptuel mais comme une forme abstraite. De la même manière B. Edwards, en faisant dessiner un objet vu à l'envers, court-circuitait toute possibilité de reconnaissance conceptuelle de l'objet. Son but était, dans les deux cas, d'obtenir un regard particulier de l'élève sur les objets qu'il dessine. De la même manière que, selon les textes du zen, le vide est perçu comme une forme et la forme comme un vide, B. Edwards applique un principe similaire de retournement des notions établies, qu'elle compare également à l'approche du zen. C. Deschamps établissait la même analogie entre la synectique et le bouleversement des connaissances établies tandis que C. Petitmengin fait une observation similaire dans son étude de l'intuition :

« Le geste de lâcher prise est un geste d'incarnation, de rassemblement dans le présent et d'ouverture des sens. Dans son prolongement, le geste d'écoute correspond à un mouvement de retournement des sens : au lieu de se tendre pour saisir et s'appropriier un objet, ils attendent, laissent venir et accueillent la sensation. »²¹⁰

Il est possible d'observer, dans ces différentes études, les points de similitudes que peuvent trouver ces chercheurs entre la perception particulière des choses à travers leur technique d'enseignement, et par exemple la technique d'apprentissage de la pensée zen, par la méthode des questions-réponses de l'élève au maître, passant par un rapport non rationnel :

« La «réponse » du maître n'est pas destinée à expliquer, mais à la voie par laquelle le zen peut être saisi intuitivement. »²¹¹

C'est, semble-t-il, ce même constat d'un rapport entre l'approche intuitive des choses et leur aspect non-conceptuel, illustré par l'estimation du vide, qui pourrait avoir induit chez

²¹⁰ C. Petitmengin ; L'expérience intuitive ; p.268.

²¹¹ T.D Suzuki ; Essai sur le bouddhisme zen, vol. I ; p. 346.

Chapitre 1 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Occidental »

ces chercheurs l'hypothèse d'un lien entre les domaines du zen et de la création artistique²¹². Cet aspect est par ailleurs exprimé dans cette phrase de Y.-K. Bae :

«L'image intuitive exprimant le stimulus tel qu'il est, est aussi significative pour le zen qu'elle l'est pour l'artiste. »²¹³

Les deux aspects du vide, que l'on pourrait appeler « vide d'esprit » et « vide physique », c'est-à-dire la disposition d'esprit particulière et l'apologie de l'espace vide des objets, semblent également être en rapport entre eux. Ils font, en effet, intervenir des connexions entre le corps et l'esprit. En percevant les objets selon leur vide, il semble que l'esprit entame une approche intuitive, globale de ces objets, distincte de la conceptualisation, de l'approche analytique et séquentielle. Même le raisonnement abstrait peut dans certains cas (comme le calcul approximatif)²¹⁴ mettre en jeu des aires du cerveau associées à la manipulation des objets dans l'espace. Il est possible que ce recours aux dimensions spatiales nécessite l'interaction du corps et de l'esprit et explique peut être cette observation dans le cadre du processus intuitif :

« (...) même lorsqu'il donne finalement naissance à une idée abstraite, est profondément enraciné dans le corps. »²¹⁵

De même, à travers l'idée d'un esprit « vide »²¹⁶ et d'un type particulier de vacuité, les études constatent également une approche divergente de la réflexion conceptuelle.

I.B.5.a.2. L'ouverture « prajnique »

²¹² J.-P. Sol voit également des similitudes entre l'illumination du zen et l'illumination du créateur axés sur le vide : « Nous pensons que, s'ils revêtent des formes différentes, le Satori du zen et le Satori créatif sont de la même nature. Quand nous parlons de « vide », il ne s'agit pas de néant, mais d'une authentique présence d'esprit. » ; Techniques et méthodes de créativité appliquée ou le dialogue du poète et du logicien ; p.135.

²¹³ Y.-K. Bae; Le zen et la création artistique ; p.51.

²¹⁴ cf. S. Dehaene ; Les bases cérébrales de l'intuition numérique ; Université de tous les savoirs n°5.

²¹⁵ C. Petitmengin ; L'expérience intuitive ; p.13.

²¹⁶ On constate également des références à la notion de vide, que ce soit du corps ou de l'esprit, dans les témoignages d'expériences intuitives conduites par C. Petitmengin : « (...) je vais consciemment vider mon corps; me ramener à l'état de vide. » ; « (...) mon état intuitif, pour moi, c'est un état de réceptivité, de devenir réceptacle vide. » ; L'expérience intuitive. P. 112 et 172.

Chapitre 1 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Occidental »

L'idée du vide selon Y.-K. Bae, serait ainsi liée à un double aspect, à la fois externe et interne. Mais il semble qu'il y ait une notion, voire une caractéristique du zen, constituant un lien entre ces deux aspects : il s'agit de ce que les études sur le zen appellent la *Prajna*. Le terme de *Prajna* vient du sanskrit et signifierait la sagesse. Dans les textes se référant au zen, le terme fréquemment rencontré est celui de la vision prajnique. Il s'agirait de la perception du monde lors de l'éveil, tel que le préconiserait le zen, c'est-à-dire une perception directe des choses, intuitive, issue de l'atteinte d'une forme de sagesse par une connaissance particulière, une sagesse. Or, pour Y.-K. Bae cette vision prajnique est également présente dans la perception de l'artiste lors de son travail :

*« Aux artistes qui surmontent, grâce au Prajna, la participation égocentrique du monde, celui-ci ne tourne plus le dos et n'est plus inconnu. Il commence à leur dévoiler ses significations et à leur adresser la parole. C'est ainsi que la relation entre le monde extérieur et les artistes devient significative, productive, créatrice, donc artistique. Ceci n'est réalisable qu'à condition que nous atteignons le vide, dans le sens du zen, en dépassant le moi qui est un entassement des besoins égoïstes. »*²¹⁷

Le fait de surmonter l'égoïsme serait ainsi lié à l'atteinte du vide et cette atteinte du vide passerait par une redécouverte du monde, par une nouvelle signification semblant s'exprimer à travers son aspect simple et direct c'est-à-dire vide, et représenté par la vision prajnique comme le décrit C. Despeux :

*« La sagesse (Prajna), fonction essentielle de l'éveil, est une lumière subtile à la lumière de laquelle toutes choses apparaissent telles qu'elles sont, dans l'indifférenciation. Cette lumière émise et retournée est comparée à un miroir, qui envoie la lumière et la reflète, sans s'approprier les reflets. »*²¹⁸

L'image du miroir semble se rapporter à la notion de la perception intuitive et directe des choses, différenciée de l'analyse discursive et passant par le filtre de la conscience. L'idée que véhicule le terme de Prajna ou de vision prajnique, serait donc de laisser les images venir à soi et de reproduire ces images telles qu'elles sont vues et non pas telles sont

²¹⁷ Y.-K. Bae; Le zen et la création artistique ; p.116.

²¹⁸ C. Despeux ; Tch'an (zen) racines et floraisons; p.140 ; note 1.

Chapitre 1 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Occidental »

interprétées à travers le « raisonnement ordinaire ». ²¹⁹ B. Edwards développait une idée proche dans le cadre du dessin, d'une perception des choses sans jugement par rapport à soi, et inversement, en coupant toute intervention de l'esprit analytique « ordinaire ». De plus, cette vision prajnique semble être le lien constituant la relation entre la méthode particulière de création artistique et l'objectif du zen qui est d'abord une transformation des rapports avec le monde. Deux aspects du vide seraient ainsi présents, le vide comme perception du monde et le vide comme réalisation de soi aboutissant tous deux à la Prajna.

I.B.5.a.3. La suppression du mur sans existence

La connaissance du monde selon Y.-K. Bae, pourrait être appréhendée grâce au Prajna, par une mise à distance de l'égoïsme dans l'activité artistique. La particularité de l'activité consciente, que les chercheurs étudient à travers le zen, est précisément la présence de la conscience de soi. Or, selon Y.-K. Bae cette conscience de soi ne se trouve pas abolie mais réunie avec l'inconscient :

« (...) la prise de conscience signifie la suppression du mur séparant l'inconscient du conscient et leur unification. »²²⁰

Cette idée d'unification des choses est caractéristique du procédé employé dans le zen pour appréhender le monde par rapport à soi. Il ne s'agirait pas de supprimer quelque chose, car la suppression suppose l'existence d'un objet. Or, les textes traitant du zen paraissent insister sur le fait que l'approche conceptuelle n'est qu'une notion construite par l'esprit, et ne reflète aucune existence réelle. Dans un poème du concurrent de Houieï-neng cité en préambule, ce dernier répondait à cet écrit, préconisant de toujours tenir l'esprit propre comme un miroir brillant renvoyant toutes choses, sans se les accaparer. Houieï-neng écrivit en réponse que le miroir brillant ne luisant nulle part, puisqu'il n'existe pas au commencement, il ne peut donc y avoir de poussières qui s'amassent.²²¹ La non-existence des pensées, en tant qu'objet réel, se retrouve également dans cet ouvrage de Houang-po, s'agissant des notions opposées et de la manière dont l'esprit doit les traiter :

²¹⁹ Dans le sens où : « L'abandon momentané des contrôles conscients libère l'esprit de certaines contraintes qui sont nécessaires à la discipline du raisonnement ordinaire mais qui peuvent nuire à l'élan créateur ; (...) » ; A. Koestler ; Le cri d'Archimède ; p.151.

²²⁰ Y.-K. Bae ; Le zen et la création artistique ; p.200.

²²¹ D.T. Suzuki ; Essai sur le bouddhisme zen ; vol 2 ; p. 36.

Chapitre 1 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Occidental »

« Tout concept dualiste de l'ordre de « ignorant » et « illuminé », « pur » et « impure », est une entrave. (...) Tout ce qu'il vous faut, c'est renoncer à votre « savoir », à vos idées d'« ignorant » et « illuminé », de « pur » et « impur », de « grand » et « petit », d'« attachement » et d'« activité ». (...) Ainsi, mettez donc au rancart tout ce que vous avez acquis, comme ne valant pas plus qu'un lit quand vous étiez malade. (...) »²²²

L'acquisition d'un savoir selon le zen ne semble donc pas être obligatoirement une aide pour le pratiquant, puisqu'il ne fait qu'accumuler des notions préétablies, construites sur des concepts n'ayant de réalité que relative. Ainsi, toutes ces notions se trouvent réunies, et par le fait se désagrègent, dans la fusion des oppositions. C'est cette disparition des éléments de la conscience, qui semble permettre de libérer l'esprit pour la conception de l'acte, comme le décrit H. Aubry, dans le cas de la peinture :

« La calligraphie zen à la particularité de concevoir l'acte de création comme une expérience qui exerce l'esprit à une sensation de vacuité ; intérieurement, la vie surgit et l'inconscient animera les signes plastiques d'une œuvre calligraphique. »²²³

I.B.5.a.4. L'activité du non-agir

Cet état d'esprit particulier, observé dans le zen, et ayant pour effet de transformer le pratiquant comme l'artiste, entraînerait un comportement singulier dans la création artistique, ainsi qu'une pratique artistique spécifique comme le remarque Y.-K. Bae :

« La moindre correction de la touche du pinceau n'est jamais admise dans la peinture orientale. »²²⁴

Y.-K. Bae fait cette observation, très certainement pour illustrer de manière concrète la mise en pratique de la pensée zen. La correction exprimerait l'hésitation, le doute, toutes ces pensées qui entravent l'activité libre et créatrice. Elle n'est pas admise non plus, parce que la technique particulière des matériaux utilisés dans la peinture orientale ne permet pas

²²² Houang-Po ; Tch'an (zen) racines et floraisons; p.220.

²²³ H. Aubry ; L'influence de la philosophie et de l'esthétique zen sur des créateurs contemporains ; p.104.

²²⁴ Y.-K. Bae ; Le zen et la création artistique ; p.141.

Chapitre 1 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Occidental »

la retouche, de la même manière que l'escrimeur ne peut pas se permettre de frapper un second coup si le premier est raté, sous peine de se mettre en grand danger.

L'atteinte de cet objectif de créativité optimisée, passerait par une activité côtoyant l'inconscient : lorsque l'esprit se détache des idées plaquées sur les objets ou sur soi-même pendant l'activité. Le pratiquant atteint dès lors une forme d'action que certaines études nomment non-agir. Ce « non-agir » pourrait être comparé aux pratiquants du piano ou de batterie, qui ne peuvent focaliser leur attention sur chacun de leurs membres en action, et doivent ainsi «faire confiance » (par l'utilisation de leur image motrice) à leurs mains en les laissant agir, et non pas agir sur eux. Ce rapport entre ces deux types d'activité pourrait être illustré par un exemple issu de la tradition bouddhiste qui met en image cette forme particulière de concentration :

« Voyez Avalokitesvara (...) aux mille bras. Que signifient ces mille bras? S'il fixe son esprit sur le bras qui tient l'arc, les neuf cent quatre-vingt-dix-neuf autres bras deviendront tous inutiles pour lui. Par contre tous les bras seront utiles s'il ne fixe pas son esprit sur un seul endroit. »²²⁵

Il semblerait qu'il ne s'agisse pas dans le cas du zen, d'un non-agir de l'inaction, mais d'un agir sans le vouloir direct, c'est-à-dire détaché de toute volition consciente ; passant non par un concentration focalisée mais une concentration « ouverte », disponible. Cette idée est précisément expliquée par Y.-K. Bae, lorsqu'il compare bouddhisme et taoïsme :

« La doctrine du détachement du bouddhisme s'accorde parfaitement avec l'idée du wu-wei (non-agir) du Taoïsme qui est une des origines du zen. L'idée du wu-wei consiste d'abord à se débarrasser de l'intention artificielle, consciente et de se confier à la spontanéité naturelle. »²²⁶

Cette dernière phrase décrivant le processus du Taoïste faisant confiance à la spontanéité propre renvoie à l'idée de B. Edwards qui prônait une confiance de soi dans ses capacités créatrices, par une vision prajnique du monde :

²²⁵ Takuan ; Mystère de la sagesse immobile ; p.29.

²²⁶ Y.-K. Bae; Le zen et la création artistique ; p.232.

Chapitre 1 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Occidental »

« (...) ce mode particulier de perception, est le même que l'on retrouve dans la pratique du zen, aussi bien dans la peinture que dans un duel au sabre ou le tir à l'arc, l'esprit cesse de penser. »²²⁷

Il y aurait, selon les textes traitant de la créativité et du zen, des rapports privilégiés axés sur les notions comme celles de vide, de spontanéité, etc... Ces notions issues du zen paraissent apporter un éclairage nouveau sur le processus de créativité, de la même manière que, comme l'observait Y.-K. Bae, l'apport occidental de la recherche peut également apporter un éclairage nouveau sur le zen²²⁸.

I.C. INCIDENCE DU ZEN SUR LE CINÉMA

L'art cinématographique constitue également un domaine qui selon un certain nombre d'analystes, serait également concerné par l'influence du zen et qu'il convient de relever. Celle-ci est constatée par diverses études chez au moins trois cinéastes asiatiques. Il s'agit du réalisateur japonais Akira Kurosawa, du coréen Yong-Kun Bae et du chinois King Hu. Des études françaises, rapportent plus ou moins directement la présence d'éléments ou d'influences du zen dans leurs œuvres. Ces textes ne se bornent pas à une étude sur le fond, mais également sur la forme des films, et même sur l'influence du zen sur la technique de créativité de ces artistes.

I.C.1. La transformation de l'être chez Kurosawa

I.C.1.a.1. L'expérience sans mots

L'un des films de Kurosawa qui semble avoir le plus retenu l'attention des critiques par rapport à des éléments qui puisse être qualifier de spirituels et ayant des points communs avec le zen, est Barberousse. Il s'agit d'un film se déroulant au Japon en 1820 dans un hôpital

²²⁷ B. Edwards ; Dessiner grâce au cerveau droit ; p.167.

²²⁸ B. Faure observe dans le même sens : « It has become obvious that traditional disciplines (like Sinology or History of Religions) must face a rapid dissolution of their object (...), and the constant pressure of external methodologies (in particular those imported from sciences). The borders between various disciplines are being questioned in the name of an interdisciplinary approach (which too often remains a pious wish), (...). Thus, Chan/zen studies must learn to accept these challenges, by making good use of methods, and confronting problematiks that were until now alien to them. » ; article consultable à l'adresse : http://stanford.edu/group/scbs/Ressources/Bibliography/Faure_ZenStud_Page.html

Chapitre 1 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Occidental »

dirigé par un médecin aux airs bourrus nommé Barberousse. Un jeune médecin issu d'une famille aisée se retrouve dans cette institution contre sa réelle volonté, à s'occuper principalement des pauvres de la ville dans des conditions difficiles. Ainsi, pour manifester son opposition à un sort qu'il n'a pas choisi, il décide de se renfermer sur ses points de vue, à savoir que le médecin est tyrannique, et qu'il ne se sent pas concerné par une situation qu'il considère ne pas mériter. Kurosawa exprime cette résolution de diverses manières : par exemple à travers son refus de porter la tenue réglementaire de l'hôpital. Or, le docteur Barberousse, loin de vouloir le persuader qu'il fait fausse route, laisse le jeune médecin s'enfermer dans sa vision étroite du monde, et aller « jusqu'au mur » qu'il s'est dressé lui-même, sans jamais lui imposer sa vision du monde. Ainsi, lors d'une opération chirurgicale particulièrement mouvementée, le jeune médecin se rendra vite compte de l'utilité de la tenue réglementaire. Dès lors, il découvrira que celle-ci sert également aux pauvres à reconnaître un médecin de l'hôpital et à leur permettre d'oser s'adresser à lui en cas de besoin. Tout au long du film, sans aucun enseignement direct, le docteur Barberousse va insidieusement lui transmettre l'ouverture aux autres et au monde, comme le note I. Jordan à propos du film :

«Chacune de ces scènes marque à la fois un don de soi, sans passer par le dialogue.»²²⁹

Cette remarque est significative vis-à-vis de ce précédemment observé, car elle constate le même phénomène qu'avaient observé d'autres chercheurs, et qui selon eux, provenait de l'enseignement du zen²³⁰, à savoir la doctrine de la transmission du savoir sans mots, d'esprit à esprit²³¹ par l'expérience directe dont Y. Raguin traduit d'ailleurs l'expression chinoise (*I hsin ch'uan hsin*) de cette manière : « *Par le cœur, transmettre au*

²²⁹ I. Jordan ; Positif n°205 ; avril 1978 ; p. 50.

²³⁰ F. Jullien précise l'origine de ces techniques d'enseignement : « (...), ne pas compter que par la parole puisse s'opérer l'instruction, et, pour cela, décevoir l'attente du discours, chez son interlocuteur, de façon à favoriser l'«éveil» : ces procédures que le bouddhisme chan (zen en japonais – à partir du VIII^e siècle en Chine) a rendues si spectaculaires, par leur aspect déroutant, se trouvent déjà plus qu'en germe dans le champ du Mencius. » ; Le détour et l'accès ; p.255.

²³¹ L'expression « d'esprit à esprit » pourrait être décrite par cette observation de scientifiques au sujet du cerveau : « *Researchers in Canada say that our ability to understand the thoughts of other people - to some times "read between the lines" - appears to be generated by a single region in the brain. (...).*»

[Des chercheurs canadiens affirment que notre aptitude à comprendre les pensées des autres pour parfois « lire entre les lignes » semble provenir d'une région précise du cerveau (...)]

http://news.bbc.co.uk/1/hi/english/sci/tech/newsid_1148000/1148415.stm

Chapitre 1 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Occidental »

cœur : faire comprendre par intuition. Une des caractéristiques de l'école Ch'an. »²³² De même, B. Edwards observait que s'agissant de l'enseignement ou de la transmission d'une connaissance, elle remarquait que celle-ci était malaisée lorsqu'elle s'exprimait par les mots et qu'elle semblait devoir passer avant tout par une expérience objective, telle qu'elle le constatait dans l'enseignement du zen :

*« Nos impressions subjectives, (...), ne peuvent être restituées exactement par le truchement des mots, et le zen va jusqu'au bout de ce constat, (...). »*²³³

I. Jordan semble avoir relevé le même principe s'exprimant dans Barberousse. Chaque personnage voit son esprit transformé tout au long du film par une nouvelle perception du monde, non pas à travers les arguments d'une autorité ou d'un mentor tentant d'imposer ses vues, mais tout simplement par le fait d'avoir été placé par le docteur Barberousse devant la réalité des choses.

I.C.1.a.2. La connaissance et l'expérience

Le jeune médecin est poussé par l'expérience pratique dans ses propres contradictions, sa perception du monde selon ses valeurs : le mépris pour l'établissement dans lequel il s'est retrouvé, les personnes qu'il ne connaît pas mais qu'il juge par ses premières impressions. Toutes ces croyances vont être mises à mal par la confrontation avec l'expérience, à la fois par la concrétisation des faits à travers l'expérience concrète, mais également par la remise en cause de ses « axiomes acceptés » par un apprentissage qui ressemble plus à un désapprentissage :

*« Barberousse, (...) retrace symboliquement les étapes d'un apprentissage qui implique un renversement des valeurs traditionnelles. »*²³⁴

La particularité d'un apprentissage par l'expérience directe, poussant l'élève à transformer son approche du monde, a déjà été mise en rapport avec l'approche zen par d'autres études :

²³² Y. Raguin s.j ; Terminologie raisonnée du bouddhisme chinois ; p.186.

²³³ T. Cleary ; La voie du samouraï ; p. 155.

²³⁴ M. Lannès-lacroutz ; Positif n°313 ; mars 1987 ; p. 46.

Chapitre 1 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Occidental »

« Nous ne voyons apparaître le zen qu'une fois que la spéculation du bouddhisme Mahâyâna est réduite aux faits réels de la vie et devient l'expression directe de la vie intérieure de l'être. Et cela ne peut avoir lieu avant que le bouddhisme eût été transplanté en Chine, (...). »²³⁵

D'autres chercheurs comme Y.-K. Bae vont même plus loin en voyant une origine Taoïste dans cette importance de l'expérience :

« Nous croyons que l'immense rejet du dogme bouddhique et le retour à l'expérience même n'ont été possibles que sous le climat Taoïste (...). L'esprit chinois est, en général, plutôt réaliste et empirique que métaphysique ou abstrait. »²³⁶

Dans un autre film de Kurosawa intitulé La légende du grand judo, un critique relève également le développement d'une nouvelle conscience d'une « vérité » accompagnant l'apprentissage d'un art martial:

« Tout le travail de Yano va être de faire comprendre à son élève que la perfection dans l'exercice d'un art martial ne s'atteint pas seulement par la technique d'exécution, mais par la connaissance de l'homme, la recherche de la vérité. La technique n'est rien sans la réflexion. Ce « point ultime de tous les arts », c'est bien la maturité, symbolisée dans la séquence pivot de l'étang où Sanshiro est accroché au « pieu de la vie. »²³⁷

Le chapitre suivant va s'attarder sur cette séquence du lotus qui, selon M. Mesnil, symbolise ce point ultime de la connaissance, et posséderait des traits caractéristique du bouddhisme zen.

I.C.1.a.3. L'ouverture du lotus et l'ouverture de l'esprit

L'analyse d'une séquence d'un des premiers films de Kurosawa, La légende du grand judo par M. Mesnil, est un autre exemple de la perception d'une présence de l'idéal zen chez

²³⁵ D.T Suzuki ; Essai sur le bouddhisme zen, vol. I ; p. 204.

²³⁶ Y.-K. Bae ; Le zen et la création artistique ;p. 30.

²³⁷ H. Niogret ; Kurosawa ; p.29.

Chapitre 1 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Occidental »

Kurosawa. Dans ce film, Kurosawa raconte l'apprentissage d'un jeune novice dans l'art martial du judo. M. Mesnil remarque, à travers l'analyse d'une séquence, l'existence de l'idée du développement à la fois du corps mais aussi de l'esprit à travers les éléments du film qui caractériseraient la présence de l'idéal zen :

« Technique, le judo ne l'est que par sa forme, son enveloppe extérieure. Ce qui compte en fait, c'est la part d'ascèse qu'il comporte, c'est cette séance d'initiation à la fois mystique et physique, au cours de laquelle Sugata Sanshiro, qui a choisi de s'immerger dans l'étang aux lotus et d'y demeurer jusqu'à l'illumination, voit devant ses yeux l'énorme fleur blanche épanouie, se perd dans la contemplation et sort de l'étang purifié, ayant atteint à l'extase mystique, au Satori. »²³⁸

M. Mesnil voit dans cette séquence la caractéristique de l'éveil zen, à travers la vision par le personnage de la fleur épanouie, comme ce phénomène est rapporté dans divers textes sur le zen, où se retrouve fréquemment l'exemple d'un incident issu de phénomènes naturels provoquant la réalisation de ce que les zennistes appellent la compréhension de la réalité ultime. Cette caractéristique de l'incidence au contact d'un phénomène naturel ne semble pas spécifique à l'esprit japonais car elle est également observée dans les processus intuitifs :

« L'expérience vécue au moment où naît une intuition semble très proche de certaines expériences d'ouverture spontanément apparues, notamment au contact de la nature. »²³⁹

Il y a des correspondances troublantes entre les éléments constitutifs du zen et les observations concernant l'état intuitif dans le cadre de la description et des modèles de l'expérience intuitive qui, une fois encore, possède de fortes similitudes avec l'analyse de la séquence du film précédemment cité :

« Il ne s'agit pas d'apprendre mais de reconnaître. La fonction des descriptions est de susciter la prise de conscience de gestes et d'états intérieurs familiers mais peu reconnus, peu explorés. Elles nous invitent, nous incitent, à retrouver et à reconnaître en nous l'expérience intuitive, à « réaliser » que nous la connaissons et vivons avec elle

²³⁸ M. Mesnil ; Kurosawa ; p 25.

²³⁹ C. Petitmengin ; L'expérience intuitive ; p.291.

Chapitre 1 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Occidental »

depuis toujours. Elles indiquent une direction intérieure, elles sont « le doigt qui montre la lune ». [Cette prise de conscience] (...) surgit au détour d'une phrase, à l'occasion d'une métaphore, qui vont comme la madeleine de Proust, rappeler en nous une expérience connue. Soudain, les mots prennent corps, la description retrouve la dimension perdue lors de l'explication. »²⁴⁰

Cependant, s'il semble que le personnage de Sanshiro ait atteint le Satori, celui-ci est interprété par M. Mesnil selon un point de vue et une terminologie faisant davantage référence à la culture chrétienne. Il faudrait une étude consacrée spécifiquement aux différences ou similitudes entre la mystique du zen et celle des religions « occidentales » pour affirmer ou infirmer qu'il s'agisse de processus similaires. Face à la difficulté de représenter au lecteur occidental les processus de la spiritualité extrême-orientale, certains critiques n'ont également d'autre solution que d'utiliser des termes employés dans l'imagerie chrétienne. Mais cette fois, comme cela est le cas de H. Niogret, il prend soin de mettre des guillemets pour marquer une nuance lorsqu'il écrit :

«Un panoramique nous fait passer de la fleur au jeune homme, puis revient à la fleur. C'est la «révélation» au sens bouddhique. »²⁴¹

Ce qu'observent principalement les critiques, c'est la transformation radicale de l'élève comme d'autres critiques tels qu'A. Tassone le relèvent :

«Après ce baptême, le jeune apprenti est prêt à affronter les dures batailles de l'existence. »²⁴²

Malgré l'utilisation par A. Tassone d'un terme issu de l'univers chrétien comme celui du baptême, il constate toutefois une différence entre la mystique chrétienne et celle exprimée par Kurosawa où l'éveil vient d'un objet concret:

«Cette révélation lui vient d'en bas, non d'en haut ».²⁴³

²⁴⁰ C. Petitmengin ; L'expérience intuitive ; p.145.

²⁴¹ H. Niogret ; Kurosawa ; p.29.

²⁴² A. Tassone ; Akira Kurosawa ; p.42.

²⁴³ A. Tassone ; Akira Kurosawa ; p.43.

Chapitre 1 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Occidental »

Cette remarque est similaire à celle relevée chez M. Mesnil : celle de la révélation d'une nouvelle réalité transformant la vision du monde du personnage par le truchement d'un phénomène concret, ramenant le disciple « à la réalité brute ».

I.C.1.a.4. Le zen technique de survie ?

Avant de s'attarder sur les relations observées par les chercheurs entre les arts martiaux et le zen, il est remarquable que des études reconnaissent la marque de l'influence du zen, à travers l'importance que Kurosawa accorde aux combats d'arts martiaux, censés être toujours liées à la fois à la pratique et à l'apologie d'une forme de sagesse :

«Les scènes de combat sont d'ailleurs omniprésentes dans l'œuvre de Kurosawa, où les figures rituelles (...) reflètent l'idéal du Kendo selon lequel action et connaissance ne font qu'un et illustre la conception zen qui identifie discipline corporelle et exercice spirituel. »²⁴⁴

La lecture de ces études pose la question de savoir si dans les films de Kurosawa, les rapports supposés entre les combats et l'idéal du zen sont réels. L'image de l'obtention d'une forme de sagesse par l'élève de judo, exprimée par la vision de l'ouverture du lotus, se retrouve dans l'imagerie du zen dans l'obtention de l'éveil. De même, Kurosawa lui-même, semblait avoir conscience d'un lien existant entre les samouraïs et le zen, comme en témoigne le reportage sur le tournage de Ran, pendant lequel Chris Marker a réalisé son film A.K. Ce dernier interrogeait Kurosawa sur la raison pour laquelle les samouraïs pratiquaient le zen avant le combat ; le réalisateur lui explique que sans le zen, dans le monde perturbé de cette époque, ils n'auraient simplement pas pu vivre. Cet exemple pourrait suggérer que Kurosawa semblait avoir conscience de l'utilisation du zen dans une perspective philosophique, à travers une pratique comme celle des arts martiaux. D'autres références au zen sont faites par Kurosawa vis-à-vis de sa propre profession d'artiste et seront abordées dans le chapitre suivant.

Cependant, d'autres études soulèvent le problème de la difficulté d'une authentique influence directe du zen chez Kurosawa. Une étude pose la question de savoir si cette

²⁴⁴ M. Lannès-lacrouz; Positif n°313 ; mars 1987 ; p. 48.

Chapitre 1 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Occidental »

influence ne viendrait pas tout simplement par le biais des caractéristiques propres à l'éthique des samourais, qui auraient eux-mêmes été influencés par le zen :

« The samurai as a class were attracted to zen, and the director's sympathies for samurai culture may account for some features of the films that are analogous to certain zen ideals. As Donald Keene remarked in a different context, however, direct influence is difficult to prove, and it may be more accurate to say that these features « coincide » with zen. A comparison of Kurosawa's narrative and characters with the model of enlightenment posited by zen Buddhism can be instructive and can help us to understand some of the ways that kurosawa's work resonates with a Japanese cultural heritage. »²⁴⁵

[Les samourais en tant que classe furent attirés par le zen, et les affinités du réalisateur pour l'éthique des samourais pourraient expliquer en quoi certains aspects de ses films possèdent des analogies avec l'idéal zen. Cependant, comme Donald Keene le remarquait dans un contexte différent, une influence directe est difficile à prouver, et il serait plus juste de dire que ces aspects « coïncident » avec le zen²⁴⁶. Une comparaison du récit et des caractères avec le modèle de l'illumination avancé par le Bouddhisme zen peut être instructive et pourrait nous aider à comprendre certaines des raisons pour lesquelles le travail de Kurosawa entre en résonance avec la culture japonaise]²⁴⁷

I.C.1.a.5. Les préceptes zen et l'écriture

D'autres études rapportent des propos selon lesquels Kurosawa aurait une connaissance plus approfondie du zen :

«At the state of its production (Dodeskaden), he spoke of a desire to attain proffessionaly yuzumuge, the state of transcendental awareness in zen. »²⁴⁸

²⁴⁵ S. Price ; The warrior's camera ; p.118.

²⁴⁶ Dans le même sens P. Demiéville dénonce l'outrance de l'influence du zen dans un ouvrage de D.T. Suzuki ; zen and Japanese culture en ces termes : « *Presque toute la culture de ce pays (...) est interprétée en fonction du zen, qui devient une clef passe-partout donnant accès non seulement à l'esthétique (peinture, poésie) mais aussi au militarisme japonais (...)* » ; Choix d'études bouddhiques ; p. 496.

²⁴⁷ Traduit par nous.

²⁴⁸ J. Goodwin ; Akira Kurosawa and the intertextual cinéma ; p.53.

Chapitre 1 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Occidental »

*[A ce stade de la production (Dodeskaden), il parla de son désir d'atteindre professionnellement yuzumuge, l'état transcendantal de prise de conscience dans le zen.]*²⁴⁹

Il existe également chez Kurosawa, d'autres affirmations sur l'utilisation des techniques issues du zen dans son travail, de la même manière que certains créateurs contemporains et plus particulièrement le courant américain «Action painting », se réclamaient de l'influence zen à travers son esthétique et sa pensée. S'agissant d'un processus mettant en jeu des mécanismes intérieurs, qui ne peuvent être perçus qu'à travers un support, le seul témoignage de ce mécanisme reste le témoignage direct, rapporté par les divers auteurs. Il s'agit en effet, dans le cas présent, d'un rapport non pas entre le zen et l'esthétique cinématographique à proprement parler, mais davantage des rapports entre le zen et une forme de création artistique participant au processus de réalisation d'un film.

Kurosawa décrit lui-même la façon dont s'effectue son travail d'écriture et les problèmes de créativité qu'il peut rencontrer lors de l'élaboration d'un scénario. Il évoque pour cela celui qui est considéré comme le propagateur indien du zen en Chine, Bodhidharma :

*«Mes nombreuses expériences d'écriture m'ont tout de même appris quelque chose : si je tiens bon en face de ce vide et de ce désespoir, et si j'adopte la tactique de Bodhidharma, le fondateur de la secte zen, qui fixa son regard sur le mur qui se dressait sur son chemin, jusqu'à ce que ses jambes devinssent inutilisables - un chemin va s'ouvrir devant moi. »*²⁵⁰

L'image du mur est connue dans l'histoire du zen comme étant liée effectivement à la vie de Bodhidharma puisqu'il lui est attribué le fait d'être resté neuf ans face à un mur pour parvenir à l'éveil. Pour les Zennistes, ce fait a plus image de symbole ; voici par exemple la façon dont M. Bruno analyse la métaphore du mur :

²⁴⁹ Traduit par nous.

²⁵⁰ A. Kurosawa ; Comme une autobiographie ; p. 178.

Chapitre 1 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Occidental »

«(...) Bodhi-dharma préconise de « regarder (ou examiner) le mur » (pi-kouan). (...) regarder le mur, c'est tourner le dos au monde et regarder là où il n'y a rien à voir au dehors. C'est aussi retourner le regard au-dedans de soi vers la nature profonde et accéder aux états d'intériorité tel le dhyana. (...) Bodhi-dharma décrit les aspects essentiels de la libération. D'abord «l'absence de soi et d'autrui » puis la vue des profanes et des saints comme égaux (...) - tout mur évanoui! (...) de l'accord parfait avec la Réalité découlent paix, spontanéité, (...) qui préfigure wou-nien et enfin wou-wei le non-agir, autrement dit l'activité dans la vacuité, empreinte d'abnégation et d'efficience et en laquelle la sagesse est à l'œuvre. »²⁵¹

Le procédé dont parle Kurosawa semble être un outil fréquemment emprunté dans l'enseignement zen. De la même manière, les chercheurs en créativité constatent le même phénomène lorsqu'ils souhaitent améliorer la créativité de leur élève, en abaissant leur inhibition par un dépassement de celle-ci. Il s'agit dans tous les cas de parvenir à surmonter ses inhibitions. Le point commun des enseignements de la synectique ou du zen serait de prendre non pas « le taureau par les cornes », c'est-à-dire de vouloir combattre de front le problème, mais précisément de le laisser se rendre au bout de sa course pour le laisser aller « droit dans le mur » et s'évanouir comme une illusion. Pour l'élève, il s'agit de le pousser jusqu'à ses limites intellectuelles, vers un abandon du moi conscient. Dès lors, la conscience ne serait plus fixée sur les blocages, mais dissoute. L'esprit se trouvant libéré de son emprise. Ce processus est illustré également par Takuan dans le cas des arts martiaux :

«Si l'on s'attache l'esprit s'emplit, si l'on se détache l'esprit se vide. »²⁵²

Le vide dont parle Kurosawa ne semble donc plus être un gouffre symbolisant l'obstacle. Par le « lâcher prise », il semble que ce soit comme si le pratiquant surmontait la peur du gouffre et se laisse investir du vide afin de laisser le champ libre à ses potentialités créatives. Le gouffre n'est plus perçu avec appréhension, mais devient un vide permettant de laisser s'épanouir l'esprit créatif.

Cependant, pour parvenir à cet état de vide, où l'esprit de l'artiste va pouvoir

²⁵¹ M. Bruno ; Tch'an (zen) racines et floraisons; p.75.

²⁵² T. Cleary ; La voie du samouraï ; p . 97.

Chapitre 1 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Occidental »

s'épanouir totalement dans cet espace de mouvement acquis, le pratiquant comme l'artiste, semblent devoir passer par delà eux-mêmes et leur propre volonté, ou bien « orientés » par un maître. Tout « l'art » du zen résiderait dans la maîtrise de cet instant : lorsque le pratiquant se trouve dans l'état d'abandonner. Or, les études semblent indiquer que s'il persiste malgré tout, le Zenniste réalisera que c'est précisément maintenant qu'il peut agir, alors que l'esprit est prêt pour aller au-delà de lui-même, il se détache de l'objet même pour lequel il agit. C'est ce que semble signifier l'image que donne Kurosawa de Bodhi-dharma devant son mur. De la même manière, D.T. Suzuki décrit le processus selon lequel :

«L'expérience zen ouvre évidemment une porte (...). Psychologiquement, cela s'accomplit lorsque a eu lieu ce que l'on appelle «l'abandon » ou «le saut dans le précipice » (...) Cet abandon signifie le courage moral de courir des risques ; (...) et c'est ici que la logique devient psychologie, que la pensée conceptuelle doit céder le pas à l'expérience vivante. Nous ne pouvons cependant pas nous abandonner du seul fait que nous le désirons. Cela peut sembler facile, mais en fait c'est la dernière chose qu'un être puisse faire, car on ne le fait que lorsqu'on est définitivement convaincu qu'il n'y a pas d'autre moyen d'affronter la situation. Avant d'y arriver, il faut longtemps «chercher », «s'efforcer », «méditer ». C'est seulement quand ce processus est arrivé à maturité que «l'abandon » peut avoir lieu. (...) Quand on est purgé de toute trace d'égoïsme, (...) quand l'intellect renonce à maintenir la distinction entre sujet et objet (...). »²⁵³

La technique de Bodhidharma dont parle Kurosawa semble avoir pour but d'éloigner l'esprit le plus possible des pensées parasites, de l'amener à un seuil d'attention ou de concentration qui lui permette de mettre toutes ces capacités de son côté et d'agir ainsi le plus aisément possible. De même, D.T. Suzuki rapporte les propos de Bodhidharma décrivant lui-même le processus dans lequel se trouve Kurosawa, où il dépeint une sorte de passage par-delà le propre conscience lorsque celle-ci se trouve purgée de toute entrave mentale :

«Si l'on maintient son esprit comme un mur, sans courir après les conditions extérieures, et sans aucune aspiration au fond du cœur, on entrera dans la voie. »²⁵⁴

²⁵³ T.D. Suzuki ; Essais sur le Bouddhisme zen ; vol II ; p. 61.

²⁵⁴ Mûso ; Dialogue dans le rêve ; p. 92.

Chapitre 1 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Occidental »

Cette remarque contient divers éléments du processus du créateur déjà rencontrés dans les études précédemment évoquées et concernant le zen et la création artistique : la concentration et la stabilité de l'esprit (*l'esprit comme un mur*), la vision prajnique (*sans courir après les conditions extérieures*), et le détachement authentique (*sans aucune aspiration au fond du cœur*). Kurosawa déclare utiliser les procédés issus d'une pratique du fondateur du zen en Chine, et ces procédés sont très similaires à ceux utilisés par des chercheurs occidentaux, qui eux-mêmes établissent des analogies entre leurs techniques et celles du zen.

I.C.2. POURQUOI BODHIDHARMA EST-IL PARTI VERS L'ORIENT?

Réalisé de 1986 à 1989, Pourquoi Bodhidharma est-il parti vers l'orient? a été écrit, réalisé, produit et monté par Y.-k. Bae. Le film décrit la vie d'un moine zen dans une montagne et est sorti en France en 1990. Il est un des rares films qui ait pour titre une référence explicite au zen, puisqu'il fait allusion à son mythique propagateur en Chine, Bodhidharma, évoqué précisément par le réalisateur japonais Akira Kurosawa. Il serait le fondateur du fameux temple de Shaolin²⁵⁵, toujours existant à l'heure actuelle. Ce titre, sous forme de question, n'est pas sans rappeler les questions et réponses trans-logiques posées au maître zen ou par lui comme dans cet exemple :

«Un moine demanda à t'seu-ming «d'exposer l'idée du Dharma arrivant d'occident».»²⁵⁶

Ce type de question n'appelle pas, de la part de celui à qui elle est posée, une réponse littérale ou explicative et appréhensible directement. De même, il ne faut pas s'attendre à ce que le film de Y.-K. Bae réponde également à la question du titre ou qu'il tente en quoi que ce soit « d'expliquer » le zen.

²⁵⁵ Ce ne sont que des suppositions qui concernent également l'existence même de Bodhidharma. Mais comme le précise B. Faure au sujet de Bodhidharma et SengChou : « Leur éventuelle historicité n'a qu'un intérêt très secondaire pour la tradition Chan. » ; Le traité de Bodhidharma ; p.22.

²⁵⁶ T.D. Suzuki ; Essais sur le Bouddhisme zen ; vol I ; p. 352.

Chapitre 1 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Occidental »
I.C.2.a.1. Une transmission d'influence?

Si le cas du réalisateur A. Kurosawa soulève les divers problèmes que pose la question de l'influence supposée du zen, et la forme à travers laquelle elle se concrétise, celle-ci peut s'exprimer sous divers aspects puisqu'en effet, des critiques perçoivent la présence de notions issues du bouddhisme zen dans certaines séquences (La légende du grand judo), tandis que d'autres rapportent les propos de Kurosawa attestant de l'influence du zen sur ses techniques de travail et également dans sa relation entre sa vie d'artiste et sa vie tout court. Or, cette fois il s'agit d'un cas quasi-revendiqué de l'influence du zen ; il pourrait non pas seulement s'agir d'une influence du zen sur le créateur mais d'une transmission claire de l'enseignement du zen sur le spectateur. Cette influence ne s'effectuerait pas uniquement «en entrée» mais également «en sortie », et que Y.-K. Bae ne serait que le transmetteur d'éléments de la pensée zen. Or, le film lui-même, comme les analyses effectuées sur lui, semblent montrer une expression particulière du zen. Non pas que le film tente de décrire les arcanes, le fonctionnement, ou l'enseignement du zen, mais, comme le prétend un critique, il s'agirait d'une influence non-seulement conceptuelle mais à la fois « physique et spirituelle », c'est-à-dire non pas une illustration ou une expression du zen, mais une transmission des états du zen comme l'observe A. Coppola :

« Le spectateur entre dans un état second, celui de la méditation-contemplation »²⁵⁷

L'étude sur les peintres du courant « action painting » décrivait des cas d'artistes se réclamant de l'influence du zen sur eux-mêmes, influence qui agirait sur leur méthode de travail et sur le travail lui-même. Or, d'après le critique du film de Y.-K. Bae, il semblerait cette fois que l'influence n'ait pas seulement une incidence sur l'artiste et son travail, mais que lui-même se revendiquerait comme élément actif de la « sphère » zen.

Cependant, il semble qu'il ne s'agisse que de suppositions ; il est en effet difficile de dire si l'effet déclaré est effectif ou non. Il est malaisé de vérifier si une déclaration d'action du zen sur un artiste possède une réalité concrète, puisque cette influence s'exerce à travers le produit « fini ».

²⁵⁷ A. Coppola ; Le cinéma sud-Coréen : du confucianisme à l'avant-garde ; p.168.

Chapitre 1 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Occidental »
I.C.2.a.2. Un film d'art « zen »?

S'il existe des œuvres que diverses analyses ont qualifiées d'art inspiré du zen, comme les peintures de l'école du pacifique, le particularisme des rapports existants entre le zen et le film de Y.-K. Bae, peut-il permettre de qualifier ce film de film zen ? A. Coppola infirme cette possibilité :

«Nous réfutons cependant d'emblée les analyses qui font de Pourquoi Bodhidharma est-il parti vers l'orient un film bouddhiste. Un film présentant ou non une mise en forme originale de la vie serait-il « chrétien » parce qu'il évoque la vie des moines catholiques (...) ? »²⁵⁸

La question de savoir si le film de Y.-K. Bae peut être considéré comme un film bouddhiste ou non, pose le problème du fond et de la forme. A. Coppola réfute la terminologie de film bouddhiste, puisque à son avis, il ne suffit pas qu'un film parle de bouddhistes pour l'être. Si l'argument peut sembler valable, il semble toutefois qu'il se contredise lui-même, puisque le film de Y.-K. Bae ne présente pas que des aspects bouddhistes dans la forme, mais également dans le fond. De plus, il constate lui-même cet état de fait, puisque qu'il observait la mise en condition du spectateur dans un état proche de ce que rechercherait le zen.

Ce problème pose précisément la question de ce qu'est « l'art zen ». Certains artistes se disent influencés par le zen dans le processus créatif. Cependant, est-il possible de parler dans ce cas d'art zen sous prétexte qu'il y a référence au zen, par rapport à ce qui serait produit grâce aux techniques de création issues ou inspirées par le zen ? La réponse semble négative, puisque le zen n'agirait dans ce cas que sur le sujet et non pas directement sur l'objet. Ce n'est pas parce que Ford avait instauré le travail à la chaîne dans ses usines de voitures que tout constructeur de voitures ayant adopté ce mode de production puisse être déclaré comme « fabricant de Ford ».

Une hypothèse possible, au regard du cas de la créativité ou de l'Action painting par exemple, est qu'il s'agirait non pas d'art zen, mais de techniques zen appliquées à un art. Peut-être en est de même pour les jardins dits « zen » et la poésie. Mais d'ores et déjà,

²⁵⁸ A. Coppola ; Le cinéma sud-Coréen : du confucianisme à l'avant-garde ; p.160.

Chapitre 1 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Occidental »

s'agissant du film Pourquoi Bodhidharma est-il parti vers l'orient, le cas est différent puisque cette fois le zen semble être présent à la fois dans le fond et la forme du film. L'exemple d'A. Kurosawa présente deux types d'influence du zen : d'une part, une revendiquée comme influençant sa méthode de travail, d'autre part à travers une présence du zen dans ses films, s'exprimant au niveau des éléments relevés dans des séquences par les critiques, et selon eux, issus du zen. Ils traduisent la philosophie exprimée par le réalisateur à travers ses films, ce qui semble d'ailleurs en accord avec les observations faites sur la philosophie de vie d'A. Kurosawa qui pourrait naturellement transpirer dans ses films.

Chez Y.-K. Bae, non seulement la présence du zen semble s'exprimer à travers la philosophie véhiculée par le zen, mais elle est également revendiquée par le réalisateur, et semble être appliquée concrètement dans le film par une recherche d'effet sur le spectateur qui ne sont pas sans rappeler l'état d'absorption-contemplation qui caractérise le zen puisque son nom chinois en est même l'expression :

«*Ch'an* : 1- Contemplation, concentration de l'esprit. Terme général pour désigner diverses formes de méditation et de contemplation
2- Intuition spirituelle.
3 - Le calme de la contemplation ; paisible tranquille.
4 - Ecole du Dhyana ou du Ch'an
5 - Bouddhiste, bouddhique (au sens large) »²⁵⁹

A. Coppola observait un effet sur le spectateur qu'il qualifiait d'état second proche de la méditation-contemplation. Cet état semble être la caractéristique de l'état d'esprit de la méditation zen. De même, il observe certains effets utilisés par le réalisateur du même type que des phénomènes de modification d'état de conscience :

«(...) le «Om" continu accentue le basculement du spectateur dans un demi-sommeil ou demi-éveil ; cet état que le cinéma provoque involontairement (comme la lecture) avec le ralentissement de l'activité physique, avec l'entrée dans un état semi-hypnotique (...) est ici, sans aucun doute accentué car recherché et exploité. »²⁶⁰

²⁵⁹ Y. Raguin s.j ; Terminologie raisonnée du bouddhisme chinois ; p.17.

²⁶⁰ A. Coppola ; Le cinéma sud-Coréen : du confucianisme à l'avant-garde ; p.167.

Chapitre 1 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Occidental »

Selon lui, le réalisateur chercherait à induire le spectateur dans un état voisin de la méditation de type Bouddhique. Constatant l'intérêt que portait le réalisateur pour l'idéal zen, il est possible que cet état décrit par A. Coppola puisse être proche de l'attitude d'« absorption » zen. De plus, comme B. Edwards, il établit des analogies, pour décrire l'état particulier qu'il suggère, à travers l'exemple des états modifiés de conscience comme ici l'hypnose ou le sommeil. Pour B. Edwards, il s'agissait d'une activité particulière du cerveau, et principalement de l'hémisphère droit qui, selon elle, expliqueraient cet état particulier et les rapports établis avec la création artistique :

« On prend plaisir à mettre l'hémisphère gauche au repos, à faire taire ses bavardages, (...) ce désir profond explique peut-être en partie certaines pratiques vieilles de plusieurs siècles comme la méditation et les modifications délibérées de l'état de conscience par le jeûne, la drogue, la psalmodie ou l'alcool. »²⁶¹

Si B. Edwards prend plaisir à faire taire son esprit, on peut se demander quel phénomène (du silence spirituel ou du plaisir) est à l'origine de l'autre lorsque l'on voit R. Jouvent constater :

« (...), toutes les situations de plaisir intense comportent une incapacité à verbaliser, à mettre en mots, la sensation éprouvée au moment de son apparition. »²⁶²

Ce qui semble certain, c'est le lien étroit établi entre le plaisir de l'activité et la non-verbalisation.

I.C.2.a.3. Le regard du spectateur

Il est malaisé de dire si l'opinion d'A. Coppola est fondée ou non. La perception et les impressions qu'il retire du film peuvent ne pas être les mêmes pour tous les spectateurs et sont forcément des impressions subjectives. Pourtant, la supposition qu'il émet, lorsqu'il présume une volonté d'utilisation du zen par Y.-K. Bae dans ses films, n'est peut-être pas

²⁶¹ B. Edwards; Dessiner grâce au cerveau droit ; p.57.

²⁶² R. Jouvent ; *Stress, adaptation et développement* ; Université de tous les savoirs n°5 ; p.153.

Chapitre 1 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Occidental »

totallement non fondée puisque le réalisateur revendique lui-même des éléments du zen dans les relations existant entre son œuvre et l'observateur :

« Contrairement à la psychanalyse, le zen permet de découvrir la réalité des choses et le fondement de l'âme (on pourrait parler de l'archétype du Soi) au moyen d'une intuition absolue, qui devient possible quand on a totalement « vidé » les structures conceptuelles qui encombrant la conscience. Ainsi le zen est parfois antilogique et irrationnel : il semble échapper à la compréhension mais cela ne signifie point qu'il soit pur mysticisme; bien qu'il nous apparaisse sous un tel aspect, il est sans aucun doute à l'origine d'une inspiration extrêmement artistique. J'en viens à penser qu'il est peut-être souhaitable que le spectateur regarde cette œuvre sans aucune idée préconçue et sans connaissances préalables. »²⁶³

Pour Y.-K. Bae, le lien entre le zen et les arts semble très étroit de par la nature même du zen. En effet, lui aussi établit des passerelles à travers les notions d'intuition et d'irrationnel reliant l'art et le zen. Pour autant, le vide de l'esprit ne constitue pas une suppression des capacités créatives, mais au contraire un nouvel espace de liberté, où quelque chose d'autre que l'utilisation rationnelle du cerveau devient possible. C'est pourquoi, selon lui, les arts peuvent être inspirés par l'idéologie du zen. Ainsi, vient-il à la conclusion que son film, idéalement, devrait être regardé dans un état voisin de ce que recherche le zen, c'est-à-dire directement, sans connaissances préétablies des choses et peut-être même du zen lui-même. Toujours est-il que les critiques perçoivent dans son film même, l'idée du renversement des valeurs traditionnelles :

« L'effet de suggestion est déjoué et détourné au profit de la critique de nos faibles sens, de la tromperie des apparences et de la remise en question de l'espace-temps artificiel qui domine nos vies. »²⁶⁴

Selon A. Coppola, cette volonté du réalisateur d'agir sur la perception du spectateur semble destinée à remettre ce dernier en cause, de la même façon que la vérité que le spectateur croit percevoir, devient relative (comme d'autres critiques l'observaient chez

²⁶³ Y.-K. Bae; *L'année du Cinéma 1990* ; p.145.

²⁶⁴ A. Coppola ; *Le cinéma sud-Coréen* : du confucianisme à l'avant-garde ; p.174.

Chapitre 1 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Occidental »

Kurosawa à propos de Barberousse). Dans le même sens, un autre critique observe également un lien entre l'aspect singulier du film et sa philosophie de la vérité :

« Pourquoi Bodhidharma est-il parti vers l'orient ? est un film assez particulier. D'une part, il échappe au caractère traditionnel des films coréens, d'autre part, il traite de la recherche de la vérité personnelle (ce qui est rare dans les films sur le bouddhisme) Dans son film l'éveil converge vers le détachement de la vie et de la mort (...) »²⁶⁵

Le film de Y.-K. Bae semble retrouver, selon ce critique, certaines caractéristiques déjà rapportées dans d'autres ouvrages : la recherche de la vérité personnelle et la perception de la vie par rapport à la mort, qui serait, selon certains auteurs, le but ultime du zen.

I.C.3. LA TRADITION CHEZ KING HU

I.C.3.a.1. Une touche de zen

Autre réalisateur semblant afficher une présence ostensible de la mystique extrême-orientale dans ses films, King Hu a principalement réalisé des films « wu xian pan comparable aux films de cape et d'épée. Comme dans le cas du film de Y.-K. Bae, une des oeuvres de K. Hu est même sorti en occident avec une référence explicite au zen dans son titre, et intitulé A touch of zen. De plus, divers critiques perçoivent dans ses films la présence d'éléments ayant des rapports étroits avec la spiritualité asiatique :

« Hu est une exception dans le cinéma chinois : réalisateur qui travaille lentement et minutieusement, il est attentif aux moindres détails. Ses œuvres cherchent à illustrer les aspects mystiques de la culture chinoise, les explosions de violence ne servant qu'à mettre en valeur, par un effet de contraste, ce monde secret comme dans A touch of zen (Sha nu, 1969) vu à Cannes en 1975. »²⁶⁶

²⁶⁵ K. Chisok ; Le cinéma coréen ; p.110.

²⁶⁶ Le cinéma (Grande histoire illustré du 7ème art) Tome 8 ; p. 2225.

Chapitre 1 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Occidental »

Cette allusion au travail de K. Hu rappelle les rapports particuliers existants entre les arts martiaux et la pensée chinoise, c'est-à-dire principalement le zen et le taoïsme. De même la pratique des arts martiaux est abordée de manière différente par les asiatiques, les rapports étant beaucoup plus étroits entre les arts martiaux et les autres formes d'art. Un exemple révélateur : le directeur de combat Han Yingjie, est issu de l'opéra de Pékin. Ainsi, chez K. Hu, la violence ne serait là que pour illustrer concrètement cette spiritualité, pour « mettre en pratique » la mystique chinoise. Le sens de la spiritualité est précisément, non pas une digression purement philosophie, mais un outil se révélant dans l'activité concrète, comme le conçoit T. Cleary :

«L'esprit zen ne constitue pas un espace «vierge » soumis aux forces irrationnelles, mais bien un outil pratique révélant son efficacité dans la vie quotidienne. »²⁶⁷

L'influence de la spiritualité en Asie sur l'activité pratique, semble être à double sens dans le cas de K. Hu : les scènes d'art martial illustreraient pour le spectateur, et selon le critique, l'expression de cette spiritualité. Inversement, selon les spécialistes du zen et tel que vient de l'affirmer T. Cleary, le zen s'est trouvé une utilité pratique dans la vie quotidienne et particulièrement dans les arts martiaux. Une légende raconte que le propagateur du zen en Chine serait le fondateur du Temple de Shaolin, où il aurait instauré la pratique du Kung-fu²⁶⁸ pour pondérer la passivité de la méditation. Toujours est-il que différentes sources observent des liens étroits entre le zen et les arts martiaux aussi bien en Chine qu'au Japon. De même, les rapports entre l'aspect spectaculaire des arts martiaux et les arts du spectacle ne semblent pas négligeables en Chine. Les élèves de l'école de Shaolin par exemple, font de temps en temps en occident des représentations de leurs exercices corporels qui seraient issues des techniques dérivées des arts martiaux. De plus, il ne semble pas y avoir de différence absolue entre ces deux domaines, puisque le directeur des combats des films de K. Hu est issu de l'opéra de Pékin.

I.C.3.a.2.

L'influence de la culture traditionnelle

²⁶⁷ T. Cleary ; *La voie du samouraï* ; p.72.

²⁶⁸ Sorte de gymnastique où le pratiquant est sensé imiter différentes postures animales.

Chapitre 1 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Occidental »

Selon un certain nombre d'observateurs, K. Hu, retranscrit dans ses films des éléments de la culture traditionnelle chinoise. Or, quand on sait l'importance qu'ont eu dans la culture chinoise les philosophies telles que celle du bouddhisme, du taoïsme et du confucianisme, on peut se poser la question de savoir si ces différents courants spirituels sont présents dans ses films. Précisément un critique voit dans les films de K. Hu l'influence du taoïsme :

« Avec son oeuvre suivante, Shan chung chuan-chi (t.l. Les Récits extraordinaires de la montagne, 1979), film épique de trois heures, Hu s'est de nouveau plongé dans l'esprit mystique de la poésie Taoïste. »²⁶⁹

Il est fort probable que cette part de culture traditionnelle dont parlent les critiques ait pour base ces différents courants spirituels. Eux-même se sont également nourris les uns des autres à travers leurs apports réciproques, à tel point qu'une étude constate qu'en Chine :

« Trois religions, s'y sont interpénétrées au point de former un tout quasi inextricable (...) le confucianisme, le taoïsme et le Bouddhisme »²⁷⁰

Si le taoïsme et le bouddhisme ont engendré le zen en Chine, la fusion semble loin d'être simple. Pour certaines études, le zen est qualifié de « bouddhisme zen »²⁷¹ tandis que d'autres ouvrages insistent sur l'importance de l'influence du taoïsme sur le zen comme dans la thèse de Y.-K. Bae mais également dans un ouvrage américain où R. Grigg affirme même comme introduction à son ouvrage :

« zen is Taoïsme disguised in Buddhism »²⁷²

Cette influence semble extrêmement complexe²⁷³ non seulement entre les trois « religions » mais entre le zen lui-même et ses différents courants d'origine. Il est fort probable que tous ces éléments de la culture Chinoise se retrouvent en partie dans les films

²⁶⁹ Le cinéma (Grande histoire illustré du 7ème art) Tome 8 ; p. 2226.

²⁷⁰ H. Avron, Le Bouddhisme, "Que s'ai-je?" p.101

²⁷¹ Voir l'Essai sur le Bouddhisme zen de D.T. Suzuki.

²⁷² R. Grigg ; The Tao of zen ; p.XIII.

²⁷³ Les influences vont dans les deux sens, ainsi également du Chan vers le Taoïsme comme l'observe C. Despeux au sujet du courant Taoïste Quanzhen : « L'influence du bouddhisme Chan y est très marquée, à tel point que certains textes, s'ils ne contenaient de temps en temps un ou deux termes taoïstes, sembleraient du Chan pur. » ; Le chemin de l'éveil ; p. 101.

Chapitre 1 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Occidental »

de K. Hu plus que chez d'autres réalisateurs chinois, puisque selon un critique présentant le réalisateur :

« Issu d'une tradition littéraire qui traverse toute l'histoire de la Chine, il est le seul à pouvoir se proclamer l'héritier d'un fragment de la culture classique. »²⁷⁴

K. Hu lui-même revendique des éléments de la culture ayant été influencés par le zen, à la fois dans sa forme mais également dans son sens et particulièrement à travers la calligraphie. Il peut sembler étrange de voir une influence de la calligraphie dans des films caractérisés par des combats d'arts martiaux. Pourtant, H. Masson fait ce constat :

« Un pratiquant semble toujours étonné quand on lui précise que la calligraphie (Shodô) est un ART MARTIAL... (...) Ils procèdent pourtant de la même démarche de l'esprit. »²⁷⁵

I.C.3.a.3. Le coup d'épée ou de pinceau.

Il semblerait qu'il soit possible d'établir deux types d'influence de la calligraphie chinoise dans les films de K. Hu. D'une part, par le fait qu'il privilégie les films de « wu xia pan ». Et d'autre part à travers une influence de la calligraphie sur ses décors. Pour un français, ce nouveau pont établi entre deux disciplines (les arts martiaux et la calligraphie) qui semblent ne pas avoir beaucoup de choses en commun, n'est pas sans intriguer. K. Hu utilisait les compétences d'un chorégraphe de l'opéra de Pékin dans les scènes de combat, à présent il ne s'agit plus de références aux arts du spectacle, mais à celles de la calligraphie. Y'aurait-il finalement quelque chose de commun à toutes ces activités qui les rassemblerait dans un même continuum?

Après l'observation d'un lien entre les arts du spectacle et les arts martiaux, c'est à présent entre arts martiaux et calligraphie qu'un pont est jeté par ces différentes études. La note qui va suivre pourrait peut-être aider à découvrir quel serait ce lien qui unit la calligraphie et l'utilisation des arts martiaux comme pratique spectaculaire :

²⁷⁴ O. Assayas ; Cahiers du cinéma n° spécial : « Made in Honk-kong » ; p.18.

²⁷⁵ H. Masson , Cour et jardin, p.104.

Chapitre 1 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Occidental »

« (...) là où les films de kung-ku ont pour sujet le corps en tant que chair, en tant qu'os, en tant que sueur, en tant qu'il est trivial, le « wu xia pan » ne l'emploie que comme coup de pinceau, comme signe calligraphique traversant le cadre. »²⁷⁶

O. Assayas voit dans cette fulgurance des combats, l'expression d'une chorégraphie s'apparentant à la calligraphie. Or, il apparaît qu'une caractéristique de la calligraphie asiatique est axée précisément sur la rapidité du mouvement, de la fulgurance issue d'une spontanéité d'esprit. Spontanéité qui, selon certaines études, serait liée à la soudaineté de l'éveil issue du ch'an, et exprimée dans ce cas de manière inédite.²⁷⁷ C'est-à-dire non pas à travers les kôans ou la méditation, mais la création artistique. Cette spontanéité, exprimée à travers la fulgurance du peintre ou des combats d'art martiaux, est perçue dans nombre d'études comme issue du non-esprit de la pensée ch'an ou zen, puisque selon certains auteurs asiatiques cette influence du non-esprit aurait eu un rôle formateur très important dans l'histoire de la Chine et du Japon. Pour T. Izutsu, par exemple, la calligraphie ce serait développée sous l'influence de ce «non-esprit».²⁷⁸ Par la confrontation d'études diverses, il semble apparaître un certain parallèle entre divers champs n'ayant pas en apparence de rapports directs (arts martiaux, calligraphie, théâtre...). Mais la spécificité de la pensée Chinoise s'exprime selon ces divers auteurs à travers le taoïsme, le bouddhisme dont est issu le ch'an, or, les éléments semblant permettre de relier les différentes pratiques, évoquées plus haut, sont constitués d'apports culturels issus des ces courant spirituels.

I.C.4. LA FULGURANCE DU TRAIT

I.C.4.a.1. Montage et calligraphie

Cette caractéristique de la fulgurance chez K. Hu, semble s'exprimer à travers plusieurs supports, non seulement par le biais des scènes de combat, mais également à travers son montage, comme le constate O. Assayas :

²⁷⁶ O. Assayas ; Cahiers du cinéma n° spécial : « Made in Honk-kong » ; p.18.

²⁷⁷ Voir : C. Shimizu ; L'art japonais ; p.230.

²⁷⁸ T. Izutsu ; Le Kôan zen ; p.62.

Chapitre 1 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Occidental »

« Monteur de plusieurs de ses films comme il en est le décorateur, c'est dans ce travail du mouvement en extérieur qu'il fait revenir l'art de la calligraphie. Le coup de pinceau est omniprésent (...). »²⁷⁹

A travers cette observation, on peut présager à nouveau un éventuel lien, cette fois entre le montage et la calligraphie. Ce lien peut sembler insolite au premier abord, mais il faut noter que le montage, générant le rythme du film, est ainsi particulièrement lié aux scènes de combat. Si les critiques voient dans ces combats une influence de la calligraphie par ses caractéristiques de mouvement, cette influence pourrait également toucher le montage dans le cinéma de K. Hu. On peut se demander pourquoi il s'inspire de la calligraphie et précisément de cet art-là pour donner une dynamique particulière à son montage. L'utiliserait-il pour sa technique seule, ou parce qu'elle exprime une notion issue de la tradition spirituelle Chinoise? Un critique remarquait que K. Hu se proclame héritier de cette culture traditionnelle. Pour O. Assayas, cette utilisation des particularismes de la calligraphie répond effectivement à un concept philosophique, concept déjà rencontré dans d'autres études faisant référence à l'idéal du ch'an, à savoir l'éveil, comme dans cette description de D.T. Suzuki :

« (...) et c'est ici que la logique devient psychologie, que la pensée conceptuelle doit céder le pas à l'expérience vivante. (...) Quand on est purgé de toute trace d'égotisme, (...) quand l'intellect renonce à maintenir la distinction entre sujet et objet (...). »²⁸⁰

Selon O. Assayas c'est ce même lien intime entre le sujet et l'objet qui constitue le particularisme de la calligraphie chinoise, et également la raison pour laquelle King Hu s'inspire de cette pratique dans son cinéma :

« On est ici dans la riche texture du cinéma dont la beauté et le sens, à l'instar de la calligraphie et de la peinture, sont dans le coup de pinceau : dans le touché en ce qu'il relie l'homme au sujet, et non pas dans ce qui est représenté. »²⁸¹

²⁷⁹ O. Assayas ; Cahiers du cinéma n° spécial : « Made in Honk-kong » ; p.19.

²⁸⁰ T.D. Suzuki ; Essais sur le Bouddhisme zen ; vol II ; p. 61.

²⁸¹ O. Assayas ; Cahiers du cinéma n° spécial : « Made in Honk-kong » ; p.19.

Chapitre 1 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Occidental »

Réapparaît ici, évoqué par O. Assayas, la description d'une approche particulière de la notion de perception, qui se rapproche de celle déjà vue, par exemple chez B. Edwards ou chez Y.-K. Bae. Précisément, dans le cas du dessin, évoqué par eux, ceux-ci définissent la notion de vision prajnique, dans laquelle le sujet ne perçoit plus l'objet en tant que concept, mais directement, tel qu'il se présente à ses yeux, c'est-à-dire en tant que forme. O. Assayas fait également un lien entre l'action et la perception telles que l'attribuent diverses études sur le ch'an, lien établi au sujet d'une pratique singulière, concrétisée par cette fulgurance, et provenant d'une disposition d'esprit particulière. La calligraphie semblerait donc être le vecteur de cette forme de spiritualité qui, selon ces divers critiques, s'exprimerait dans les films de K. Hu, à travers un procédé inspiré de cette technique d'art pictural que l'on dit née dans les temples zen.

I.C.4.b. Le précieux rouleau

Il est intéressant de noter que, précisément, K. Hu fait lui-même une allusion à l'importance qu'il accorde au concept de perception transcendée, par exemple dans son film Raining in the mountain qu'il évoque lors d'une entrevue accordée aux Cahiers du cinéma :

« Autre élément moteur du film [Raining in the mountain] : le point de vue différent des personnages sur un même objet, les conceptions respectives, dans ce cas le « précieux rouleau ». Certains vont s'intéresser uniquement à son contenu, à ce qui est écrit, d'autres le considèrent comme un précieux objet de collection de grande valeur marchande. Difficile de dire qui à raison qui à tort. »²⁸²

Un autre film du réalisateur japonais A. Kurosawa, intitulé Rashomon, porte également sur les différents points de vue tenus par divers protagonistes et témoins d'un fait divers, chacun ayant une version différente des événements que la caméra de A. Kurosawa fait revivre. Or, l'idée de la relativité des points de vue semble très ancienne, comme dans l'image bouddhiste des aveugles « percevant » un éléphant. Cette idée d'absence de vérité absolue et intangible semble remonter à la source même de tous les courants spirituels qui cohabitent en Extrême-Orient. Selon certains auteurs, l'éveil du zen est même l'expression

²⁸² O. Assayas ; Cahiers du cinéma n° spécial : « Made in Honk-kong » ; p.20.

Chapitre 1 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Occidental »

de cette approche particulière des points de vues, telle que le décrit K. Hu à propos de son film Raining in the moutain, ou comme cela est décrit ici :

« Bodhi (...) est l'esprit lorsque celui-ci a renoncé à tout point de vue »²⁸³

Une autre scène du film de K. Hu, Raining in the moutain, semble également évoquer cette notion de point de vue selon l'idéal de la vision prajnique, à travers un personnage : celui d'un simple homme, employé à des tâches serviles dans le monastère, et qui va devenir le nouveau patriarche. Cette séquence est celle du choix des deux bonzes finalistes du concours de sélection du patriarche. Le maître leur a demandé à tous deux de ramener dans un seau de l'eau d'une rivière, et de donner un commentaire pertinent sur cette eau. Le premier bonze glose sur le fait que cette eau impure n'est pas comme l'esprit purifié. Lorsque vient le tour du second bonze celui-ci déclarant que «si l'esprit est pur, l'eau est pure », impressionne les maîtres et est nommé patriarche. N'ayant pas suivi le parcours habituel des bonzes, (il n'est qu'un simple bonze illettré qui était affecté aux tâches domestiques) il va être confronté à la rivalité du perdant qui montera les autres bonzes contre lui. K. Hu semble s'être inspiré directement de la vie d'un maître ch'an qui allait créer plus tard la première véritable école zen (dite École du Nord) : Houei-neng (638- 713).

I.C.4.b.1. La perception du vide à l'intérieur des choses

Ce choix de la représentation d'une scène semblant directement inspirée de l'histoire du ch'an n'est probablement pas un hasard. Selon K. Hu, sa conception entre dans une logique philosophique de la perception du monde à travers l'art :

« Tout cela a à voir avec une certaine conception de l'art. Percevoir l'apparence n'est qu'une étape, voir l'intérieur en est une autre. »²⁸⁴

Il explique lui-même ce qu'il entend par cette étape dans la perception des choses. Il semble revendiquer l'abolition de la vision superficielle, discriminatoire et parcellaire des objets, pour arriver à percevoir les choses à travers leur « vide » ou « vacuité »

²⁸³ Encyclopédia Universalis, Rubrique T'Tch'an vol 15 p. 773.

²⁸⁴ King Hu ; Cahiers du cinéma n° spécial : « Made in Honk-kong » ; p.21

Chapitre 1 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Occidental »

fondamentale, c'est-à-dire dans leur simplicité la plus essentielle et non pas telle qu'elle ont tendance à être l'interprété trop rapidement comme un vide-néant. Cette conception de la non-discrimination n'est d'ailleurs pas observée que chez les artistes qu'en Chine ou au Japon, elle est également revendiquée dans l'activité artistique et la créativité en général :

« L'artiste marche sur la corde raide, si l'on ose dire, à la frontière du sublime et du ridicule ; il « voit d'un œil égal en souverain du monde, le héros qui se meurt et le moineau qui tombe ». L'attitude du savant est identique lorsqu'il découvre tout à coup le lien qui unit un événement banal et une loi de la nature. »²⁸⁵

Cette représentation de la perception discriminatoire est perceptible à travers les différents protagonistes de Raining in the mountain dans leur attitude face au « précieux » rouleau, de la même manière que le peintre perçoit les formes comme K. Hu le décrit :

« Dans la peinture occidentale, quel que soit le courant artistique, la toile est toujours remplie, entièrement peinte, couverte. En Chine, non, l'important c'est le vide (...). Tout ceci joue pour mes décors. (...) j'emploie beaucoup de brouillards, de fumées, c'est le vide. »²⁸⁶

L'influence de la peinture chinoise est ici revendiquée par K. Hu et notamment à travers l'exploitation du vide. B. Edwards relevait également l'importance que revêt selon elle la vision des espaces vides pour dessiner dans un état d'esprit similaire à ce que le zen préconiserait à travers le non-esprit. Cette perception particulière des choses se retrouve dans diverses activités, ici le cinéma et la peinture, mais selon d'autres études cette influence ne s'arrête pas qu'à ces domaines, en effet :

« Cette manière de concevoir le vide se retrouve dans de multiples activités, qu'elles soient sportives, artistiques, etc... L'instant de concentration de l'athlète avant l'effort, lui permettant de « faire le vide » en lui, suffit à le purifier de tout ce qui peut le distraire de l'objectif à atteindre. »²⁸⁷

²⁸⁵ A. Koestler ; Le cri d'Archimède ; p.55.

²⁸⁶ O. Assayas ; Cahiers du cinéma n° spécial : « Made in Honk-kong » ; p.21.

²⁸⁷ H. Masson , Cour et jardin, p.105.

Chapitre 1 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Occidental »

« Pour le calligraphe, délivré enfin de la souffrance quasi intolérable du vouloir-crée, l'encre est « son sang ». Telle la foudre, le souffle de l'illumination, véritable décharge émotionnelle, investissant le pinceau, explosera soudain en plein cœur de la page blanche dont il va coordonner le vide. Ce vide n'est jamais néant mais espérance de tous les possibles. »²⁸⁸

Cette notion de vide semble recouvrir un double aspect : d'une part le vide physique, comme cela a été vu dans le cas de la peinture et des décors chez K. Hu se rapportant à la gestion des espaces, d'autre part, le vide de l'esprit, support de l'activité créatrice à travers la spontanéité que les chinois nomment *wu-wei* (non-agir). La notion de vide dans la création ne semblerait pas être un but ou une origine en soi ; comme l'image du vase de pierre, que l'on creuse d'un vide non pour le vide en soi, ni pour le garder vide, mais pour sa capacité à être rempli. On part donc d'un plein que l'on « vide », pour pouvoir utiliser ce vide en le remplissant à nouveau, le vide ne serait pas une fin mais un moyen. De la même manière, A. Koestler réfute la notion de vide-néant comme matériel de la création scientifique ou artistique :

« (...) l'originalité créatrice ne consiste pas à créer les idées ex nihilo, mais plutôt à combiner des schémas et des structures bien établies, par hybridation en quelque sorte. »²⁸⁹

Le vide pourrait être davantage envisagé comme un « axe de rotation » entre l'esprit « au repos » et l'esprit productif, ce dernier gravitant autour de cet axe-vidé, c'est-à-dire en mouvement mais sans production d'énergie, agissant sans diffusion d'énergie, c'est-à-dire agissant (bougeant) sans agir (sans mouvement de la volition), spontanément.

Cette caractéristique Taoïste du *wu-wei* est présente également chez des cinéastes comme Fei Mu, qui eut lui aussi des rapports étroits avec la culture traditionnelle de la Chine dans les années 30. Fei Mu faisait partie de la 2^e école, et basait ses théories sur le *ji* (ou *ki*), le souffle, l'élan vital du Tao. Pour cette école, l'objet d'art doit être comme le reflet de la lune dans l'eau tel qu'il est décrit ici :

²⁸⁸ H. Masson, *Cour et jardin*, p.104.

²⁸⁹ A. Koestler ; *Le cri d'Archimède* ; p. 114.

Chapitre 1 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Occidental »

« La fluidité du Ji est préservée en le gardant libre les délibérations mentales et les réactions émotionnelles, il agira là où il est nécessaire, avec la rapidité de l'éclair. Les japonais appellent Munen ou Muso, c'est-à-dire «non-mental », «non-ego », cette fluidité du Ji. Leur tradition (héritée de la Chine) compare cet état à la clarté de la lune, qui bien qu'unique, se reflète partout où il y a de l'eau, sans discrimination, instantanément. »²⁹⁰

²⁹⁰ P. Fauliot ; Les contes des arts martiaux ; p.165.

**Chapitre II. LE ZEN DANS LES TEXTES TRAITANT
DE L'ART «EXTREME-ORIENTAL»**

Chapitre 2 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Extrême-oriental »

Cette deuxième partie est consacrée aux ouvrages portant sur les arts considérés comme traditionnels de l'Asie, et qui arrivent jusqu'en France. Il s'agit, pour la plupart, soit de traductions de textes asiatiques accompagnés de commentaires, soit de récits effectués par des occidentaux ayant vécu au contact d'une de ces formes d'art, ou étudiant ces arts. Il peut sembler incongru à des européens de voir classées dans les arts des pratiques comme le tir à l'arc, le Kendo et l'art du thé, ou même celle des compositions de jardins. Mais c'est précisément l'une des problématiques de cette étude de comprendre en quoi le zen peut bien influencer sur ces différentes pratiques, et si précisément ce ne serait pas cette école de pensée qui aurait transformé des activités comme celle des arts martiaux en une forme d'art à part entière. Dans cette partie, seront abordés les textes revendiquant une présence du zen dans quatre types de pratiques : celles du tir à l'arc, du combat au sabre, de la cérémonie du thé et de la poésie.

II.A. LE CAS DU TIR A L'ARC

II.A.1. LE DOUBLE ENSEIGNEMENT

II.A.1.a. L'orientation de l'esprit

Dans son ouvrage sur Le zen dans l'art chevaleresque du tir à l'arc, E. Herrigel décrit son expérience du zen à travers cet art martial. Il s'agit, dans cet ouvrage, du récit d'un occidental ayant vécu une expérience de pratique d'un art martial sous l'angle de la spiritualité asiatique. De son récit, il ressort effectivement une pratique telle qu'elle est rapportée dans certains écrits et qu'ont l'habitude d'enseigner les maîtres zen, c'est-à-dire «d'esprit à esprit» sans systématiquement passer par l'explication verbale.

« Selon les vues du zen, (...) le sens de cette expression « d'esprit à esprit » renvoie à un phénomène aussi clair que précis : la communication d'un esprit à un autre par le truchement d'une expérience objective. »²⁹¹

²⁹¹ T. Cleary ; La voie du samourai; p.156.

Chapitre 2 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Extrême-oriental »

E. Herrigel est entraîné au tir à l'arc de manière fastidieuse (il doit bander un arc puissant jusqu'à ce qu'il ne puisse plus tenir et se trouve dans l'obligation de lâcher prise), à chaque lâché de corde, il doit recommencer jusqu'à ce que le maître soit satisfait de la manière dont il a tiré. Bien qu'il ait été assisté par un traducteur dans ses contacts avec le maître, la description que fait E. Herrigel semble correspondre aux descriptions des techniques utilisées par les maîtres zen dans les arts martiaux. Celles-ci consistent à abattre toute volition du pratiquant, que ce soit par le biais du psychique, (le maître ne lui dit jamais le pourquoi de sa méthode d'enseignement, et se contente de lui donner des instructions) ou par le biais du physique, en lui imposant une activité répétitive et fastidieuse, comme s'il voulait le dégoûter du tir à l'arc.

Cette technique semble avoir un objectif qui, par l'absence d'explication rationnelle, serait d'amener le pratiquant à ne plus se poser de questions afin qu'il se détache de l'objectif même de tirer pour viser. L'intellect n'étant pas considéré comme un outil pour la réalisation du but, mais au contraire comme un handicap. Le maître donne le moins possible d'explications, afin que le pratiquant n'ait pas de sujet de réflexion qui pourrait lui apporter des doutes et le détourner de son objectif, celui-ci n'étant pas de réfléchir mais d'agir, sans que l'attention soit détournée par des réflexions internes.

II.A.1.b. L'esprit comme celui de l'enfant

Cette méthode semble permettre au maître de garder le pratiquant dans un état d'absorption et de concentration sur son activité. Le but paraît être d'écartier toute intervention de l'esprit penseur et discursif, amenant doute et hésitation. Son objectif est de désentraver le corps en libérant l'esprit du pratiquant, grâce à la redécouverte de la spontanéité, comme dans le comportement d'un enfant. Le maître déclare lui-même que ce qu'il cherche à obtenir c'est quelque chose qui a à voir avec « l'esprit de l'enfant », lorsqu'il dit :

« Savez-vous pourquoi vous ne pouvez attendre le départ du coup et pourquoi le souffle vous manque avant qu'il ne survienne ? Le coup parfait ne se produit pas au moment opportun parce que vous ne vous détachez pas de vous-même. Vous ne tendez pas vos

Chapitre 2 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Extrême-oriental »

*forces vers l'accomplissement mais vous anticipez votre échec. (...) Votre main ne s'ouvre pas comme il convient, comme la main d'un enfant. »*²⁹²

Cette idée est également évoquée par M. Musashi à propos des arts martiaux et plus particulièrement de la voie du sabre :

*«Le novice ne sait rien de la façon de protéger son corps et de celle de maintenir correctement son sabre. Donc son esprit n'est pas tenu à son corps. Lorsque son adversaire le frappe, il réagit sans réfléchir. Mais il apprend plusieurs choses (...). Son maître lui enseigne des tas de choses, alors son esprit est fixé partout. Même s'il veut frapper quelqu'un il ne peut le faire sans réfléchir. Vraiment il n'est pas libre, mais au fur et à mesure qu'il poursuit son exercice pendant des jours, des mois, des années, il ne réfléchit plus à la position de son corps ni à celle de son sabre et il redevient comme au temps où il était un débutant qui ne savait rien et qui était vide. »*²⁹³

Cet exemple cité par M. Musashi témoigne du problème que pose l'intellect dans la pratique artistique : le novice est doué parce qu'il ne possède aucun bagage intellectuel de la pratique, mais au fur et à mesure qu'il acquiert des connaissances théoriques celles-ci se mettent à occuper son esprit et à le détourner de sa concentration. En conceptualisant son activité il se mettrait dans le danger de prendre ces concepts pour réalités, alors qu'ils ne sont que des instruments servant à transmettre la connaissance par des sens limités. Cela semble d'ailleurs renvoyer à la vision plus générale de la perception relative de la réalité.

II.A.1.c. Les limites de la non-pensée

Cette défiance à l'intervention de l'intellect pourrait être illustrée par l'exemple des noms que l'on appose aux choses : on appelle une fleur « fleur » non pas parce que c'est une réalité absolue mais parce que c'est un moyen de désigner l'objet par un signe reconnaissable de tous. Or, ce signe ne constitue pas une réalité ni une vérité absolue, ce n'est qu'un outil d'appréhension intellectuelle de l'objet. Prendre le mot « au pied de la lettre » conduirait à un moment ou à un autre à l'erreur (ce n'est pas parce qu'on catégorise

²⁹² E. Herrigel ; Le zen dans l'art chevaleresque du tir à l'arc ; p.46.

²⁹³ M. Musashi ; Traité des cinq roues ; p.30.

Chapitre 2 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Extrême-oriental »

les choses qu'elles le sont dans la réalité)²⁹⁴. Par exemple, il est difficile de définir où se situe la frontière du vivant, et cependant, on parle du vivant. Les mots sont des outils conceptuels qui comme tout outil ont leurs limites, comme le définit H. Guillemin reprenant l'idée de Jaurès selon laquelle la raison discursive n'est qu'un « engin de mise en ordre ».²⁹⁵ B. Edwards décrit également la manière dont est dessinée une fleur ; en règle générale elle est interprétée de manière symbolique, au lieu d'être dessinée telle qu'elle est vue, l'esprit analytique intervenant avec son cortège de notions préétablies. Ce que semblent prôner les zennistes dans la pratique artistique, ce serait de savoir, par moments, mettre l'intellect et les concepts de côté, ce qui ne veut pas dire annihiler l'intellect comme pourraient le laisser croire certains textes sur le zen. A Koestler et R. Etienne²⁹⁶ ont, à leur manière vivement critiqué, cette tendance que l'on retrouve notamment chez D.T. Suzuki lorsque, par exemple, il affirme :

*«L'intellect pose des questions mais ne peut donner de réponses, il faut le laisser de côté. »*²⁹⁷

On pourrait également demander si précisément ce ne serait pas l'inverse, à savoir que le raisonnement logique ne serait pas toujours capable de poser les bonnes questions mais saurait y répondre : il n'est pas sûr que celui qui a créé l'énigme du Crétois Minos ait utilisé son intellect, mais ce qui est fort probable, c'est que sans l'intellect et l'utilisation de la logique, on échouera aussi sûrement à la résolution de cette énigme qu'à celle des *insight problems* en utilisant le raisonnement logique. Ce serait comme de vouloir faire jouer aux échecs un ordinateur sans aucune programmation préalable. Pourtant, D.T. Suzuki oppose la science à la créativité, pour lui, « Là où règne la science, l'imagination bat en retraite »²⁹⁸ comme si la science n'avait pas influencé des artistes et des auteurs (comme J. Verne, H.G. Wells, I. Asimov ou F. Lang au cinéma pour ne citer qu'eux),²⁹⁹ D.T. Suzuki

²⁹⁴ Un autre exemple de cette perception différente de le cadre d'une pratique est évoqué par N. Goldberg dans Les italiennes jubilatoires : « La pratique de l'écriture adoucit le cœur et l'esprit, et nous aide à nous maintenir souple pour que les distinctions rigides entre pomme et lait, entre tigre et céleri, disparaissent (...). Il n'y a pas de séparation entre fourmi et éléphant. » ; p.56.

²⁹⁵ H. Guillemin ; L'arrière-pensée de Jaurès ; p.32.

²⁹⁶ R. Etienne ; Zut au Zaine ! Vive le zen ! ; Les lettres nouvelles ; n°9 - 29 avril 1959

²⁹⁷ D.T. Suzuki ; Essai sur le bouddhisme zen ; Vol I ; p. 17.

²⁹⁸ T.D. Suzuki ; Essais sur le Bouddhisme Zen ; vol III ; p. 355.

²⁹⁹ Pour A. I. Miller la montée d'écrivains réalistes comme F. Dostoïevski, G. Flaubert, T. Hardy et L. Tolstoï, « coïncida avec le développement de la théorie des gaz qui mit l'accent sur le matérialisme et eut comme objectif de décrire des processus macroscopiques en termes d'atomes inobservables. » ; Intuitions de génie – Image et créativité dans les sciences et les arts ; p.173.

Chapitre 2 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Extrême-oriental »

n'est semble-t-il pas le seul à percevoir la science à travers l'image d'un champ desséché et stérile, comme le constate A. I. Miller au sujet du courant antiscience :

« Ils ne comprennent et, trop souvent, ne connaissent rien des origines, des méthodes, de l'essence et des buts de la science, même lorsque certains d'entre eux possèdent un certain bagage de connaissance. Dans leur esprit, la science se transforme en une activité caricaturale qui place l'homme au centre d'un univers déshumanisé et sans dieu, la pratique scientifique y étant décrite comme une activité décultivée dont les productions ultimes avilissent notre quotidien. Et pourtant, ces mêmes critiques écrivent leurs essais sur des ordinateurs dont le fonctionnement repose sur la mécanique newtonienne et la mécanique quantique, se rendent à leur travail dans des automobiles dernier cri (...), ils sont les premiers à aller voir leur médecin pour recevoir les tout dernier traitement qui mettent parfois en œuvre des examens par scanner (...). »³⁰⁰

Pour R. Etienne, l'idée d'un état d'esprit de l'illumination du dhyana, réfutant l'intellect pour ne privilégier que l'intuitif comme niveau supérieur de connaissance, ne sont que des artifices de connaissance :

« (...) ces états illuminatifs ne constituent nullement des états de connaissance. (...) Du reste, au Concile de Lhasa, le maître de dhyana se targue d'être incapable de tout effort conceptuel ; (...). »³⁰¹

Il ajoute également l'observation de P. Demiéville selon lequel il n'est rien de plus embarrassant pour un adepte du dhyana que de se voir soumis à un interrogatoire discursif.³⁰² A. Koestler établissait exactement le même constat « in vivo » lorsqu'il racontait sa déception dans ses entretiens avec un maître zen :

« Ces abbés étaient charmants, mais après deux jours de conversation, nous n'avions pas avancé d'un pas. L'un d'eux fit cependant une remarque significative : « Lorsque vous nous posez de ces questions logiques nous nous sentons gênés. » »³⁰³

³⁰⁰ A. I. Miller ; Intuitions de génie – Image et créativité dans les sciences et les arts ; P.176.

³⁰¹ R. Etienne ; Connaissons-nous la Chine ? ; p.132.

³⁰² R. Etienne ; Connaissons-nous la Chine ? ; p.132.

³⁰³ A. Koestler ; Le lotus et le robot ; p.329.

Chapitre 2 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Extrême-oriental »

Ainsi, certains courants du zen ne semblent pas non plus échapper aux interprétations littérales de la notion de non-pensée ou de transmission en dehors des écritures, en oubliant la notion de voie du milieu³⁰⁴ qui rappelle les récentes observations sur le fonctionnement des deux hémisphères du cerveau travaillant non pas toujours en opposition, mais également en collaboration. Ce refus de l'analyse discursive se retrouve également chez certains occidentaux face une fascination crédule pour le mysticisme³⁰⁵ du zen au détriment de l'analyse rationnelle, tel que le constate A. I. Miller :

*« Aujourd'hui, les gens en savent plus sur l'astrologie et le mysticisme que sur l'astronomie et la façon dont la science peut, en fait, dissiper bien des mystères. »*³⁰⁶

Précisément, F. Jullien donne un exemple de ces possibilités d'analyser la logique des aspects les plus déroutants du zen (réponses incongrues, renvoi du novice, silences, coups, etc.) sous leur aspect « illogique » :

*« Le Mencius peut même nous en éclairer la logique – au lieu que nous continuions de les voir sous les couleurs d'un fascinant exotisme. »*³⁰⁷

II.A.1.d. L'éloignement comme voie de l'approche

Le deuxième objectif du maître de tir à l'arc paraît consister en l'utilisation de la répétition fastidieuse et de la difficulté technique et physique, pour amener le pratiquant à un état de quasi-découragement et le pousser sur une double voie, le conduisant à deux issues : le renoncement ou le détachement pour parvenir à une spontanéité, et une fluidité d'esprit et de mouvement. La méthode du découragement du pratiquant se retrouve également dans les monastères zen rinzai ; lorsqu'un moine vient pour être admis au monastère, il est systématiquement éconduit, celui-ci reste cependant prosterné au seuil du temple, et, s'il en a la volonté, jusqu'à ce que le maître du temple finisse par céder.

³⁰⁴ Comme le rappelle F. Jullien : « (...) le juste milieu n'a rien à voir avec la demi-mesure (l'aurea mediocritas, « point trop n'en faut ») ; selon l'occasion, il peut correspondre à l'un comme à l'autre extrême (aussi bien « s'engager » résolument que « se retirer » selon les termes de l'alternative chinoise, et non pas rester de manière attentiste entre les deux). » ; Le détour et l'accès ; p.249.

³⁰⁵ Les exemples ne manquent pas comme on aura l'occasion de le voir, de cette attitude respectueuse de préservation du mystère par les occidentaux, face à la fin de non-recevoir des maîtres qu'ils essuient devant leurs questionnements.

³⁰⁶ A. I. Miller ; Intuitions de génie – Image et créativité dans les sciences et les arts ; p.176.

³⁰⁷ F. Jullien ; Le détour et l'accès ; p.255.

Chapitre 2 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Extrême-oriental »

Dans le cas du tir à l'arc, le maître semble utiliser les deux aspects, physiques et psychiques pour combattre la résistance du pratiquant par rapport à lui-même. En effet :

« L'attention volontaire, qui consiste en un relâchement de tout effort conscient, ne peut s'obtenir directement par un effort conscient. Mais elle est le résultat indirect des gestes de lâcher prise, qui amènent l'individu à abandonner ses représentations du passé et de l'avenir, ses souvenirs et ses buts, pour être totalement dans le présent, disponible à ce qui se passe en lui. »³⁰⁸

Ainsi, le zen combattrait cette incapacité foncière sur deux fronts : celui du corps et celui de l'esprit. Il semble en effet que dans l'axe corps-esprit, les deux parties s'influencent mutuellement. F. Varela notait précisément l'importance du lien entre le corps et l'esprit :

« (...) dans l'histoire de la vie, le système nerveux est fondamentalement lié à la capacité de mouvement. »³⁰⁹

Lorsque l'esprit n'est pas sollicité, le corps n'en subit pas les réactions et inversement. De même il semble que lorsque le corps « lâche prise » par l'effet d'excès physique, l'esprit est également contaminé par le relâchement du corps qui devient du détachement. Pareillement, lorsque l'on concentre son esprit (en hypnose par exemple) on rend le corps suggestif aux sollicitations de détente. Dans son étude sur les processus cognitifs, F. Varela remarquait déjà les mêmes caractéristiques de la méditation du bouddhisme zen :

« Quand le méditant, orienté vers la présence, commence finalement à lâcher prise plutôt qu'à se battre pour atteindre un état particulier d'activité, il découvre que le corps et l'esprit sont naturellement coordonnés. »³¹⁰

La relation entre corps et esprit par induction suggestive est un domaine de connaissances extrêmement riche et complexe, se rencontrant dans de nombreux domaines : arts, médecine, science, psychologie. La séparation entre ces domaines n'est pas si forte

³⁰⁸ C. Petitmengin ; L'expérience intuitive ; p. 260.

³⁰⁹ F.J. Varela ; Passerelles : Entretien avec le Dalaï-Lama sur les sciences de l'esprit ; p. 75.

³¹⁰ F. J. Varela ; L'inscription corporelle de l'esprit ; p.62.

Chapitre 2 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Extrême-oriental »

qu'elle pourrait paraître lorsque l'on se penche sur les phénomènes de suggestion (ou d'autosuggestion) comme cela est illustré par A. Koestler :

« Le sorcier hypnotise son auditoire au battement monotone du tambour ; le poète fournit seulement au lecteur le moyen de s'hypnotiser. »³¹¹

De manière similaire P. Lemoine constate cette faculté de l'esprit d'agir sur le corps de manière thérapeutique, non pas grâce à un traitement chimique, mais à travers la suggestion du médecin sur le malade, évoquant la suggestion de la pratique spectaculaire :

« Certains symptômes dits fonctionnels résistent parfaitement au placebo alors que certains signes bien organiques sont au contraire améliorés, au moins transitoirement, par cette forme de suggestion. (...), l'effet du placebo, comme l'effet placebo d'ailleurs, est essentiellement le reflet de la qualité de la relation médecin-malade. La magie relationnelle opère si le patient, à ce moment précis, est disposé à se laisser influencer, convaincre, subjugué même, par son médecin. »³¹²

L'idée de suggestion de l'effet placebo renvoie non seulement à la comédie que peut jouer le médecin à son malade comme on le voit également évoqué dans la comparaison entre l'hypnose clinique et l'hypnose spectaculaire, mais également à une modification de l'état de conscience où celle-ci s'ouvre à l'acceptation du point de vue de l'autre (on accepte « d'entrer dans le jeu ») et cette ouverture de la conscience semble passer également par un changement psychique mais également corporel, état modifié que l'on retrouve décrit aussi dans le zen.

II.A.1.e. L'acquisition par le désapprentissage

Les pratiques hypnotiques précisément observent ces mêmes notions de relâchement du corps et de détachement de l'esprit où l'on préconisait au patient de prendre une attitude d'entière disponibilité, sans qu'il se pose de questions sur ce qui va lui arriver.³¹³ Ces descriptions paraissent très proches de l'attitude d'esprit par rapport au comportement du

³¹¹ A. Koestler ; Le cri d'Archimède ; p.323.

³¹² P. Lemoine ; Le mystère du placebo ; p.152.

³¹³ L. Chertok ; L'hypnose ; p .159.

Chapitre 2 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Extrême-oriental »

corps que prônent les écrits Taoïstes (dont serait issu en partie le zen) s'agissant du comportement du sage :

*«Le sage (...) se laisse aller au courant, comme l'eau qui est son modèle (...) Ce n'est point qu'il n'agisse pas : il agit contagieusement, sans intervention particulière. »*³¹⁴

Toutes ces notions, qu'elles soient de disponibilité ou de détachement du corps et de l'esprit, semblent cruciales lorsqu'il s'agit d'une activité artistique ou le corps et l'esprit sont sollicités dans une pratique « inhabituelle », pratique qui implique une performance de l'actant, passant par un mode particulier de cognition, tel qu'on le retrouve dans l'état intuitif :

*« L'avènement de l'intuition n'est pas le résultat nécessaire d'une accumulation de connaissances, mais suppose un travail antérieur d'évacuation, d'élimination des connaissances, un désapprentissage, une mise en disponibilité. »*³¹⁵

Or, la performance signifie la pratique d'une activité qui n'est pas donnée à tout le monde de faire sans un « apprentissage particulier » (ou d'un désapprentissage des comportements établis, vers lesquels on a tendance à recourir face à une situation jugée complexe)³¹⁶ afin d'acquérir une maîtrise de la pratique. Cela suggère donc l'idée de difficulté. Or, dans la vie courante lorsqu'on a une tâche difficile (un examen, un problème à résoudre) cela nécessite toute l'attention et une grande partie de l'énergie, c'est-à-dire à la fois une performance physique et psychique. Ainsi, on aboutit au même constat que celui du samouraï S. Shôsan qui observe :

*«On exerce tous les arts avec le ressort de la concentration du zen. Précisément, la stratégie militaire ne peut s'exercer avec un esprit lâche. »*³¹⁷

Cette phrase est révélatrice de l'élément qui établit le lien entre les arts martiaux et les arts en général. S. Shôsan semble considérer comme une évidence l'absorption-concentration

³¹⁴ M. Granet, La religion des chinois, p 130.

³¹⁵ C. Petitmengin ; L'expérience intuitive ; p.41.

³¹⁶ Voir l'exemple des élèves en dessin, dessinant le stéréotype d'une fleur pour se faciliter la tâche tel que le rapporte B. Edwards ; Dessiner avec le cerveau droit.

³¹⁷ S. Shôsan; zen et samouraï; p.40.

Chapitre 2 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Extrême-oriental »

telle que le zen le conçoit pour les arts, et se propose de l'utiliser pour les arts martiaux, alors qu'il semble plus évident qu'un escrimeur, s'il veut éviter la mort, doit être concentré. À l'inverse, cela semble moins un truisme s'agissant par exemple du comédien puisque ce n'est pas sa vie qu'il met en jeu.

II.A.1.f. Le regard à l'instant du duel

D'une certaine manière, en retournant les arguments de S. Shôsan dans le cas de la pratique artistique, il est possible que ce que semblent suggérer les auteurs se revendiquant de l'influence du zen serait précisément d'avoir la même concentration que le samouraï face à la mort, ou comme l'appelle S. Shôsan, dans le dessein de s'assurer la meilleure disponibilité du corps et de l'esprit dans la pratique artistique ou martiale :

« (...) le Za-zen avec le regard comme à l'instant du duel »³¹⁸

Pourtant, on peut se demander quel rapport il y a, en fin de compte entre la volonté du maître de tir à l'arc de décourager son élève et le pousser à l'abandon, et la notion de S. Shôsan qui prône au contraire une volonté de fer dans l'activité artistique et martiale. Les deux notions semblent en effet contradictoires ; l'une semble suggérer un abandon total de la volonté et l'autre au contraire un déploiement de toutes les ressources de la volition et de la force mentale pour diriger tout son esprit vers le but que l'on s'est fixé. Dans les deux cas, le but de S. Shôsan et du maître de tir à l'arc est de faire atteindre à l'élève un dépassement de lui-même. Dans le cas du tir à l'arc, ce qui semble être une volonté de dégoûter l'archer de sa pratique semble en fait une recherche des ultimes points de résistance du pratiquant pour lui faire « lâcher prise » des derniers blocages psychiques auxquels il se raccroche et focaliser son énergie de concentration sur l'activité principale. Ce principe est également constaté dans le cadre d'entretiens avec des personnes en processus intuitif dans lesquels C. Petitmengin constatait le même phénomène de « lâcher prise » :

« Lorsque le sujet « lâche prise », abandonne ses représentations, croyances, et jugements à propos de l'intuition et se met à parler lentement, depuis ce lieu ou il est en

³¹⁸ S. Shôsan ; zen et samouraï ; p.71.

Chapitre 2 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Extrême-oriental »

contact avec le vécu, les paroles qu'il prononce alors nous ont paru à chaque fois extrêmement précieuses, jusque dans leur moindre détail. »³¹⁹

Ce qui serait une volonté de briser toute énergie du pratiquant semble donc un leurre. Ce que le maître semble vouloir briser, c'est l'énergie de résistance à l'activité, cette forme d'apprentissage où l'on « désapprend » en abandonnant ses croyances et ses idées. Le danger paraît être que le pratiquant risque, par cette technique, d'abandonner l'activité elle-même. Mais s'il parvient à surmonter cette épreuve, c'est-à-dire à abandonner également l'idée même de dégoût et d'excès, et à conserver malgré tout la force psychique de poursuivre, à cet instant, il conserve l'action sans les freins des pensées qui l'entravent. En cela, la technique décrite par E. Herrigel pourrait rejoindre la méthode de S. Shōsan et du «regard comme à l'instant du duel». Dans les deux cas, c'est un peu comme si le pratiquant était dans l'état de celui qui n'a plus rien à perdre et tels le rapportent ces trois principes de S. Shōsan :

1 - « N'oubliez pas l'esprit quand vous êtes sur un cheval irascible. Si vous êtes distrait, votre ennemi, « les passions », va se lever et vous connaîtrez des souffrances et mènerez de mauvaises conduites. »

2 - Gardez la tension d'esprit, (...) observez ardemment la vie-et-mort et préparez-vous à mourir sur place.

3 - Maintenez l'esprit où le cavalier s'enfonce dans les rangs ennemis (...). Si vous n'utilisez pas cet esprit dans l'art, vous n'y serez pas habiles. »³²⁰

II.A.2. LE «MIRACLE » NOCTURNE

II.A.2.a. Se voir sans se regarder

Comme évoqué plus haut, la pratique artistique, par exemple s'agissant du comédien, ne consisterait pas seulement à s'abandonner totalement à l'expression du jeu. Il faut également un certain contrôle sur ce que l'on exécute. Même dans une improvisation où le déroulement du jeu se produit quasiment en même temps que joue l'acteur, le déroulement nécessite, une cohérence et une continuité, pour qu'il y ait un quelconque intérêt pour le

³¹⁹ C. Petitmengin ; L'expérience intuitive ; p.130.

³²⁰ S. Shōsan ; zen et samouraï ; p.43.

Chapitre 2 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Extrême-oriental »

spectateur. Une idée courante considère qu'il n'y a rien de pire pour un comédien que le fait de «se regarder jouer».³²¹ Or, il semble pourtant que ce soit la moindre des choses d'avoir un œil sur ce que l'on fait. De la même manière, qu'on ne risque pas d'atteindre la cible au tir si l'on ne voit même pas où elle se trouve. Si le comédien a conscience de ce qu'il fait et qu'il est sur scène en train de jouer, alors il se voit jouer ou tout au moins il « garde un œil » sur lui-même.

L'importance de s'observer soi-même, comme on observe la cible sur laquelle on va tirer, ne consisterait pas se regarder soi-même, mais dans la manière dont on «regarde» au moment de la pratique artistique, comme semblent l'indiquer les textes issus du zen,³²² ou plus précisément, de l'état dans lequel se trouve l'esprit lorsque l'on regarde, même avec le regard de l'instant du duel pour reprendre l'exemple de S. Shōsan. Et cette idée est également exprimée dans cette phrase :

«Si tu désires voir, vois dedans directement, mais, quand tu essaies de penser là-dessus, c'est complètement manqué.»³²³

Tel que le texte est formé, il exprime une vision différente des choses, par un esprit particulier similaire au fait de ne pas s'observer soi-même pour le comédien, tout en contrôlant ses actes d'un œil « détaché ». Il s'agit de ne pas se juger ou s'analyser durant l'activité artistique, comme l'archer qui ne calcule pas sa trajectoire, qui n'observe pas directement sa cible mais qui ressent sa position comme s'il ne la voyait pas.

II.A.2.b. Une cible visée dans le noir

C'est également cette idée que semble exprimer le Maître du tir à l'arc à son disciple, lorsqu'il lui dit : « (.) *je vois le but comme si je ne le voyais pas*», E. Herrigel semble faire d'ailleurs, une erreur d'interprétation lorsqu'il lui réplique : « *Vous devriez aussi pouvoir le toucher les yeux bandés !* ». Alors, le maître se contente de lui répondre mystérieusement : « *Venez ce soir !* ». Il le conduit ensuite dans une salle de tir dont il fait

³²¹ Cette idée est illustrée dans le cadre de l'écriture par N. Goldberg : « *Si l'écrivain divague, alors le lecteur aussi va divaguer (...). Ne soit pas absorbé en toi-même, tôt ou tard cela créerait une écriture vague et informe.* » ; Les italiques jubilatoires ; p.85.

³²² A. Koestler note dans ce sens : « Le zen vise à annihiler « le soi qui observe le soi » » ; Le lotus et le robot ; p.289.

³²³ D.T. Suzuki; Essai sur le bouddhisme zen ; p. 359.

Chapitre 2 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Extrême-oriental »

éteindre toutes les lumières pour ne laisser qu'une petite bougie à moustique : «*Il y faisait si sombre que je ne parvenais guère à en distinguer les contours (de la cible)*» et E. Herrigel ajoute cette phrase, (par ailleurs contradictoire avec la première), «*mais j'aurais peut-être deviné où elle se trouvait* ». Cependant, le maître parvient à toucher la cible au grand émerveillement d'E. Herrigel qui fini par l'entendre dire :

*« (...) le mérite ne m'en revient pas "quelque chose" a tiré et touché le but. Inclignons-nous devant le but comme devant Bouddha ! ».*³²⁴

Cette dernière phrase serait moins incongrue (si l'on remplaçait Bouddha par Jésus) dans la bouche d'un fervent chrétien assistant à un miracle que dans celle d'un pratiquant du zen. Elle est en contradiction avec le rejet de la dévotion à quelque personnage, image ou croyance que ce soit chez un certain nombre de zennistes, comme par exemple chez Lin-Tsi, qui prenait comme symbole de l'indépendance d'esprit face aux croyances même en celle de Bouddha, cette image selon laquelle si l'on voit apparaître même le Bouddha, il faut le tuer (en tant qu'image ou idée). D'autres contre-exemples existent, comme cette citation rapportée par Houang-po :

*« Vos prosternements sont vains. Ne placez aucune confiance dans pareilles cérémonies. Fuyez de telles fausses croyances. »*³²⁵.

Or, de la scène précédemment décrite, il sort une impression, non pas de compréhension de ce qu'est le zen, mais au contraire de quelque pratique obscure et inaccessible aux occidentaux, à la limite de la magie. Pourtant il semble qu'il ne s'agisse pas d'un quelconque procédé mystérieux mais d'une capacité mal connue des potentialités cognitives et que ce phénomène pourrait être expliqué à travers l'état intuitif décrit ci-après :

*« La venue de l'intuition suppose le renoncement à toute action personnelle, à toute volonté et à tout pouvoir quel qu'il soit. De la même manière que dans l'art zen du tir à l'arc, l'archer bande l'arc mais ne décoche pas la flèche : si la position est en tous points correcte, « quelque chose » tire, la flèche atteint le but d'elle-même. »*³²⁶

³²⁴ E. Herrigel ; Le zen dans l'art chevaleresque du tir à l'arc ; p.52.

³²⁵ Houang-Po ; Tch'an (zen) racines et floraisons; p.220.

³²⁶ C. Petitmengin ; L'expérience intuitive ; p.287.

Chapitre 2 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Extrême-oriental »

De nombreux chercheurs dénoncent l'emballage obscur et mystérieux censé provenir d'une mystique supérieure, de la spiritualité Japonaise³²⁷ et cachant en fait des mécanismes encore peu ou mal connus par les deux cultures³²⁸.

II.A.2.c. Un cas personnel

La réalité est probablement beaucoup plus triviale que ce qui se passe en fait dans ce «miracle». Pour l'explicitier, il est utile de rapporter tout d'abord les circonstances qui ont amené à ébaucher une explication à ce «mystère », et qui pourrait aider à décrire ce qu'est l'observation par «l'œil de l'artiste». Pour cela, précisons tout d'abord deux points qui ont leur importance pour la compréhension du «phénomène».

1 – En lisant bien la description que fait E. Herrigel de la perception qu'il a de la cible, on peut constater qu'il n'est pas dans le noir absolu. Il parvient à la distinguer, probablement très difficilement, mais il est impossible que le maître puisse tirer sans au moins apercevoir la silhouette de la cible.

2 - D'après la description que fait E. Herrigel au début du livre sur la méthode de tir qu'utilise le maître, on peut se rendre compte que celui-ci utilise une technique de visée qui s'apparente davantage au tir «au jugé», c'est-à-dire sans viser, contrairement à ce qui se pratique dans les compétitions en occident où l'archer «calibre» sa visée par rapport à son œil directeur sur le centre de la cible le plus précisément possible.

Utilisant cette même technique de tir (c'est-à-dire au jugé) lors d'une pratique de loisir du tir à l'arc et ayant tenté l'expérience de tirer les yeux bandés d'un voile juste assez dense pour distinguer à peine la silhouette de la cible, puis après avoir levé l'arc et tiré, il a été possible de constater incidemment avec surprise, que la « visée » était de cette manière, bien plus précise que précédemment sans le bandeau. Le résultat était d'autant plus surprenant qu'il n'était possible de percevoir la flèche et sa position à aucun moment du tir ; la seule

³²⁷ Un autre exemple de cette « aura » mystérieuse qu'entourent certains japonais face à des questionnements légitimes, est involontairement illustré par K. Graf Dürckheim interrogant un japonais : « *Pensez-vous aussi que les choses simples et sans cesse répétées, peuvent acquérir une signification d'ordre religieux ?* » (...) *Il ferma les yeux réfléchissant longuement, puis me regarda d'une air interrogateur, se demandant s'il avait le droit d'initier l'étranger à ce secret japonais.* » ; *La percée de l'être* ; p.48.

³²⁸ Dans *Le lotus et le robot*, par exemple, A. Kostler fustige le jargon du maître de tir à l'arc E. Herrigel qui pour lui signifie « Cessez de vous tourmenter, détendez-vous. » ; p.299.

Chapitre 2 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Extrême-oriental »

« preuve » que la cible était atteinte était le son du contact entre la flèche et la cible.

Comment expliquer ce « phénomène » ? Il semble que sans percevoir le centre de la cible avec précision, il aurait été plus difficile de se caler sur celui-ci. Par le tir au jugé, il s'agit simplement de percevoir intuitivement la disposition du corps par rapport à un axe imaginaire « direction de la flèche – centre de la cible ». Or, il est possible de repérer la disposition des éléments du corps les uns par rapport aux autres (dans l'espace, même les yeux fermés, c'est un sens que l'on possède et qui peut presque se considérer comme un sixième sens³²⁹). De plus, il suffit de voir vaguement le cadre de la cible pour extrapoler son centre. Tout cela permet de tirer « au jugé » dans les conditions rapportées dans ce cas personnel et comme dans l'exemple du maître zen rapporté par E. Herrigel, sans pour cela avoir recours à l'invocation du Bouddha.

Que faut-il conclure de cette séquence de l'ouvrage de E. Herrigel ? Ce « pouvoir » de tirer dans le noir vient-il de quelque aptitude ésotérique du zen transmise au maître par l'invocation du Bouddha, ou de quelque processus psychique inaccessible à un occidental comme Herrigel ? Il semble que dans ce cas précis, il s'agisse davantage d'un « truc » que Herrigel aurait perçu pour être une manifestation mystérieuse et secrète du zen, comme cela sera abordé dans le chapitre consacré au Nô. A. Koestler remarque également cette confusion entre les astuces du maître, masqués par le halo de mystère que prodigue l'utilisation du zen :

« Il est pénible de voir des intellectuels anglo-saxons prendre au sérieux le livre de Eugen Herrigel, zen in art of archery, qui réussit à combiner le mysticisme allemand avec le tour de passe-passe du zen. »³³⁰

II.A.2.d. Le tir au jugé ou tir intuitif

Cette expérience permet de soulever un autre problème : pourquoi le fait d'incommoder la vision par le bandeau, loin de gêner la précision du tir, l'a au contraire,

³²⁹ Il s'agit de la cinesthésie. A savoir l'image motrice et la perception des positions du corps dans l'espace, l'image corporelle. De même comme le rappelle A. Berthoz : « Dans les articulations, nous avons des capteurs qui mesurent l'angle des articulations entre elles. » ; *Le cerveau et le mouvement* ; Université de tous les savoirs n°5 ; p.134

³³⁰ A. Koestler : *Le lotus et le robot* ; p.297.

Chapitre 2 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Extrême-oriental »

favorisée ? On sait que le zen semble préconiser un esprit libéré de tous préjugés, des idées toutes faites, principes que, selon divers chercheurs on retrouverait dans le processus de création artistique, lorsque les pensées se taisent, et que l'on reste insensible aux stimulations extérieures provoquant le dispersement de l'esprit. Or, que se passe-t-il lorsque l'on baisse la lumière ou que l'on obscurcit la vue ? Pour faire entrer un sujet en hypnose, c'est-à-dire dans un état particulier de concentration, il faut s'assurer que le moins possible de stimuli viennent troubler l'esprit de l'hypnotisé, puisqu'on conseille de veiller à ce que le patient soit le plus confortable possible et qu'il soit dans une attitude de disponibilité sans résistance ni anticipation, c'est-à-dire sans se poser de questions mais se laisser aller dans le courant, le «flux» du praticien. Cette méthode semble permettre au cerveau d'entrer dans une sorte de phase d'hyper concentration, qui n'est pas une position naturelle, celui-ci ayant toujours tendance à «fuir» à la moindre occasion, à se fixer vers la moindre stimulation, par son habitude à toujours être en mouvement :

«C'est le genre d'expérience (l'auto-hypnose) dans laquelle ordinairement on échoue les deux ou trois premières fois qu'on essaie, parce qu'ordinairement on n'a pas appris à se concentrer sur une pensée unique, à l'exception de toute autre. Ces échecs ne sont pas dus à un manque d'intelligence. En fait les gens intelligents ont plutôt des pensées qui se pénètrent les unes les autres et ont généralement plus d'une pensée à la fois. Se concentrer sur une pensée unique à l'exclusion de toute autre, implique une discipline nouvelle, exigeant de la ténacité et de la pratique. »³³¹

Or, la manière dont le maître de tir à l'arc procède, en obscurcissant la pièce, constitue un procédé similaire de celui où on obscurci la vue. Que se passe-t-il dans les deux cas ? Il semble que l'on se mette dans des conditions similaires à celles que l'on retrouve dans l'induction d'un état hypnotique ou hypnagogique³³², favorisant une entrée en concentration ou en absorption : l'atténuation des stimulations extérieures (dans le cas étudié il s'agit principalement des stimulations visuelles). En effet, il est assez facile de contrôler les stimulations sonores, par exemple en s'isolant du bruit dans un lieu calme, de même pour le toucher, ou pour la perception que l'on a de son corps, en étant installé de manière confortable de façon à être le moins gêné possible par ses propres sensations internes. Mais

³³¹ L. Chertok ; L'hypnose ; p. 199.

³³² Terme qu'utilise C. Petitmengin pour définir un état entre la veille et le sommeil ou de réveil, lorsqu'elle cite le témoignage d'une personne précisant que, pour elle, elle le reconnaît comme étant le moment où elle lâche son livre. L'expérience intuitive ; p.169.

Chapitre 2 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Extrême-oriental »

pour ce qui est de la vue, si l'on ferme les yeux afin d'échapper aux stimulations visuelles, on s'empêche par la même occasion de repérer la cible, que ce soit au jugé ou en visant. Or, la seule solution pour isoler la « stimulation visuelle » qu'est la cible consiste à obscurcir la lumière, en la baissant comme le fait le maître du tir à l'arc, ou comme on l'a vu, en filtrant la lumière par un bandeau de manière à ne plus voir que la cible, celle-ci se détachant du flou ainsi créé.

II.A.2.e. Le tir sans la visée

Finalement, il semble qu'on arrive, par ce biais, à se mettre dans les conditions optimum pour un état de concentration, puisque, comme pour l'hypnose, il s'agit de supprimer le maximum de stimulations :

- suppression de l'ouïe (en faisant le silence total)
- atténuation des sensations internes (par une détente du corps)

L'odorat, le goût et le toucher ne sont fortement stimulés que dans des cas particuliers comme le fait de manger, sentir, etc.

Reste le principal des sens après l'ouïe : la vue. Etant donné son importance dans le fonctionnement de la perception, il s'agit de l'atténuer au maximum pour ne pas être détourné par elle. Mais autant l'ouïe n'a pas d'importance pour bien tirer à l'arc, sa suppression pure et simple n'entraînant pas de handicap pour tirer ou viser, autant la vue est absolument indispensable, (si l'on ne sait pas où est la cible, on ne risque pas de l'atteindre). Il n'y a donc qu'une solution, c'est d'obscurcir la vue jusqu'à la limite de la non-perception de la cible, celle-ci se trouvant plongée dans la pénombre (si l'on diminue la lumière) ou un halo brumeux (si l'on filtre la lumière avec un voile).

En obscurcissant la lumière, non seulement le maître ne crée pas une véritable performance, mais au contraire, se facilite la tâche, en se mettant dans les conditions idéales pour un tir intuitif qui réclame toute l'attention du pratiquant qui doit faire autant que possible confiance à lui-même, puisqu'il ne vise pas. C'est ce que l'on retrouve également, mot pour mot dans la description du processus intuitif avec précisément l'utilisation de l'image de l'atteinte « sans viser » :

Chapitre 2 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Extrême-oriental »

« (...) l'intuition se caractérise non par le mouvement de viser et de saisir un objet, mais de laisser advenir et d'accueillir ce qui vient. Il s'agit non de déterminer un objet, de le situer au plus vite dans un espace de significations précises, mais patiemment, de laisser émerger et prendre forme un image floue, un sensation vague, une ligne de force intérieure. »³³³

D'une certaine manière, on peut dire qu'il ne vise pas avec ses yeux mais avec ce « quelque chose » dont parle le maître, qui est réalisé où moment où l'harmonie s'établit dans le lien corps-esprit, et cette harmonie ne peut s'établir parfaitement que lorsque la quiétude est présente. Or, pour qu'il y ait la quiétude il faut que l'esprit soit le moins possible mis en mouvement par des sollicitations extérieures.

II.A.2.f. Un tir « magique » ou intuitif ?

On est bien loin, par ces explications, des phénomènes quasiment magiques auxquels paraît croire E. Herrigel. Il semble qu'il s'agisse en fait davantage de l'art de la perception des espaces et de celui de la manipulation de la part du maître de tir à l'arc. C'est d'ailleurs ce qui fait la différence entre le tir au jugé et en visée ; dans ce dernier cas, le tireur ne perçoit pratiquement³³⁴ les choses qu'en deux dimensions puisqu'il doit pointer son viseur sur le centre de la cible, alors qu'au jugé il doit contrôler à la fois l'axe de la flèche par rapport à la disposition de la cible dans l'espace qui l'entoure, et mettre cet axe en relation ou en comparaison avec la propre disposition de son corps par rapport à la cible. En fait, c'est théoriquement chaque partie de son corps qu'il devrait contrôler par rapport à la fois à la flèche et à la cible, travail impossible à réaliser « intellectuellement » par le cerveau. Il n'y a dès lors plus qu'une solution : faire une estimation « intuitive » de toutes ces positions les unes par rapport aux autres, en se faisant confiance, et cela requiert une disposition spécifique de l'esprit. De la même manière qu'un pianiste ne peut pas « techniquement » contrôler chaque main lorsqu'il joue, (et que dire d'un batteur qui joue avec ses quatre membres), il ne peut avoir un contrôle total de lui-même que par une sorte de vision interne et globale, celle-ci étant selon certains auteurs intimement liée au processus qu'il engage :

³³³ C. Petitmengin ; L'expérience intuitive ; p. 41.

³³⁴ « Pratiquement » car en réalité même un « viseur » se sert également aussi un peu de son jugement ou son « intuition » les deux techniques de tir ont été séparées pour la clarté du propos, mais il serait simpliste de penser que les deux méthodes de tir sont parfaitement distinctes.

Chapitre 2 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Extrême-oriental »

« L'exemple du maître musicien absorbé par sa musique pourra suffire à donner quelque idée de ce que représente le « non-esprit » dans le bouddhisme zen. Le musicien est à ce point absorbé par l'acte de jouer, (...) qu'il n'est plus conscient des mouvements accomplis par ses doigts, (...) il ne serait pas exact de dire, sauf de manière figurative ou vague, que le musicien est « inconscient ». Car il est conscient. Il conviendrait plutôt de dire que sa conscience est à la limite extrême de son illumination. »³³⁵

C'est peut-être la même quête que recherchait B. Edwards lorsqu'elle parlait de faire taire les bavardages de l'esprit pendant la pratique, car les stimulations n'ont d'existence que par rapport à la résonance qu'elles peuvent avoir dans l'esprit. Chaque stimulation fixerait donc l'esprit ailleurs que sur la cible à atteindre. C'est cette vision « englobante »³³⁶ du processus artistique qui paraît caractériser cet état. Dans son ouvrage sur l'art du tir à l'arc, E. Herrigel fait cette observation qui fascine beaucoup les occidentaux, celle-ci étant reprise par B. Edwards dans son ouvrage sur le dessin :

« L'art du tir à l'arc ne relève pas d'une aptitude athlétique maîtrisée (...) mais plutôt d'une technique qui trouve son origine dans l'exercice mental dont l'objectif consiste à atteindre psychologiquement la cible. C'est pourquoi l'archer se vise fondamentalement lui-même. De cette manière peut-être arrivera-t-il à atteindre la cible - son moi essentiel. »³³⁷

Prises telles quelles, ces phrases de E. Herrigel ne semblent pas expliquer davantage le processus, et au contraire le rendent plus abscons. Mais à travers la notion de perception intuitive du corps, l'idée de « faire un avec la cible » ou « de se viser soi-même » devient plus compréhensible : si l'archer se perçoit, à la manière d'une structure disposée dans l'espace et constituée par son corps, la ligne de visée et la cible, alors effectivement le but devient de se percevoir en une sorte d'entité constituée de l'ensemble du corps, de l'arc et sa

³³⁵ T. Izutsu; Le Kôan zen ; p.62.

³³⁶ C. Petitmengin parvient à la même observation dans le cadre du processus intuitif : « L'intuition (...) s'explique par un mécanisme de reconnaissance, mais global. La reconnaissance intuitive se fait non par détection des traits objectifs de la situation présente puis comparaison avec une situation passée ayant des traits similaires, mais de manière globale : les situations antérieurement rencontrées sont stockées sous la forme d'images, non décomposées en traits séparés. L'expert résout un problème en comparant inconsciemment la situation nouvelle avec les situations de référence, dont il possède un grand nombre. » C. Petitmengin ; L'expérience intuitive ; p.61.

³³⁷ B. Edwards; Dessiner grâce au cerveau droit ; p.23.

Chapitre 2 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Extrême-oriental »

flèche, et de la cible et d'une certaine manière on peut considérer l'impression de se viser soi-même.

II.A.3. L'IMAGE DE L'ARCHER SE VISANT LUI-MEME

Ainsi, E. Herrigel évoque dans le cadre de la pratique du tir à l'arc, ce phénomène de se viser soi-même de cette manière :

« Toutes ces choses, arc, flèches, moi, s'amalgament tellement que je ne suis plus capable de les séparer. »³³⁸.

Cette idée paraît absconse à première lecture et l'on peut, pour mieux l'interpréter, la mettre en parallèle avec d'autres citations faisant référence à une communion avec soi-même.

II.A.3.a. Un lien physique avec la cible ?

Ainsi, dans la pratique du tir, est établi ce constat de se viser soi-même lorsque l'archer prend conscience de sa position dans l'espace et de la structure que son corps forme avec l'axe invisible de la direction de la flèche et la position de la cible. Pourtant, les différentes références au zen, traitant du lien entre «l'acteur» et ses «matériaux», (que ce soit l'œuvre artistique ou la cible), observent que ce lien ne serait pas seulement d'ordre physique mais également psychique. Non seulement par le fait que percevoir son propre corps et prendre conscience de sa structure spatiale nécessite une attention particulière, par une attention, voir une concentration de l'esprit, mais également parce que, comme le rapportent les textes se référant au zen, une abolition de la conscience dans sa séparation entre l'acteur et de son objet est nécessaire .

Sur cette séparation, certains auteurs se basent sur une différence de perception, comme dans cette affirmation de F. Franck :

«Regarder et voir commencent tous deux avec la perception des sens, mais là s'arrête

³³⁸ E. Herrigel ; Le zen dans l'art chevaleresque du tir à l'arc ; p.86.

Chapitre 2 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Extrême-oriental »

la similarité. Quand je 'regarde' le monde et mets des étiquettes sur ses phénomènes, je fais des choix immédiats, des évaluations instantanées - j'aime ou je n'aime pas, j'accepte ou je rejette ce que je regarde, selon l'utilité que cela a pour 'Moi'. Regarder a pour but de survivre, de faire face, de manipuler... Nous sommes entraînés à faire cela depuis la naissance. Lorsque, par contre, je vois, soudain je suis tous yeux, j'oublie mon moi, je m'en libère et je me plonge dans la réalité à laquelle je suis confronté.»³³⁹

Ce texte évoque la différence entre l'aspect physique et psychique de la perception, entre autres celle de la dissociation entre regarder et voir, qui, bien que similaires au niveau des sens, n'ont pas la même signification dans le processus mental. Regarder, selon F. Franck, ayant un aspect plus actif, tandis que voir sous-tend l'idée de l'imprégnation, de l'absorption dans les choses qui environnent, sans passer par l'esprit de la différenciation et du dualisme.

Il remarque également que l'on regarde et voit tous les jours : on regarde une chose lorsqu'on l'observe et qu'elle génère une pensée, une idée, un jugement. Mais il n'y pas que l'objet seul qui est perçu, il y a également ce qui est autour de l'objet qui est vu. On regarde une personne courir dans la rue, ce qui suscite des interrogations et donc des pensées ; mais en même temps, on voit une foule d'autres détails, par exemple, lorsqu'on pose des questions sur des souvenirs, il est possible de décrire des détails qui n'étaient pas relevés consciemment (la rue était déserte, l'homme était habillé de telle manière...), la pensée filtre, classe, interprète, tente de réduire la complexité, mais il y a un moment où elle doit affronter cette complexité :

« La complexité offre de la nature et de la société une image nouvelle. A la vision d'un univers conçu comme une mécanique d'horloge, s'oppose celle d'un système vivant, à la fois plus instable et imprévisible, mais aussi plus ouvert et plus créateur. »³⁴⁰

II.A.3.b. Le regard sans objet sur l'objet

Ce que semble préconiser le zen, c'est de réunir les capacités d'attention que l'on retrouve dans le fait de *regarder*, tout en ayant le même type de regard «naturel» et

³³⁹ F. Franck ; *Vision, dessin, créativité*, p.48.

³⁴⁰ A. Weinberg ; *Les jeux de l'ordre et du désordre* ; Sciences Humaines n°46 ; janv. 95 ; p.17.

Chapitre 2 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Extrême-oriental »

inconscient que lorsque l'on *voit*. Il est possible de dire, pour illustrer cette idée que l'on voit tous les mêmes choses, mais qu'on ne regarde pas de la même manière ces choses ; comme l'illustre cette observation du maître zen Dogen dans ses conseils sur la pratique de la cuisine selon la Voie :

*« Il est important que l'esprit ne change pas selon la qualité de l'objet. Si votre esprit dépend des choses, c'est comme si vous changiez d'attitude et de langage selon la qualité de la personne que vous rencontrez. Un tel comportement n'est pas celui d'un homme qui pratique la voie. »*³⁴¹

Une personne qui n'a jamais vu un avion de sa vie, ne saura pas ce que signifie la photo d'un avion, elle verra une image abstraite sans signification et ne distinguera que des formes et des couleurs, alors qu'on met immédiatement le mot avion sur la chose vue, elle est regardée comme étant un avion avant toute autre chose. Dans les tests psychologiques dits de Rorschach, lorsque le thérapeute présente au patient des pages tachées, le processus de perception est inverse, ne sont vues que des taches de couleurs, et le thérapeute incite à les regarder pour y déceler un concept et y mettre une signification qui a priori n'existe pas dans le dessin. Or, ce que cherche le thérapeute en général, c'est que le patient projette sa personnalité dans le dessin.

L'ouvrage de C. Deschamps intitulé Créativité et satori rapporte un témoignage similaire à celui de B. Edwards, relatant les témoignages de participants à des sessions de travail sur la créativité par la méthode synectique :

*« Ces témoignages dépeignent entre autres différents états de bien être ou de plénitude ; des sentiments comme celui d'être uni à quelque chose de grand ou de découvrir quelque chose d'important pour soi ; ou encore le sentiment d'une conscience plus intime de soi et des autres, une nouvelle façon de voir la réalité ou l'abandon, pour une période plus ou moins longue, du mode de penser habituel. »*³⁴²

Dans ce texte, les deux notions sont à nouveau présentes : celle d'union du sujet et de l'objet, et celle de changement de perception des choses.

³⁴¹ J. Coursin ; Dogen : instruction au cuisinier zen ; p.23.

³⁴² C. Deschamps ; Créativité et satori ; p.VIII..

Chapitre 2 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Extrême-oriental »

II.A.3.c. L'éveil de l'artiste et l'éveil du spectateur

Par la concentration puis par l'absorption (ou concentration « ouverte »), il semble se produire chez l'artiste et l'archer comme un détachement de soi-même, comparable à ce que l'on observe dans la phase de somnolence, où se perd un certain contrôle de soi-même. Dans la situation du zen, il ne semble pas s'agir de profonde somnolence, auquel cas l'artiste comme l'archer ne pourrait pas agir ; mais il semble plutôt s'agir d'une absorption, d'une attention « ouverte » de l'esprit qui finit par oublier la conscience de soi et la séparation entre l'acteur et l'objet.

Lorsque cette distanciation entre ces deux éléments (la conscience du soi et l'objet) disparaît, il semble se produire un phénomène comparable au phénomène d'identification du spectateur aux personnages d'un film ; lorsqu'on est, pour un temps, un autre, comme le décrit N. Vandier-Nicolas au sujet de l'art :

« La contemplation de l'œuvre d'art inspirée éveille chez le vrai « connaisseur » une expérience analogue à celle qui l'a suscitée. »³⁴³

Cela ne veut pas dire pour autant qu'il s'agisse de fixer la cible de la même manière qu'on regarde l'écran, comme cela est dépeint dans la pratique du sabre chez M. Musashi :

« Bien que vous voyiez le sabre s'avancer, n'y fixez pas votre esprit. Conformez-vous au rythme du sabre de votre adversaire, ne pensez pas à le frapper, ne réfléchissez ni ne conjecturez. »³⁴⁴

Les textes sur le zen ne semblent pas prôner un déplacement de l'attention de soi-même sur la cible, mais plutôt d'une action dans un état d'esprit où tous les éléments sont saisis et contrôlés unanimement, tel qu'il est rapporté dans ce cas d'escrime :

³⁴³ N. Vandier-Nicolas ; Tch'an (zen) racines et floraisons; p.335.

³⁴⁴ Takuan ; Mystère de la sagesse immobile ; p.25.

Chapitre 2 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Extrême-oriental »

« Aussitôt que vous voyez le sabre que votre adversaire lève, profitez de la situation, telle quelle, sans y tenir du tout votre esprit et accrochez-vous au sabre adverse. Alors, vous pourrez arracher le sabre de votre adversaire (...). Dans l'école zen on qualifie cela : « Prendre le fer de lance d'un adversaire pour le transpercer lui-même. » »³⁴⁵.

II.A.3.d. Analogie et évaluation

Cette manière d'appréhender la perception de l'acte peut s'apparenter à la façon dont il est possible d'estimer une quantité d'éléments dans un ensemble, sans forcément compter chaque élément du lot, par exemple lorsque l'on embrasse du regard un groupe d'éléments pour estimer intuitivement son total.³⁴⁶ De la même manière qu'il n'est possible de compter qu'un élément d'un groupe à la fois, la conscience ne peut se focaliser que sur un point du corps à la fois (comme cela était évoqué à travers le cas personnel de B. Edwards qui ne pouvait à la fois dessiner et parler). Ne pouvant se focaliser sur toutes les parties en jeu (le corps, la trajectoire, la cible, les pensées et réflexions) la conscience de soi-même disparaît également. Or, c'est précisément cette focalisation de la conscience qui, selon certains théoriciens du zen, freinerait l'activité dans les arts, comme dans cet exemple des arts martiaux (ici le Kendo) :

« Habiter ou demeurer signifie fixer son esprit sur une chose, quelle qu'elle soit. (...) Si à la vue du sabre de votre adversaire qui tente de vous pourfendre, vous voulez parer le coup, à ce moment-là votre esprit sera figé, tel quel, par le sabre adverse et vous manquerez d'activité. Ainsi, vous serez pourfendu par votre adversaire. C'est ça que j'appelle « tenir l'esprit quelque part » ».³⁴⁷

Ne fixer l'esprit nulle part est, d'après les écrits sur le zen cités précédemment, ce qui conduirait à se détacher également de soi-même pour amener le pratiquant à se fondre dans

³⁴⁵ Takuan ; Mystère de la sagesse immobile ; p.25.

³⁴⁶ De récentes études semblent confirmer ce que suggérait des théoriciens du zen sur les rapports entre approximation et absence de verbalisation dans un cas qui recoupe cet exemple - l'intuition mathématique : « Il y a au moins deux circuits cérébraux du calcul mental : un circuit verbal, qui permet de coder les nombres sous forme de mots et de stocker des tables sous formes de phrases apprises par cœur dans une langue donnée ; et un circuit non verbal, où les quantités sont représentées sous une forme spatiale, et qui permet l'approximation. » ; S. Dehaene ; Les bases cérébrales de l'intuition numérique ; Université de tous les savoirs n°5 ; p.183

³⁴⁷ Takuan ; Mystère de la sagesse immobile ; p.25.

Chapitre 2 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Extrême-oriental »

le dispositif de l'activité. Cet esprit «dilué» aurait pour conséquence une disponibilité du corps, comme l'explique M. Musashi au sujet de sa théorie sur la sagesse immobile :

« (...) en réalité, il s'agit d'un état immobile de l'esprit unique de l'homme, autrement dit rester « sans se bouleverser ». « Sans se bouleverser » signifie « ne pas s'arrêter sur chaque chose ». A la vue d'une chose ne pas y fixer l'esprit, c'est ça « l'immobile ». Car si l'esprit est fixé sur une chose, à cause de toutes sortes de différenciations dans l'esprit on imagine des tas de choses et l'esprit est troublé. Mais, même si l'esprit fixé se meut, au fond il ne se meut pas. »³⁴⁸

C'est la raison pour laquelle, semble-t-il, E. Herrigel parle de se «viser soi-même». Ce raccourci qui semble très ésotérique et prêter à confusion, indique à première vue qu'il s'agit d'une allusion à une sorte de face à face avec la mort, ce qui pourrait paraître exagéré, même si certains auteurs comme S. Shōsan font allusion à l'attitude de l'homme face à la mort. Il semblerait plutôt qu'il s'agisse de ressentir l'impression de se viser soit même, principalement par la mentalisation de ne faire qu'un avec la cible, celle-ci devenant le prolongement de l'ensemble du corps, relié par la trajectoire de la flèche. Ce n'est autre, comme le remarque M. Musashi, qu'une absence de différenciation de l'esprit entre soi-même et la cible. L'idée de la cible «à viser» disparaît, de même que la conscience du soi en temps qu'individu avec les doutes, les sentiments ou les émotions comme cela est rapporté dans la description du processus intuitif :

« Il semble que le tout premier jaillissement de l'intuition, où les cinq sens, dedans et dehors, et même le sentiment d'être un «moi» distinct du monde, ne sont pas encore différenciés, s'apparente à cette pensée non arrêtée. »³⁴⁹

A cet instant, au moment où l'absorption est là, le pratiquant ne semble plus désirer atteindre la cible, il ne fait qu'agir, c'est-à-dire, se préparer à viser la cible, ajuster son tir, ressentir lorsque la visée est juste et tirer. L'état d'esprit du pratiquant doit être non pas dans un état d'euphorie ou de bonheur, mais de plénitude et de calme, de la même manière que cet artiste cité par B. Edwards décrit son état au travail :

³⁴⁸ Takuan ; Mystère de la sagesse immobile ; p.28.

³⁴⁹ C. Petitmengin ; L'expérience intuitive ; p.285.

Chapitre 2 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Extrême-oriental »

*«Quand je travaille vraiment bien, (...) j'ai l'impression de ne faire qu'un avec mon travail : le peintre, la peinture, cela ne fait qu'un. Je me sens excité mais calme, exalté mais maître de moi. »*³⁵⁰

Cette impression d'unité semble provenir d'un même état de l'esprit, qui se retrouve à la fois chez l'artiste et l'archer ou l'escrimeur, c'est-à-dire un effacement de l'activité consciente et donc également de la conscience de soi donnant cette sensation d'unité, de fonte dans l'activité, avec la matière de travail.

On peut établir une comparaison avec le comédien, et plus encore avec le danseur dont la matière de travail est son propre corps dans l'espace scénique : l'unité se produit dans ce cas non pas entre le sujet et un élément extérieur à son corps, comme chez le peintre ou l'archer pour lesquels il s'agit d'une relation entre l'esprit, le corps et la cible (ou le tableau), chez le danseur ou le comédien, la relation s'effectue principalement entre le corps et l'esprit. Là aussi, il s'agirait d'un changement de niveau de conscience dans l'activité, comme l'explique J. -L. Barrault :

*«Si l'émotion est un état, l'acteur ne doit jamais en prendre conscience. En effet, nous ne pouvons prendre conscience de l'émotion qui nous étreint qu'une fois cette émotion passée. Sinon cette émotion disparaît immédiatement. L'acteur vit uniquement dans le présent, il saute continûment d'un présent à un autre. Au cours de ces présents successifs, il exécute une série d'actions qui secrètent et déposent sur lui une sorte de sueur qui n'est autre que l'état d'émotion. Cette sueur est à son jeu, ce que le jus est au fruit. Mais vient-il à percevoir et à prendre conscience de cet état d'émotion : d'un seul coup, la sueur s'évapore, l'émotion s'en va et le jeu se dessèche.»*³⁵¹

II.A.4. LA TRANSMISSION D'ESPRIT À ESPRIT

II.A.4.a. La communication silencieuse

³⁵⁰ B. Edwards; Dessiner grâce au cerveau droit ; p.57.

³⁵¹ J.-L. Barrault ; Réflexions sur le théâtre ; p.142.

Chapitre 2 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Extrême-oriental »

Ce phénomène de prise de conscience lors de l'activité artistique explique peut-être pourquoi E. Herrigel, dans son expérience du tir à l'arc, constate que le maître ne lui donne que des explications succinctes sur sa méthode d'enseignement. Il semblerait qu'il y ait un rapport entre l'attitude peu loquace du maître et une volonté de ne pas emmener le pratiquant sur le terrain de la verbalisation.

Il s'agit de cette même défiance, vis-à-vis de l'explication théorique, dans l'activité du comédien, telle qu'on la retrouve par exemple chez P. Brook, qui y voit une complication de la pratique de son travail de laboratoire :

« (...) Ce travail est essentiellement non-verbal. Le mettre en mots, c'est compliquer et même saccager des exercices qui sont clairs et simples quand ils sont indiqués par un geste, et exécutés par un corps et un esprit qui ne font qu'un. »³⁵²

P. Brook décrit le même procédé que celui du Maître de tir à l'arc, qui ne donne pas volontiers à E. Herrigel d'explications sur sa méthode d'enseignement, ce qui le met dans le plus grand désarroi. Il n'est d'ailleurs pas rare de trouver, dans les exemples de pratique d'une activité selon le zen, un maître faisant faire des activités fastidieuses à l'élève sans que celui-ci ne sache pourquoi. Cette volonté de silence semble être liée à deux objectifs : d'une part de mettre le pratiquant dans un état de déstabilisation intense pour le conduire à l'extrémité de cet état, c'est-à-dire au détachement ; et d'autre part pour le déconnecter de toute approche « intellectuelle » de son activité³⁵³. De même, dans son ouvrage sur l'art du sabre intitulé Mystère de la sagesse immobile, M. Musashi utilise même le cas des arts du spectacle pour décrire ce processus :

« Il faut faire toutes choses en faisant disparaître ainsi totalement les pensées. C'est du niveau de l'expert. Lorsque l'on danse, on prend un éventail à la main et les pieds suivent le rythme. Si l'on pense à faire bien ces mouvements des mains et des pieds, ainsi qu'à bien danser, tant qu'on ne peut pas oublier totalement ces pensées, on ne peut encore prétendre à la totale possession de cet art. Si l'esprit est encore attaché aux

³⁵² P. Brook : Point de suspension ; p. 62.

³⁵³ A. Koestler observe un phénomène similaire dans le cadre de la découverte scientifique : « L'un après l'autre de grands savants sont venus témoigner que pour créer ils devaient parfois reculer du langage à l'image, du symbolisme verbal au symbolisme visuel, voire, comme Einstein, à la cénesthésie et aux sensations musculaire. » ; Le cri d'Archimède ; p.155.

Chapitre 2 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Extrême-oriental »

mouvements des mains et des pieds, la danse n'est pas encore parfaite. Tous les jeux faits sans abandonner totalement les pensées sont mauvais.»³⁵⁴

Cette volonté de privilégier l'aspect pratique, en évacuant toute approche verbale et donc consciente, se retrouve à la fois dans les pratiques dites inspirées du zen et également dans les arts du spectacle, certains théoriciens utilisant cette méthode, de même, des écrits faisant référence au zen prennent les arts du spectacle comme exemple d'une pratique inspirée du zen. Le point commun de cette volonté d'explication par les mots, semble venir de la recherche d'une déconnexion de la conscience verbale. C'est pourquoi on trouve des comparaisons entre les arts et le zen comme cela est décrit dans le cas des arts plastiques au sujet du peintre Robert Motherwell, cité par C. Deschamps :

«Une autre comparaison peut être faite au sujet de la technique du pinceau de Motherwell et celle de l'art oriental. De fait, le processus automatiste relie le centre intuitif aux mouvements du corps dans l'acte de peindre en faisant appel à une force énergétique issue d'une réserve inconsciente.»³⁵⁵

Ici aussi l'auteur fait l'observation d'un lien entre le corps et l'esprit dans l'activité, par un état de conscience et de perception intuitive chez un artiste aux pratiques particulières. Cependant, si des auteurs constatent des rapports entre la méthode de peinture orientale et certaines méthodes de peintures en occident comme « l'action painting », les liens existant entre l'enseignement du zen (ou des pratiques des arts martiaux influencés par les techniques zen en Extrême-Orient) et la pratique du jeu du comédien, et relevés par les différents auteurs, sont souvent cités dans le cas général de cette pratique, et non pas concernant un courant artistique particulier. On peut se demander si la raison ne tient pas au fait que les arts du spectacle font appel de manière beaucoup plus importante à l'intervention du corps, en parallèle avec l'esprit.

³⁵⁴ Takuan ; Mystère de la sagesse immobile ; p.49.

³⁵⁵ H. Aubry ; L'influence de la philosophie et de l'esthétique zen sur des créateurs contemporains ; p.287.

Chapitre 2 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Extrême-oriental »
II.A.4.b. La recherche, obstacle à la progression ?

Cette volonté de se détacher des mots dans la pratique, telle que le constatait P. Brook dans son laboratoire, se retrouve également dans le zen, comme le rapporte P. Demiéville dans sa traduction des œuvres du Maître zen chinois Lin-Tsi :

« Ne réalisant pas cela (que l'état du Bouddha n'est pas à obtenir), les apprentis s'attachent aux mots et aux phrases ; ils se laissent obstruer par les mots de profane et de saint, ce qui fait écran et empêche leur œil de la Voie d'y voir clair. (...) C'est ainsi que plus on cherche et plus on est loin ; toute recherche va à fin contraire »³⁵⁶

Lin-Tsi semble donner l'explication de cette défiance à la verbalisation, même s'il n'en parle pas spécifiquement pour la pratique des arts, mais à un niveau plus philosophique ; ces observations pourraient permettre de comprendre le processus constaté par les différents auteurs liant les activités artistiques aux techniques zen. Selon Lin-Tsi, les mots ne font que s'opposer au but que l'on cherche à atteindre. Au lieu de régler des problèmes, ils les créent et deviennent donc des obstacles à la pratique. De la même manière, M. Musashi prône, pour l'activité du jeu, l'abandon des pensées, et la conceptualisation de ce que l'artiste fait lors de la pratique. Lorsqu'il parle de « l'esprit attaché » (à une idée), il s'agit d'un manque de confiance en soi, puisque l'artiste « pense à bien danser ». Lin-Tsi d'une autre manière, semble en venir à la même observation de mise au repos des pensées :

« Il ne faut jamais se laisser tromper par les gens ; il faut partout être son propre maître ; il faut être vrai où que l'on soit. Tout ce qui vient du dehors, ne le subissez pas ! Car une seule pensée de doute, c'est Mâra (le diable ou « l'enfer ») qui entre dans votre cœur. (...) Sachez seulement mettre vos pensées au repos, et ne plus chercher au -dehors ; quand les choses viennent à vous, mirez-les. Faites seulement confiance à celui qui agit en vous actuellement et vous serez sans affaires »³⁵⁷

Voilà sans doute une des raisons pour laquelle on peut observer des points communs entre la constatation de P. Brook et celle de M. Musashi sur le travail du jeu de l'artiste. Il semblerait qu'il s'agisse de transformer l'approche que le pratiquant a des influences

³⁵⁶ Les entretiens de Lin-Tsi ; p.81.

³⁵⁷ Les entretiens de Lin-Tsi ; p.89.

Chapitre 2 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Extrême-oriental »

extérieures³⁵⁸, qui généreraient des pensées parasites, entravant sa liberté d'expression corporelle, par une réorganisation de la relation entre l'esprit de l'artiste et son corps, de la même manière que se constitue un lien intuitif entre l'archer et sa cible. Ce processus se produit à travers cette notion de « mise à distance » ou de détachement par rapport aux idées préétablies par les autres, ou celle apprises et ressorties et les délibérations mentales qu'elle peuvent induire. Il est probable que ce soit à ce niveau que s'établisse le lien entre le processus de création artistique et la dimension philosophique censée être véhiculée par l'idéal du zen, tel qu'on le trouve dans l'enseignement de Lin-Tsi.

II.A.4.c. L'explication ennemie de la compréhension ?

Ainsi, une fausse route consisterait dans la tentative d'expliquer intellectuellement ou de montrer par des mots la réalisation d'un acte de type artistique, et les corrélations existant entre différentes pratiques (arts du spectacle, arts plastiques, arts martiaux, et zen). Selon ces auteurs, les mots constituent une barrière qui à l'inverse de favoriser l'application de la théorie à la pratique, la court-circuite comme cela est décrit par Lin-Tsi :

« Toute délibération fait manquer le but, tout mouvement de la pensée va à fin contraire. (...) « Plus on le cherche plus on en est loin. » Ne le cherchez pas, il est devant les yeux ! « Ecoutez bien ma voix, tendez l'oreille : tout homme qui n'a pas confiance, c'est pour rien qu'il se fatiguera pendant cent ans. » »³⁵⁹

P. Brook rapportait que l'explication verbale complique la transmission d'un exercice, et Lin-Tsi, également, observe que le fait de se poser des questions, de douter de soi, (c'est-à-dire de se raccrocher non pas à son point de vue personnel mais à un point de vue appris « béatement ») au contraire de faciliter les choses, les complique. Cette constatation ne se retrouve pas, dans les écrits sur le zen, uniquement s'agissant de l'activité artistique, mais également comme philosophie ou comme « art de vivre » par rapport à la perception du monde d'un point de vue purement philosophique, voire spirituel, par la fait d'appréhender les questions métaphysiques non pas du point de vue de la réflexion rationnelle. La perception de la réalité n'étant jamais que partielle puisque restreinte par les sens limités.

³⁵⁸ Ce couper des influences extérieures n'est cependant pas incompatible avec une ouverture de l'esprit.

³⁵⁹ Traduit par P. Demiéville ; Les entretiens de Lin-Tsi ; p.134.

Chapitre 2 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Extrême-oriental »

D'une certaine manière, Lin-Tsi semble donner l'explication de l'observation de P. Brook selon laquelle il vaut mieux indiquer directement, c'est-à-dire d'esprit à esprit, que de démontrer ou de vouloir expliquer verbalement en plaquant une réalité figée sur les concepts. La grande différence entre la théorie et la pratique viendrait ainsi de la différence entre comprendre une chose et la concrétiser mentalement (ou la réaliser) pour la réaliser dans l'action, par une confrontation avec la réalité physique³⁶⁰, comme l'explique Suzuki S. Shôsan au sujet de l'énergie :

«Vous ne la comprendrez pas par mes explications. Même si vous la comprenez, sans la recevoir vous-mêmes, elle ne vous sera pas utile.»³⁶¹

Apparaît à nouveau ici, la différence entre la notion de compréhension d'une chose et de la réalisation (dans le sens mental) pour pouvoir la réaliser concrètement, comme cela concrétiser avec l'exemple du saut dans le vide : s'il est aisé de comprendre intellectuellement qu'il est absurde de craindre de plonger d'une grande hauteur dans l'eau puisqu'il n'y a pas de danger ; cependant la conscience rationnelle ne suffit pas pour permettre de sauter aisément, c'est-à-dire de passer à l'acte.

«Même si on peut bien expliquer cet esprit unique, cela ne signifie pas qu'on l'ai rendu clair.»³⁶²

«Quelque chose» de plus profond, dans le cas du plongeur, maintient la crainte ; même si le sujet est capable d'admettre qu'il comprend la réalité de la situation, il n'arrive pas à «réaliser» le saut.³⁶³ Dans le cas du tir à l'arc, comme du jeu du comédien, la conscience rationnelle, non seulement n'aide pas à passer à l'action, mais au contraire devient un frein à la pratique. La raison semble venir de la différence entre les mots et la réalité liée au « physique » des choses. Les mots ne sont jamais que des outils qui permettent

³⁶⁰ Un exemple de cette insuffisance de la compréhension théorique pour appréhender la réalité est cité par F. Jackson à travers l'histoire intitulé « Quand Mary découvre les couleurs » cf. Sciences Humaines H.S. n°19 ; dec.1997/ janv. 1998. Mary, qui vit dans un monde sans couleurs connaît parfaitement toutes les théories sur les couleurs, mais Jackson émet l'hypothèse quelle risque d'avoir une autre opinion de ce que sont les couleurs si elle arrivait dans notre monde et les découvrirait réellement.

³⁶¹ S. Shôsan ; *zen et samouraï* ; p.30.

³⁶² Takuan ; *Mystère de la sagesse immobile* ; p.37.

³⁶³ Cette prise de conscience est parfaitement illustrée dans le cadre de son étude sur le processus intuitif par C. Petitmengin lorsqu'elle précise : « Ce renversement requiert l'apprentissage patient d'une disposition intérieure, qui nous permet de prendre intimement conscience de ce qui nous est le plus proche, de le « réaliser » ; *L'expérience intuitive* ; p.36.

Chapitre 2 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Extrême-oriental »

« d'utiliser » les choses, de la même façon qu'un billet de banque n'a pas de valeur absolue, cette valeur n'est qu'un code établi « un axiome accepté », celle-ci varie d'ailleurs pour la perception humaine en fonction du temps et de l'espace.

Le zen enseignerait, qu'il en est des billets de banque comme de toute chose, les mots ne sont que des conventions permettant de manipuler rationnellement le monde dans lequel on vit, mais lorsqu'il s'agit d'entrer en interaction avec ce monde, ceux-ci peuvent, s'ils sont pris pour vrais et intangibles, devenir, non pas des outils, mais des armes se retournant contre soi, comme le relève Lin-Tsi :

« Tenez-vous-y pour agir mais n'y appliquez pas de nom ! (...) qui voit les choses ainsi ne se laisse rebuter par rien. »³⁶⁴

Des auteurs traitant de la créativité prétendaient mettre en commun la vision idéale du zen avec celle de l'artiste ; plus précisément, A. Koestler définit également comme caractéristique de l'expérience esthétique cette réduction de la description par les mots :

« L'expérience esthétique qu'éveille une œuvre d'art vient d'une série de processus bissoctifs qui se produisent de façon virtuellement immédiate et que le langage ne peut exprimer sans les appauvrir et les déformer. »³⁶⁵

II.A.5. L'OPPOSITION ENTRE THÉORIE ET PRATIQUE

II.A.5.a. Le mouvement et la tranquillité

Le détachement vis-à-vis des mots ne signifierait pas pour les théoriciens du zen une annihilation de toute théorie. La théorie serait indissociable de la pratique, il s'agit seulement de savoir à quel moment les utiliser. Dans des écrits sur le zen comme ceux de D.T. Suzuki par exemple, on peut observer qu'aucune théorie n'est valable s'il elle n'est pas étayée par une application pratique, quasi-scientifique :

³⁶⁴ Les entretiens de Lin-Tsi ; p. 125.

³⁶⁵ A. Koestler ; Le cri d'Archimède ; p.373.

Chapitre 2 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Extrême-oriental »

« (...) la véritable portée du zen, (...) est avant tout une expérience, et non une philosophie ou un dogme. »³⁶⁶

Dans le cas contraire, il ne s'agirait que de verbiage stérile. L'activité semble essentielle comme le dépeint Seng-Tchao lorsqu'il écrit :

« Comment lâcherait-on le mouvement pour chercher la tranquillité ? Certes il faut rechercher la tranquillité au sein du mouvement ; mais dans le mouvement même il y a une éternelle tranquillité. Ainsi ne lâche-t-on pas le mouvement lorsqu'on recherche la tranquillité ; mouvement et tranquillité n'ont jamais été séparés. »³⁶⁷

Dans ce cas précis, le mouvement peut être rapporté à l'action, et la tranquillité à l'esprit au repos. Il semble critiquer la notion bouddhique de la méditation passive comme le remarquait P. Demiéville dans l'évolution du zen en Chine, visiblement dans le but de se déconnecter des stimulations externes. De même, vouloir appliquer de la tranquillité (l'esprit théorique) dans le mouvement (l'action, la pratique) serait vain, la tranquillité viendrait d'elle-même, les deux étant inséparables. Dans l'action, la théorie apparaît spontanément sans qu'il soit besoin d'aller la chercher en la faisant apparaître consciemment. Cette idée se retrouve également dans la pratique réelle, comme le décrit M. Musashi pour l'exercice du combat au sabre :

«Même si vous êtes versé dans des théories, il faut agir librement dans le domaine des faits. Même si vous avez de bonnes postures et manœuvrez bien le sabre, vous ne devez pas ignorer de théories importantes. Le fait et la théorie doivent être comme une roue.»³⁶⁸

M. Musashi semble voir à travers l'image de la roue le lien unissant la théorie et la pratique, tous deux se succédant l'un l'autre. Il s'agirait d'une alternance entre la théorie et la pratique. On retrouve, dans l'image de la roue, l'idée du cycle, interprétable de cette façon : les deux éléments (théorie et pratique) ne sont pas compatibles ensemble au même moment

³⁶⁶ D.T. Suzuki ; Essai sur le bouddhisme zen, vol. I ; note de la P. 223.

³⁶⁷ Traduit par P. Demiéville ; Les entretiens de Lin-Tsi ; p.133.

³⁶⁸ Takuan ; Mystère de la sagesse immobile ; P.33.

Chapitre 2 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Extrême-oriental »

(comme le jour et la nuit), car l'un ne peut se révéler que parce que l'autre s'éclipse et inversement. Mais cela ne veut pas dire que l'autre n'existe plus, car avec un seul rayon une roue ne peut pas tourner, l'opposé agirait toujours, mais à un autre niveau. Dans le cas de la théorie mise en opposition à la pratique, on peut supposer que le côté « théorique » agirait au niveau de l'inconscient, il influencerait « silencieusement » l'action. La pensée théorique apparaissant consciemment, alors qu'on est concentré sur la pratique, c'est comme si une lumière surgissait brusquement dans la pénombre, qui au contraire d'éclairer, aveuglait et empêchait de voir et d'agir. Il semble s'agir du même phénomène que décrit Jean-Louis Barrault lorsqu'il constatait le dessèchement du jeu du comédien quand celui-ci prend conscience du processus mental, et cette conscience entravant le jeu.

II.A.5.b. La défiance au maître

Cet éclairage de théories issues du zen permet de mieux de comprendre pourquoi le maître enseignant le tir à l'arc semble si avare d'explications, comme cela se retrouve dans d'autres cas d'enseignement par le zen. S'il semble qu'il s'agisse de ne pas appliquer littéralement la théorie pendant la pratique, il est logique que celui qui transmet ces théories s'efface lorsqu'il s'agit de pratiquer une activité. On peut supposer que le zen ne se servirait pas de la théorie pour parvenir à la pratique, mais utiliserait la pratique pour que l'élève saisisse directement l'enseignement du maître, ce dernier n'étant que la courroie de transmission d'une expérience et d'un savoir-faire séculaire. Et pour que cette transmission se fasse le plus fidèlement, sans que la personnalité ou l'opinion du maître ne vienne la dénaturer et dénaturer l'interprétation de l'élève et le conduire à la mauvaise pratique, il doit éviter autant que faire se peut de dépendre des mots³⁶⁹, de la même manière Lin-Tsi fait ce constat :

« Adeptes, ne prenez pas (au sérieux) ce que je vous dis. Et pourquoi? Mes paroles sont dépourvues de tout fondement probant ; ce ne sont que dessins d'un instant dans l'espace, comme des images peintes en couleurs ou autres illustrations didactiques. »³⁷⁰

³⁶⁹ Même observation de F. Jullien au sujet de l'enseignement « indirect » de Confucius : « (...) ; plutôt que de prodiguer sa parole, le Maître se contente de donner un coup de pouce. Mais parce qu'elle rencontre alors une disponibilité maximale de la part de l'auditeur, que celui-ci est motivé, cette incitation est décisive, elle réussit à débloquer en lui ce qui l'empêchait de progresser. » ; Le détour et l'accès ; p.190.

³⁷⁰ Les entretiens de Lin-Tsi ; p. 160.

Chapitre 2 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Extrême-oriental »

Dans le cas présent, Lin-Tsi parle dans le cadre de l'enseignement du zen. Or cet enseignement est comme fréquemment comparé avec les pratiques particulières des différentes formes d'art. Il est d'ailleurs caractéristique de constater qu'il utilise dans le cas précis, la métaphore de l'art pictural pour transmettre l'image d'une compréhension intuitive non pas de l'idée mais de « l'esprit ». Comme lorsque le metteur en scène indique de manière gestuelle l'expression ou l'intention qu'il désire faire reproduire par le comédien, tel que le décrivait P. Brook. De la même manière, le maître de tir à l'arc privilégie l'illustration en montrant lui-même et en laissant le disciple pratiquer et commettre des erreurs dans sa recherche. Ce n'est donc sans doute pas un hasard si Lin-Tsi utilise l'exemple du dessin pour exprimer l'idée de la transmission d'esprit à esprit sans dépendre des mots. T. Cleary en fait également l'observation, dans son étude sur différents auteurs comme M. Musashi et S. Shôsan :

«Selon les vues du zen, (...) le sens de cette expression «d'esprit à esprit» renvoie à un phénomène aussi clair que précis: la communication d'un esprit à un autre par le truchement d'une expérience objective.»³⁷¹

Cette pratique, qui suppose une défiance à la transmission verbale, semble avoir pour résultat de mettre l'élève dans une situation d'incompréhension, de doute et donc d'instabilité. Ce fait paraît avoir deux objectifs : tout d'abord éviter que le pratiquant ne concentre son attention ailleurs que sur l'acte lui-même ; enfin, par une déstabilisation, il semble s'agir de faire basculer l'esprit de l'élève sur un autre plan de conscience, comme le décrit D.T. Suzuki :

«La réponse (d'un maître zen) (...) n'explique rien du tout, et nous laisse dans le plus grand embarras quant à sa signification conceptuelle. Les maîtres du zen ne nous donnent aucun indice explicite pour pénétrer ce que nous percevons à la surface. Lorsque nous essayons de comprendre intellectuellement, le sens nous glisse entre les mains. On doit donc l'aborder d'un autre plan de non-conscience.»³⁷²

Par ce biais, il est probable que le maître essaye de faire réaliser (et non pas seulement de faire comprendre) que toute tentative d'aborder certains types de problèmes par le biais

³⁷¹ T. Cleary ; La voie du samouraï ; p. 156.

³⁷² D.T. Suzuki ; Essai sur le bouddhisme zen, vol. I ; p. 342.

Chapitre 2 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Extrême-oriental »

du raisonnement intellectuel est vaine.³⁷³ C'est probablement la raison pour laquelle il tente donc de couper certains contacts avec l'intellection aussi bien au niveau de l'objet qu'au niveau des rapports entre enseignant et pratiquant.

II.A.5.c. La déformation de la transmission

Il est possible de déduire de ces observations la supposition selon laquelle le maître cherche à faire réaliser au pratiquant que le seul recours pour sortir de l'impasse bloquant sa progression, est à trouver en lui seul. C'est d'ailleurs ce que constatent certains auteurs s'étant penchés sur le zen dans une pratique, comme dans cet exemple exprimé par C. Deschamps :

«L'état d'éveil ne peut être donné par une autre personne que l'individu lui-même, puisqu'il dépend de l'ouverture de la propre conscience de celui-ci. »³⁷⁴

Il s'agirait donc avant tout d'un processus interne. Ainsi, l'enseignement du zen semble être confronté à un dilemme : à savoir que tout enseignement dépend d'une transmission, mais que cette transmission nécessite également un transmetteur, or ce transmetteur, par son intervention, est facteur de perturbation ou de déformation. Il est probable que ce qui intéresse les divers chercheurs pour la création artistique serait cette caractéristique du zen³⁷⁵ qui a mis en lumière une tentative de parade, consistant à tenter de passer par une méthode d'enseignement le plus «non-interférente » possible, par l'absence d'explication verbale, afin de faire passer le pratiquant sur un mode de conscience plus intuitif.

Une traduction du « Tableau de filiation de l'école du ch'an » par Tsung-mi rappelle la même idée de l'utilisation des mots « en dernier recours » du fait de la démarche personnelle et intérieure du disciple, dans l'enseignement du zen :

³⁷³ Les termes qu'utilisent D.T. Suzuki sont parfois à prendre « avec des pincettes » et celui de non-conscience évoquant (pour ne pas dire suggérant) l'inconséquence et l'amoralité, semble outrancier comme on aura l'occasion de le voir à travers les remarques de A. Koestler à propos des travaux de Suzuki.

³⁷⁴ C. Deschamps ; Créativité et satori ; p.40.

³⁷⁵ Ce particularisme ne semble d'ailleurs pas isolé au zen comme le constate F. Jullien : « *Ne pas presser, ne pas forcer : on retrouve ici la valeur, centrale en Chine (toutes écoles confondues), de ce qui advient « sans qu'on ait à agir», ou plutôt à intervenir, c'est-à-dire sans faire montre d'activisme (wu wei), le sponte sua.» ; Le détour et l'accès ; p.331.*

Chapitre 2 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Extrême-oriental »

« Le principe essentiel de la doctrine Ch'an réside dans l'illumination intérieure, et ne saurait être exposé au moyen du pinceau ou divulgué par la parole. Pourtant malgré l'insuffisance de la parole on doit s'efforcer d'en parler : malgré le caractère inadéquat de l'écriture, il est bien difficile de reposer aussitôt le pinceau. Si j'écris maintenant, c'est donc comme un pis-aller, en souhaitant que vous soumettiez ceci à la lumière de votre esprit, sans vous attacher à la lettre. »³⁷⁶

Puisque cela ne concerne que son propre esprit, la transition ne peut venir que de lui-même telle que C Deschamps l'observait. Le maître serait donc obligé de procéder par un moyen détourné (l'absence de mots)³⁷⁷ pour inciter l'élève à changer son mode de raisonnement. Le prendre de front engendrerait l'implication de la personnalité du maître et de son esprit rationnel. Il s'agirait donc d'un effacement du maître pour que la transformation du processus mental vienne du propre chef du pratiquant³⁷⁸ :

« Soyez votre propre maître où que vous soyez, et sur-le-champ vous serez vrai. Les objets qui viennent à vous ne pourront vous détourner. »³⁷⁹

Ce conseil de Lin-Tsi fait apparaître ce que serait l'objectif recherché de l'enseignement selon le zen, à travers la maîtrise de soi et l'indépendance d'esprit, c'est-à-dire l'authenticité spirituelle, par la non-perturbation face aux événements. C'est précisément ce que recherche également le créateur dans sa pratique ou dans son enseignement : que le disciple ne soit pas décontenancé (et donc déconcentré) par les éléments extérieurs, comme l'explique Suzuki :

³⁷⁶ B. Faure ; Le bouddhisme Ch'an en mal d'histoire ; p. 27.

³⁷⁷ Cette nécessité de se détacher de l'activité discursive se retrouve dans l'origine de la transmission d'esprit à esprit du zen : « La théorie de la « transmission spéciale » [en dehors des écritures] visait à l'origine à remédier aux abus engendrés par une adhésion trop étroite à l'exégèse des textes canoniques, mais ne constituait nullement un désaveu de ces derniers. » B. Faure ; Le bouddhisme Ch'an en mal d'histoire ; p. 25.

³⁷⁸ F. Jullien analyse ainsi cette articulation : « (...) de même qu'un bon chanteur fait que les autres puissent continuer à l'unisson, le bon éducateur fait que les autres puissent poursuivre ce qu'il a dans l'esprit. « Il conduit ses élèves mais sans les traîner, il les pousse en avant mais sans les contraindre, il leur ouvre la voie mais sans les mener jusqu'au bout » : si bien que leur esprit reste « calme », « à l'aise », et qu'ils se « rendent compte » par eux-mêmes. » ; Le détour et l'accès ; p.191.

³⁷⁹ Les entretiens de Lin-Tsi ; p.71.

Chapitre 2 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Extrême-oriental »

« Leur but (aux maîtres) est que l'attention de l'élève soit concentrée sur la chose même qu'il désire saisir et non pas sur quelque chose qui puisse le troubler, même de la façon la plus détournée. »³⁸⁰

A travers l'attitude du maître enseignant le tir à l'arc, on peut supposer que cette volonté d'E. Herrigel de ne pas détourner la concentration concerne également, et avant tout, le maître lui-même. C'est en effet lui qui représente et est censé transmettre la théorie dont il faudrait se détacher lors de la pratique d'un art. Cela est d'autant plus envisageable, que l'élève a tendance à « s'accrocher » plus encore à l'opinion du maître, sa pratique dépendant de lui. D.T. Suzuki abonde dans le même sens lorsqu'il déclare :

« Ceux qui connaissent par eux-mêmes ne cherchent rien d'extérieur. S'ils adhèrent à l'opinion que la libération vient par l'aide extérieure, par l'office d'un ami bon et sage ils se trompent entièrement. »³⁸¹

On retrouve également une observation similaire, dans les cas des entretiens de Lingyou de Kouei-chan :

« Si vous acquérez de l'extérieur une compréhension ou une vue et que vous en fassiez une voie du Chan, cela n'a aucun rapport (avec cette réalité innée qui est en vous). »³⁸²

II.B. LES ARTS MARTIAUX

Le lien entre le zen et les arts martiaux semble très étroit puisqu'il remonterait à l'origine du zen. En effet, certains considèrent que le fondateur du célèbre temple de Shaolin serait Bodhidharma, le mythique propagateur de ce qui sera considéré comme le zen en Chine. Il est dit en effet que celui-ci aurait utilisé les arts martiaux pour permettre aux moines de contrebalancer l'attitude passive de la méditation bouddhiste. Ainsi serait née une forme de pratique, le kung-fu. Une étude particulière serait nécessaire pour connaître le

³⁸⁰ D.T. Suzuki ; Essai sur le bouddhisme zen, vol. I ; p . 356.

³⁸¹ D.T. Suzuki ; Essai sur le bouddhisme zen, vol. I ; p. 261.

³⁸² Traduit par J. Gernet ; L'intelligence de la Chine – le social et le mental ; p.383.

Chapitre 2 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Extrême-oriental »

parcours de cette pratique à travers les âges, et les diverses formes qu'elle aurait prise par exemple à travers les films dits de « kung-fu».

II.B.1. LES CARACTERISTIQUES DU DUELISTE

II.B.1.a. L'esprit au repos

Dans son ouvrage traitant des rapports entre le zen et les arts martiaux³⁸³ au Japon, T. Cleary évoque des notions qui pourraient éclairer les rapports existant entre la pratique du zen et celle des arts martiaux, à travers les divers états de la conscience qui, selon lui, fait partie des diverses formes ou composantes de la méditation dans le bouddhisme :

La première notion est ce qu'il appelle la méditation ordinaire, dans le but de développer les facultés ordinaires : l'assurance et du bien-être.

La seconde a pour but de transcender le monde phénoménal afin d'aboutir à la quiétude par l'extinction de la souffrance mentale.

La troisième est l'obtention d'états de conscience modifiés. Cependant, ceux qui la pratiquent pour briser les attachements aux concepts et aux conventions risquent la dépendance de ces états de transe.

La quatrième est vouée au développement de capacité au service d'autrui, le pratiquant utilise les trois méthodes précédentes dans un sens plus large.

La cinquième est celle de *l'ainsité* qui serait la réalisation de la nature du bouddha présente en chacun. Il semblerait qu'il s'agisse de la nature profonde et authentique. Elle permet, selon T. Cleary, lorsqu'elle est maîtrisée, d'employer librement les autres méthodes, sans risque de fixation.

Il est dores et déjà possible de noter, à la lecture de ces différentes méthodes et à travers ce qui a également été observé dans les diverses études, que ces techniques ne semblent pas cloisonnées et que les différentes notions qu'elles induisent s'interpénètrent, et s'influencent les unes les autres.

Si l'esprit doit être «au repos », par une technique nommée « absence de pensée » il ne s'agit pas pour autant d'étouffer toute pensée, comme le « non-agir » ne signifie pas

³⁸³ T. Cleary ; La voie du samourai.

Chapitre 2 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Extrême-oriental »

l'immobilisme du corps mais au contraire une fluidité de l'action, l'« absence de pensée » signifie une fluidité des pensées, qui jamais ne se fixent, ou ne s'immobilisent sur une matrice particulière.

II.B.1.b. Le « coup de théâtre » du samouraï

Cleary évoque précisément des textes d'un des plus célèbres samouraïs du XVI^{ème} siècle, M. Musashi qui utilisait, dans sa stratégie de combat, une technique fondée sur le contrôle et la manipulation des émotions, en provoquant sciemment chez son adversaire une « présence de pensée » afin d'entraver son corps. A chaque fois qu'il avait à combattre, Musashi utilisait des tactiques originales visant à faire perdre à l'adversaire le contrôle de lui-même, en arrivant soit en retard, afin de provoquer l'impatience de son adversaire, soit en avance en surgissant par surprise. Cet exemple montre comment Musashi utilise les émotions de ses adversaires (par ses trouvailles tactiques) en les éloignant de leur état « naturel » pour les empêcher d'agir à leur guise. Le fait de perturber le moral de son adversaire n'est pas nouveau dans l'art de la guerre, mais T. Cleary montre Musashi revendiquant des principes issus du zen, comme cela apparaît dans son Traité des cinq roues :

« Tout naturellement on frappe et tout naturellement on fait face. Tout cela est la voie du « vide ». »³⁸⁴

Partant du principe du vide, Musashi semble appliquer pour lui-même ce principe, et l'utiliser contre ses adversaires. En effet, il déstabilise l'adversaire en « remplissant » son esprit, par la déconcentration (ou plus précisément en dissolvant sa concentration « ouverte » par sa focalisation sur un incident ou un détail précis) c'est-à-dire en empêchant son esprit « d'être vide »³⁸⁵. Musashi vise à s'assurer pour lui-même les préceptes, qu'il retourne contre ses adversaires. Il parle de frapper naturellement, sans être troublé par son esprit et à l'inverse, afin de s'assurer la victoire, il semble tout faire pour retourner l'esprit de son adversaire contre lui-même. S'il revendique une technique qu'il définit comme provenant du

³⁸⁴ M. Musashi; Traité des cinq roues; p.60.

³⁸⁵ Dans son analyse de l'expérience intuitive C. Petitmengin recueille un témoignage issu d'un état intuitif qui précisément pourrait expliciter, le processus de M. Musashi: « Si nous portons notre attention sur un point précis, (...) nous nous heurtons au risque de ne trouver que ce que nous sommes prêt à trouver. » ; C. Petitmengin ; L'expérience intuitive ; p.186.

Chapitre 2 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Extrême-oriental »

zen, il semble que cette technique ne soit pas spécifique au zen même s'il le zen les a rendues particulièrement spectaculaires, ces techniques semblent en effet prendre leur source dans la tradition des lettrés chinois, par l'utilisation dans les stratégies militaires antiques de la dualité entre l'approche « directe » et de « biais » comme le définit F. Jullien :

« De face » ou de front, signifie, (...) de façon « normale », ordinaire, prévisible ; parallèlement, « de biais » ne signifie pas seulement de flanc, mais aussi d'une façon extraordinaire, à laquelle l'ennemi ne s'attendait pas, qui l'atteint là où il est démuni. L'attaque alors est « détournée », elle opère « en secret ». ³⁸⁶

Dans le cas d'une pratique artistique, il n'y a pas d'adversaire en face qui tente de perturber l'activité de l'artiste. Son seul ennemi, c'est lui-même³⁸⁷. Pourtant, le cas de la tactique de Musashi pose un problème dans le cas d'une pratique artistique comme par exemple le jeu du comédien. En effet, il n'est pas rare, pendant le jeu, qu'un événement inopiné produise chez ce dernier une réaction soudaine et spontanée, totalement improvisée. Il va trouver une nouvelle façon de dire le texte de manière précisément « naturelle » comme Musashi l'enseigne pour le combat au sabre. Le problème qui se pose est de savoir si l'effet de surprise est déstabilisant ou au contraire vecteur de créativité, car il s'agit dans ce cas d'un même effet imprévu similaire à celui que provoque Musashi pour troubler son adversaire. H. Aubry, dans son étude sur les créateurs contemporains, analyse leur technique issue du zen, par la même observation du facteur de créativité que peut provoquer l'accident et l'imprévu :

« L'évènement dans l'accident contrôlé, s'identifie à un rythme qui saisit l'écoulement d'un temps unique, puisque : « la conscience de l'instant », par un effort de concentration mentale, provoque une surprise préméditée. Cette surprise préméditée peut être un agent provocateur du satori ; car son cheminement tout au long de son orientation parvient d'un seul coup à l'esprit »³⁸⁸

³⁸⁶ F. Jullien ; Le détour et l'accès ; p.35.

³⁸⁷ Il n'y aurait pas d'ennemi réel ou direct mais dans le cas de l'artiste, qui crée pour que son œuvre soit partagée par d'autre, c'est cet « autre » qui dans son esprit peut devenir son ennemi et l'empêcher d'agir librement comme Musashi « paralyse » son adversaire, F. J. Varela ; analyse ce lien entre le refuge dans les habitudes conditionnées par la l'angoisse du jugement d'autrui : « *Qu'entendons-nous par empathie inconditionnée ? (...) L'empathie spontanée qui surgit quand on n'est pas encore emprisonné dans les réflexes habituels (...) ne s'accompagne pas d'un besoin de réaction de la part du destinataire. C'est l'angoisse concernant la réaction - la réponse de l'autre -, qui est la cause de notre tension et de notre inhibition dans l'action.* » ; L'inscription corporelle de l'esprit : p.330.

³⁸⁸ H. Aubry ; L'influence de la philosophie et de l'esthétique zen sur des créateurs contemporains ; p.121.

Chapitre 2 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Extrême-oriental »

Il est possible d'émettre l'hypothèse qu'il s'agit en fait d'une sorte d'«accident» dans lequel l'artiste est « ouvert »,³⁸⁹ il ne sait pas sous quelle forme il peut survenir. Mais il en reconnaît le mécanisme caché.³⁹⁰ Si l'accident sort du champ de son appréhension où que l'esprit n'est pas disponible à la nouveauté, c'est là semble-t-il que la vraie déstabilisation intervient. Ce lien entre l'habitude, opposée avec l'ouverture à une situation « libre », est également défini par F. Varela :

*« Une autre caractéristique de l'empathie spontanée qui ne procède pas de l'action volontive, des réflexes habituels est le fait qu'elle ne possède pas de règles (...) elle se définit totalement en réponse à une situation particulière. »*³⁹¹

Dans l'improvisation théâtrale, les comédiens ne savent pas ce que va faire le partenaire, cependant ils sont ouverts à toutes les éventualités, ils ont l'esprit potentiellement créatif. Rien en théorie ne peut les prendre au dépourvu puisqu'ils sont ouverts à tous les possibles. Cela ressemble davantage aux spécificités des arts martiaux, les adversaires ne savent jamais ce que va faire l'autre et doivent être prêts à toutes les éventualités, l'esprit doit donc être réceptif à la nouveauté et disponible. Et c'est par ce développement de l'esprit ouvert, c'est-à-dire vacant, que le zen semble permettre d'appréhender un vaste champ de potentialités. L'idée d'un esprit vacant rejoint d'ailleurs, celle du vide selon les Chinois tel que le décrit H. Masson :

*« Ce vide [WU] c'est le non-déterminé, le non-savoir, qui contient tous les vides possibles. Le vide est donc efficace. Il n'a rien à voir avec l'abîme mortel. »*³⁹²

Cette notion de vide pourrait être qualifiée non pas comme une disparition de quelque chose, mais d'ouverture sur la nouveauté à travers le déplacement du savoir et de la connaissance. Il ne s'agit pas d'une remise en cause du principe de la connaissance, mais plutôt, par analogie avec l'image d'une échelle, où le barreau sert provisoirement à passer

³⁸⁹ C. Petitmengin définit cet état, concernant l'artiste, comme étant un regard global, défocalisé ; L'expérience intuitive ; p.186.

³⁹⁰ Contrairement au spectateur qui comme les adversaires de M. Musashi se trouve manipulé par la créativité de l'artiste ou du stratège : « Ainsi parce qu'elle nous situe toujours à un stade antérieur à l'actualisation des choses, la relation de biais nous permet de manipuler l'autre à notre guise tout en demeurant nous-même « insondables » ; (...). » F. Jullien ; Le détour et l'accès ; p.38.

³⁹¹ F. J. Varela ; L'inscription corporelle de l'esprit ; p. 331.

³⁹² H. Masson , Cour et jardin, p.136.

Chapitre 2 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Extrême-oriental »

sur un nouveau barreau et n'a pas de finalité intrinsèque. Ainsi, rester immobile sur le barreau reviendrait à s'accrocher à ces idées établies ou inculquées. De la même manière, A. Koestler note la remise en cause permanente des « lois » scientifiques s'approchant de la notion de « non-savoir » comme cela a été vu dans la citation précédente :

« Il semble que plus nos « lois » sont universelles, plus elle deviennent volatiles, et que tous les fleuves du savoir doivent trouver leur fin ultime dans le nuage de « non-savoir » des mystiques. »³⁹³

Musashi, en adoptant une attitude non-conventionnelle et jamais vue lors de son arrivée à des combats, semble ainsi appliquer les principes d'originalité et de renouvellement créateur tels qu'ils sont observables dans les textes traitant du zen et de la créativité, et comme le précise A. Koestler :

« Le zen est un défi au conventionnalisme »³⁹⁴

II.B.1.c. La stabilité d'esprit

Il semblerait donc que ce ne soit pas les pensées en elles-mêmes qui constituent un danger, mais la manière par laquelle elles sont gérées. C'est d'ailleurs ainsi que T. Cleary interprète les précisions d'un maître zen du XVIIe siècle nommé Takuan qui selon T. Cleary :

«Prends bien soin de distinguer l'état de «sans pensées » perçu ici comme un espace de liberté fluide, d'avec «l'absence de pensées ».³⁹⁵

Pour T. Cleary, Takuan illustre l'immobilité comme une stabilité de l'esprit autour duquel peut s'exercer le mouvement. C'est donc cette immobilité (la tranquillité d'esprit), qui permet la fluidité du mouvement dans l'action :

³⁹³ A. Koestler ; Le cri d'Archimède ; p.235.

³⁹⁴ A. Koestler ; Le lotus et le robot ; p.310.

³⁹⁵ T. Cleary ; La voie du samouraï ; p. 96.

Chapitre 2 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Extrême-oriental »

«Comment lâcherait-on le mouvement pour chercher la tranquillité ? Certes il faut rechercher la tranquillité au sein du mouvement ; mais dans le mouvement même il y a une éternelle tranquillité. Ainsi ne lâche-t-on pas le mouvement lorsqu'on recherche la tranquillité ; mouvement et tranquillité n'ont jamais été séparés. »³⁹⁶

Il est possible d'expliciter cette opinion de stabilité d'esprit, source de mouvement, à l'aide de l'image de la sonde spatiale dont l'énergie propre est insuffisante : lorsqu'on envoie une sonde dans l'espace, très souvent son énergie interne n'est pas suffisante pour la propulser aussi vite qu'on le souhaiterait. Pour cela, on utilise la gravitation d'une planète, en envoyant la sonde frôler cette planète, afin de provoquer un effet de fronde gravitationnelle, donnant une accélération supplémentaire à la sonde. Cette dernière va donc pivoter par rapport à un axe perpendiculaire à son plan d'orbite et passant par le centre de la planète immobile par rapport à la trajectoire de la sonde.

Ainsi, comme dans l'idée de Takuan, c'est l'immobilité (de la planète par rapport à la sonde) qui crée la mise en mouvement de la sonde, c'est-à-dire son accélération. De la même manière, un esprit agité (par la peur, le doute, la colère), se trouve comme la planète, toujours en mouvement désordonné par rapport à la sonde, et empêche l'accélération de celle-ci, c'est-à-dire le mouvement ou l'action, pour revenir au plan des arts martiaux. Takuan exprimait encore plus précisément ce fait lorsqu'il enseignait à ces élèves :

« Ce qui importe le plus dans l'art de l'escrime est d'acquérir une certaine attitude mentale appelée «sagesse immuable »³⁹⁷. Cette sagesse s'acquiert intuitivement après un entraînement pratique prolongé. « Immuable » ne signifie pas rigide, lourd et sans vie comme un rocher ou un morceau de bois. Il signifie le plus haut degré de mobilité autour d'un centre immuable. Le mental atteint alors le plus haut point d'alacrité, et peut diriger l'attention partout où il faut - à gauche, à droite, dans toutes les directions requises. »³⁹⁸

II.B.1.d. La pensée translogique et non illogique.

³⁹⁶ Seng-Tchao; Les entretiens de Lin-Tsi; p.133.

³⁹⁷ « immuable » est parfois traduit dans d'autres ouvrages par immobiles. c.f: Takuan ; Mystère de la sagesse immobile.

³⁹⁸ D.T. Suzuki, Essai sur le bouddhisme zen, vol.III ; p.362.

Chapitre 2 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Extrême-oriental »

En reprenant le cas de la conscience altérée, où là aussi il y a fluidité d'action autour d'un esprit centré et stable, on retrouve à nouveau les deux notions qui ont été vues précédemment et illustrées par T. Cleary qui note à propos du samouraï S. Shôsan que ce dernier :

« (...) affirme une volonté indépendante et une force intérieure. »³⁹⁹

Sous l'effet d'une conscience altérée, ce ne serait plus forcément les émotions (elles peuvent être également réduites), mais la vigilance consciente qui se trouverait également altérée. Pour reprendre l'exemple précédent, imaginons la sonde non plus gravitant autour d'une planète, mais plongée dans un champ d'astéroïdes, celle-ci subissant l'influence de leur champ gravitationnel et donc dans l'incapacité de pouvoir contrôler la trajectoire. Le mouvement sera d'une grande fluidité avec une trajectoire changeant de manière spontanée, mais régie par un univers totalement chaotique. Comme les astéroïdes, on peut supposer que lorsque les pensées sont agitées, elles prennent le contrôle de soi-même. Dans le cas de la conscience altérée, l'esprit semble avoir atteint une fluidité totale et une grande spontanéité, mais sans que les actes n'aient aucun sens par rapport aux codes de conduite (la sonde ne respecte plus le code de la route). A. Koestler décrit ce phénomène du support indispensable des « codes de conduite » à la pensée même la plus créative et originale :

« Privée de ces indispensables codes [de la grammaire, de la politesse, de la logique du langage], (...) la pensée deviendrait incohérente, comme il arrive lorsque les lois du raisonnement normal sont suspendues : dans le rêve. En revanche, la pensée attachée à une matrice unique est évidemment bornée. C'est l'exercice d'une technique plus ou moins souple qui ne peut fonctionner que d'une certaine manière déjà rencontrée dans l'expérience, mais incapable d'œuvre créatrice, originale. »⁴⁰⁰

Pour illustrer cette idée de disposition à la fois fluide mais stable, il est possible de prendre en exemple le procédé des kôans. Par ce procédé, les maîtres sont censés tester le degré d'éveil des adeptes par des questions suscitant ainsi une réponse la plus spontanée possible et révélatrice de leur esprit authentique. P. Demiéville décrit ainsi les techniques d'enseignement du fondateur de l'école rinzai du zen, Lin-tsi :

³⁹⁹ T. Cleary ; La voie du samouraï ; p. 70.

⁴⁰⁰ A. Koestler ; Le cri d'Archimède ; p.31.

Chapitre 2 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Extrême-oriental »

«L'hésitation mérite le bâton, car elle implique doute, agitation et incertitude. L'acte doit jaillir immédiatement des profondeurs subconscientes de l'homme vrai qui est en chacun de nous (..)»⁴⁰¹

L'idée de Lin-tsi serait d'empêcher que l'élève ne se cache derrière une fausse personnalité tirée des conventions ou de ce qui lui à été pré-inculqué. Comme le précise P. Demiéville, ce qui paraît essentiel dans la philosophie de Lin-tsi, c'est de toujours mettre en garde vis-à-vis de toute forme de dépendance de l'esprit, menant aux notions toutes faites et aux croyances, défiance qui se tourne également vers ses propres principes.

Cependant, même si le maître désire une réponse qui va au-delà de la logique «terre-à-terre», il ne souhaite pas obtenir du disciple une réponse qui viendrait d'un esprit altéré, (comme si, pour paraître spontané, le disciple se présentait ivre devant le maître) car à ce moment ses réponses ne seraient plus translogiques⁴⁰², mais littéralement illogiques. Le terme «translogique» ne semble pas vouloir dire «absence de logique» mais une logique qui se situerait sur un autre plan que la logique courante. Logique, qui semble pouvoir se comparer à celle de l'humour dit de premier ou de second degré.⁴⁰³ L'humour dit de «second degré» n'est généralement perçu que par ceux qui en connaissent la méthode d'approche (l'ironie par exemple), de la même manière, les kôans ne seraient appréhensibles que par ceux qui connaissent la méthode d'investigation. Le lien entre l'humour et le zen a d'ailleurs été le sujet d'un ouvrage⁴⁰⁴, ce qui tendrait à confirmer l'hypothèse d'un lien entre ces deux formes de pensée. On peut cependant se demander quel lien pourrait bien unir le mécanisme du kôan dans le zen avec l'humour et la pratique artistique. Etonnement, des éléments comme l'humour et l'esthétique se retrouvent dans le cadre d'une analyse des mécanismes de la pensée intuitive et de la théorie «bissociative» selon A. Koestler et décrite par C. Petitmengin comme étant :

⁴⁰¹ P. Demiéville, Les entretiens de Lin-tsi, p.68.

⁴⁰² « *Le zen a une forme de pensée qui est translogique* ». Encyclopédia Universalis, Rubr. T'chan vol 15, p. 773.

⁴⁰³ De la même manière que l'on trouve cette double réfutation logique/illogique, on observe dans Le traité de Bodhidharma, cette conscience hors des formes (qui semblerait se référer également à la perception intuitive) réfutant à la fois la compréhension et l'ignorance ; « *Lorsque vous ne comprenez pas, vous poursuivez le Dharma* [Le Principe se référant à la loi bouddhique] ; *lorsque vous comprenez, le Dharma vous poursuit. Si vous comprenez, votre conscience attire les formes ; si vous êtes dans l'erreur, les formes attirent votre conscience. Avoir conscience sans dépendre des formes est ce qu'on nomme ne pas voir les formes.* » ; p.79 : Trad. de B. Faure.

⁴⁰⁴ Cf. C. Hyers ; The laughing Buddha : zen and the comic spirit ; New Hampshire : Longwood Academic Wakefield, 1991. 195 p.

Chapitre 2 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Extrême-oriental »

« (...) la mise en rapport de deux plans de référence ou matrices de raisonnement sans liaisons antérieures, dont l'union résoudra le problème jusque-là insoluble. (...) Koestler explique par ce mécanisme de bissociation non seulement la découverte scientifique mais l'expérience esthétique et l'humour. (...) Ces rapprochements improbables d'idées se produisent dans des couches inconscientes de l'esprit, où les lois du raisonnement logique, la tyrannie des concepts, des habitudes intellectuelles et des buts conscients, sont provisoirement suspendues.(...) Koestler note qu'un des procédés bissociatifs inconscient consiste à substituer des images visuelles aux formulations verbales abstraites, et que l'état de conscience particulier qui se situe à la frontière de la veille et du sommeil semble être particulièrement favorable à la pensée bissociative. »⁴⁰⁵

Il semble important de pointer ces éléments, renvoyant à des caractéristiques également observées dans le cadre des études sur le zen, comme la résolution d'un problème hors du raisonnement logique, et cette remarque d'un lien privilégié entre ce type de processus cognitif et un état de veille particulier. Il se pourrait donc qu'il y ait effectivement un lien entre l'idéal du zen et les processus de création artistique, dont le ciment inclurait les mécanismes encore mal connus des phénomènes intuitifs.

II.B.2. TROUBLES ET INDEPENDANCE DE L'ESPRIT

II.B.2.a. La maîtrise de soi comme nouveau point de vue

Bien qu'il n'ait pas de rapports directs avec les arts martiaux, le cas de Lin-tsi met en lumière, le lien sous-jacent entre, d'une part, l'idée principale de son enseignement : à savoir la recherche d'un esprit maître de lui-même, d'autre part, la quiétude du combattant lors d'un affrontement.

P. Demiéville montre dans son ouvrage⁴⁰⁶, que pour Lin-tsi, la notion première du pratiquant du zen devrait être de ne pas s'établir sous la dépendance d'un maître, mais de

⁴⁰⁵ C. Petitmengin ; L'expérience intuitive ; p.66.

⁴⁰⁶ Les entretiens de Lin-Tsi ; p.46.

Chapitre 2 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Extrême-oriental »

ne penser que par soi-même. Il semble que chez Lin-tsi, la théorie des points de vue soit poussée à son paroxysme, et qu'il n'ait pas eu d'autre choix que de passer par les mots pour traduire en partie sa pensée mais qu'il garde conscience de la portée limitée des mots.

Il est déjà possible d'entrevoir le lien entre ces notions philosophiques, et la pratique des arts martiaux. Il a été vu que certains samourais avertissaient du danger des pensées parasites dans la pratique du combat. Or, on constate un avertissement ressemblant fort à ce qui avait été observé, selon lequel la mise sous influence vis-à-vis d'autrui serait la voie vers les idées préconçues, elle éloignerait donc de la vision du monde telle qu'elle est exprimée ici :

« Soyez votre maître en toute circonstance, et sur-le-champ vous posséderez la vérité. »⁴⁰⁷

Musashi, comme on l'a vu, utilisait l'effet de surprise pour déstabiliser ses adversaires en arrivant plus tôt ou en retard, c'est-à-dire en employant un comportement se situant en dehors des conventions. Par ce principe, il plaçait son adversaire en face d'une situation à laquelle il n'était pas préparé, son esprit fonctionnant à l'aide des conventions, que d'autres lui ont inculquées et qu'il a faites siennes sans savoir si elles avaient un quelconque rapport avec la réalité. Or, ce comportement, dévoilé par Musashi, semble suggérer que la réalité n'aurait rien à voir avec les notions établies par les conventions de l'être humain. En rompant avec «les convenances », il semblerait montrer à son adversaire cette réalité, non pas dans le dessein d'un apprentissage spirituel, mais dans le but simplement de gagner un combat dont l'issue pouvait être mortelle. Toute sa technique consiste à appliquer l'inverse des principes prétendument issus du zen à son adversaire et dans le dessein de placer *La réalité* en contrepied avec «sa réalité ». Ce conflit s'exprime à travers la contradiction entre ce qu'il pensait trouver et cette nouvelle réalité. Ainsi sa conscience perd pied et se met à s'agiter, court-circuitant tous ses actes.

II.B.2.b. L'esprit flottant

⁴⁰⁷ M. Bruno; Tch'an (zen) racines et floraisons; p.247.

Chapitre 2 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Extrême-oriental »

Cette manière de voir l'approche du combat rappelle ce qui a déjà été vu, à travers ce qui serait considéré comme étant l'idéal du zen, c'est-à-dire une perception distincte des choses, que certains auteurs décrivent comme étant celle de la perception de l'artiste, à travers, par exemple, la vision dit «prajnique» c'est-à-dire une vision déconnectée des connaissances établies par les éléments extérieurs, comme cela a été vu dans l'exemple de l'enseignement de Lin-Tsi.

On peut percevoir, au fur et à mesure de l'inventaire des différentes notions qui gravitent autour d'une pensée qui serait issue du zen, comment celles-ci semblent s'ordonner, et par conséquent, tisser le lien qui relierait les différentes sphères d'influence se prétendant du courant zen, des arts et des arts martiaux. Le zen, comme on l'a vu à travers l'exemple du personnage de Lin-Tsi, semble prôner un esprit indépendant et détaché des idées toutes faites. Or, il a été observé, dans le cas par exemple du dessin, que selon certains auteurs, les notions préétablies seraient un obstacle à la créativité, et empêcheraient de voir les choses telles qu'elles sont, c'est-à-dire de simples formes dans leur «ainsité»,⁴⁰⁸ non à travers des principes plaqués sur les choses (c'est beau, c'est laid, ça s'appelle ainsi...) qui ne sont, pour le zen, que l'étiquette des choses⁴⁰⁹. Cette vision selon l'apparence est importante car elle implique l'acte, comme cela est décrit par le samouraï S. Shôsan :

« Si vous succombez à la faiblesse en vous laissant piéger par les apparences, la confusion du monde prendra le pouvoir avec une force croissante, envahira votre nature, troublera votre esprit et vous fera perdre le contrôle de vous-même. »⁴¹⁰

Il apparaît ici le lien entre la vision «prajnique» et l'activité des arts martiaux. S. Shôsan retrace le parcours que suit la vision erronée, entraînant la déstabilisation de l'esprit et la perte de contrôle sur les actes. On retrouve également l'idée qu'applique Musashi lorsqu'il doit effectuer un duel, c'est-à-dire utiliser les apparences (les conventions) contre son adversaire pour renverser son esprit et court-circuiter ses actions. Le seul moyen pour le

⁴⁰⁸ Défini également par le « c'est cela » ou le « tel » chez Confucius comme le décrit F. Jullien : « (...) ce qui fait accéder le zen (ou que désigne simplement le haïku), c'est le c'est cela, c'est ainsi, c'est tel. « Ou mieux encore : Tel ! » C'est ce tel qui surgit soudain « devant » l'élève à qui le maître a transmis la « méthode pour apprendre » ; Le détour et l'accès ; p.257.

⁴⁰⁹ Pour illustrer cette idée nous pourrions imaginer une personne qui, à force de toujours voir des vignettes collés sur les fruits penserait qu'elles en font partie et poussent naturellement avec eux. Or les étiquettes ne sont comme la pensée discursive comme le disait J. Jaurès « qu'un engin de mise en ordre ».

⁴¹⁰ S. Shôsan ; La voie du samouraï ; p. 70.

Chapitre 2 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Extrême-oriental »

combattant de se préserver de tout mouvement de l'esprit lors du combat, semble être l'application de ce conseil rencontré dans les textes sur le zen :

« Développez l'esprit qui ne repose sur aucune chose. »⁴¹¹

L'idée de l'esprit qui ne repose sur rien renvoie à la notion de vide, ce vide qui ne serait pas stérile mais au contraire créateur, laissant le champ libre au mouvement, ce vide paraissant se situer comme un espace entre l'esprit stabilisé et le corps libéré de tout « grain de sable » sécrété par l'esprit. Ce serait cet espace libéré par le vide qui permettrait au corps de se mouvoir de manière spontanée et directe, à chaque sollicitation de l'esprit.

II.B.2.c. Le passage à la création

Lorsque Musashi employait une attitude non-conforme, originale, créative, il semblait utiliser une des caractéristiques de l'esprit humain qui l'oppose à la machine programmée. Face à une même sollicitation, les réponses des différents sujets peuvent être très variées. On peut se demander si la réponse la plus éloignée de la posture « communément admise », ne serait pas un révélateur du degré de créativité. A la vue d'une baignoire remplie d'eau, le « sens commun », c'est-à-dire ce qu'on a appris (et/ou ce que nous a appris l'usage) fait immédiatement associer cette vue à l'idée du bain. Il est peu probable que l'on associe cette vue à l'idée de l'alpinisme par exemple. Pourtant, c'est en voyant cette matrice du bain différemment, qu'Archimède put résoudre son problème.

Le sens commun ressemble à un petit dictionnaire qui s'ouvre à la vue de chaque chose, et dans lequel sont bien ordonnés les différents éléments constituant notre univers. Précisément, l'image de la traduction est un exemple de ce qui pourrait distinguer ce processus humain qu'est la création. Si l'on demande à une personne de simplement traduire un texte mot à mot à l'aide d'un dictionnaire, même si elle ne connaît pas la langue à traduire, son travail sera relativement simple, elle sait quelle voie prendre pour accomplir sa tâche, il lui suffit de trouver chaque mot dans le dictionnaire et de le retranscrire littéralement. C'est le principe de l'expérience théorique de la chambre chinoise⁴¹² qui avait servi à R. Searle pour prouver qu'un ordinateur ne pense pas : ce n'est pas parce qu'on sait

⁴¹¹ Houang Po; *Tch'an (zen) racines et floraisons*; p.224.

⁴¹² Cf. Sciences Humaines n°62 ; juin 96 ; p. 18

Chapitre 2 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Extrême-oriental »

répondre en chinois à une question posée en chinois que l'on connaît le chinois, puisque dans la chambre la personne possède un « dictionnaire » pour lequel chaque question a une réponse toute faite. A présent si l'on demande un spécialiste du chinois de traduire des textes avec des termes très spécifiques, des notions floues, des expressions imagées, etc.. Il est connu que l'ordinateur est loin, à l'heure actuelle, de concurrencer l'humain dans ce domaine. Les « expressions toute faites » sont souvent intraduisibles littéralement dans une autre langue. Il faut souvent en retrouver l'esprit, procéder par analogie tout en tenant compte du contexte du document d'origine, pour espérer trouver son équivalent dans une autre langue, sans être toutefois assuré d'atteindre précisément « l'esprit » du texte original. Ainsi l'expert traducteur va à chaque fois viser sans être certain d'avoir fait mouche.

Pris en dehors de leur contexte, écrire, compter, viser, ou traduire ne pose apparemment pas de difficulté, mais si l'on demande de compter une foule nombreuse en quelques secondes⁴¹³, d'écrire une histoire qui ne soit pas simplement descriptive⁴¹⁴, d'atteindre une cible sans viseur et « au jugé », de traduire un texte en gardant « l'esprit de l'auteur », il y a une complexification dans la voie à prendre, que l'esprit analytique ne semble pas pouvoir résoudre par ses moyens « usuels », comme cela est précisément évoqué dans le cas du tir à l'arc par N. Claremon :

« Pour changer principalement de perspective, je devais prendre conscience que je pouvais travailler sur l'intuition physique et, partant, modifier et améliorer mes facultés d'intuition mentale : c'est-à-dire sentir simplement les situations complexes. »⁴¹⁵

Le créateur va ainsi se trouver dans la situation du tireur à l'arc, qui doit atteindre un objectif (le centre de la cible, c'est-à-dire se rapprocher de « l'esprit » qu'il veut atteindre, par la réinterprétation des idées d'un autre, comme de ses propres idées⁴¹⁶), laissé seul face à lui-même dans une situation simple au départ, mais rendue complexe par son contexte.

⁴¹³ L'importance de l'immédiateté, dans cette exemple, est également évoquée par S. Dehaene dans le cas de l'intuition arithmétique : « Il s'agit [l'intuition arithmétique] d'une sorte de carte spatiale, de « ligne numérique » sur laquelle nous posons mentalement les quantités et qui nous permet immédiatement de repérer les relations de proximité entre nombres, en sorte que nous savons immédiatement, mais de façon imprécise, quelle place tel nombre occupe relativement à d'autres. » ; *Les bases cérébrales de l'intuition numérique* ; *Université de tous les savoirs n°5* ; p.181.

⁴¹⁴ N. Goldberg donne ce conseil au sujet de l'écriture poétique : « n'explique pas montre » ; *Les italiennes jubilatoires* ; p.98

⁴¹⁵ N. Claremon ; *Zen en mouvement : leçons d'un maître archer sur la respiration* ; p.13.

⁴¹⁶ Rappelons cette constatation d'A. Koestler lorsqu'il parle des « rares occasions » où il « parviens à mettre sur le papier une phrase » qui dit exactement ce qu'il veut dire et qu'il pourrait légitimement comparer au Satori selon le zen moderne. *Le lotus et le robot* ; p. 294.

Chapitre 2 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Extrême-oriental »

Personne ne guide le sujet pour qu'il accomplisse sa tâche, il lui appartient d'estimer s'il vise correctement la cible. Dans les deux cas, le sujet est laissé face à lui-même et au vide de la voie à prendre, car d'infinies possibilités s'offrent à lui, sans qu'il n'ait aucun moyen que sa conscience ordinaire puisse utiliser pour trouver la bonne voie. Tous les livres du monde ne pourraient donner la réponse pour viser juste. N'ayant aucun outil matériel ou mental pour résoudre complexité ou difficulté, il ne peut donc avoir recours qu'à ses capacités intuitives pour embrasser la situation à la fois dans l'espace et dans le temps. Pour cela il doit rendre « ouvert » et « disponible » son esprit sans se fixer sur une position (physiquement ou mentalement), mais par une régulation en fonction du contexte telle qu'on la retrouve par exemple dans la méthode de transmission par « régulation » chez Confucius et de son adaptation à chaque élève :

*« (...) la régulation procède, (...) non d'un principe posé d'avance et transcendant le cours des choses, mais d'une mise en rapport qui est purement contextuelle et dont la cohérence demeure immanente. »*⁴¹⁷

Cette occurrence semble rejoindre l'idée de l'impossibilité à saisir des éléments à l'aide de des capacités intellectuelles et des sens, comme dans le fait de compter une foule. La seule solution consiste à avoir recours aux facultés que l'on pourrait qualifier d'intuitives et qu'illustre l'exemple de la vision globale de la foule à dénombrer comme cela est décrit à travers les caractéristiques de l'expérience intuitive :

*« L'intuition comprend en embrassant et en étreignant son objet par la pensée. »*⁴¹⁸

Ainsi, dans le cas de la création artistique, l'infinité des possibilités conduit l'artiste à utiliser ses facultés intuitives pour faire surgir l'œuvre du vide. Dans cette situation où l'artiste ne peut s'appuyer sur un outil extérieur, mais uniquement sur ses propres ressources venant des tréfonds de son esprit, il ne peut être soutenu que par lui-même et ses propres capacités non pas acquises de l'extérieur, mais intuitives, ancrées dans sa personnalité profonde. Le maître zen Houang Po écrit dans le même sens, cette phrase qui aurait pu s'appliquer aux élèves de B. Edwards :

⁴¹⁷ F. Jullien ; Le détour et l'accès p.216.

⁴¹⁸ C. Petitmengin ; L'expérience intuitive ; p.39.

Chapitre 2 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Extrême-oriental »

« C'est parce que vous ne voulez pas faire confiance aux choses qui sont dans votre propre maison, que vous allez ainsi chercher hors de vous-mêmes »⁴¹⁹

Cependant,

« Cela peut sembler facile, mais en fait c'est la dernière chose qu'un être puisse faire, car on ne le fait que lorsqu'on est définitivement convaincu qu'il n'y a pas d'autre moyen d'affronter la situation. »⁴²⁰

Une cause de cette difficulté est avancée par H. Guillemin :

« (...) nos convictions et comportements ont peu de rapport avec ces justifications rationnelles que nous en fournissons (à nous-même autant qu'à autrui) par une opération seconde et factice; habillage dont nous passons la commande à l'esprit. Trop souvent la « raison » n'est là que pour nous pourvoir de « bonnes raisons » »⁴²¹

Le zenniste, l'artiste ou le combattant, semble se trouver devant une situation complexe, où ils ne peuvent l'appréhender de manière analytique, à l'aide de la conscience ordinaire. Le combattant n'a pas une oreillette dans laquelle quelqu'un lui dirait quel mouvement faire à chaque instant, de même le pratiquant du tir à l'arc n'est guidé par aucune indication de visée, et le créateur n'a aucune suggestion sur ce qu'il doit mettre sur le papier et la manière dont il doit rédiger. Ils ne peuvent être aidés que par eux-mêmes, de la même manière que le pratiquant du zen ne sait quelle voie prendre pour résoudre ses questionnements. Voilà pourquoi Houang Po parle d'avoir confiance en sa propre maison, il dénonce ceux qui s'accrochent aux opinions des autres et se laissent diriger par leurs paroles ressortant ainsi des idées toutes faites, échappatoires commodes face à ces questionnements. C'est à ce point précis que se trouverait le lien entre la perspective du zen et la créativité dans l'art ou même l'invention. Il apparaît ici ce qui ressemble à une opposition entre l'influence et la confiance en soi, dans une pratique qui paraît réclamer une attitude d'esprit particulière (de type intuitif), dans laquelle il ne serait pas possible de se conformer aux règles du connu et du préconçu, mais où semble régner le vide créatif d'où tout peut surgir, comme dans le cas de la calligraphie comme l'évoque H. Masson :

⁴¹⁹ Les entretiens de Lin-Tsi; p.160.

⁴²⁰ T.D. Suzuki ; Essais sur le Bouddhisme zen ; vol II ; p. 61.

⁴²¹ H. Guillemin ; L'arrière-pensée de Jaurès ; p.32.

Chapitre 2 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Extrême-oriental »

« Pour le calligraphe, délivré enfin de la souffrance quasi intolérable du vouloir-crée, l'encre est «son sang ». Telle la foudre, le souffle de l'illumination, véritable décharge émotionnelle, investissant le pinceau, explosera soudain en plein cœur de la page blanche dont il va coordonner le vide. Ce vide n'est jamais néant mais espérance de tous les possibles. »⁴²²

L'expression issue du zen du «lâché des mains au bord du précipice », est très révélatrice de la confiance en soi qui semble être exigée par le zen et le dépassement de ses blocages. Cette image est expliquée par le maître zen Hakuin⁴²³ qui décrit l'adepte du zen à la recherche de la solution d'un kôan comme un homme accroché au bord du précipice et qui ne sait ce qu'il doit faire. Hakuin semble mettre le doigt sur le manque de confiance en soi-même, inhibant les actes et induisant un recours aux idées et aux actions préconçues, comme cela a été vu à travers l'exemple de B. Edwards ou de N. Herrmann lorsque ceux-ci constataient le grand nombre de gens se déclarant êtres incapables de dessiner et recourant à des stéréotypes dans leur tentative de création. Cela explique sans doute leurs références au zen lorsqu'on voit également F. Varela faisant appel à des notions du bouddhisme comme l'attention/conscience en opposition avec les délibérations abstraites :

« Cette attitude abstraite [la non-attention] est le scaphandre, le rembourrage des habitudes et des préjugés, l'armure avec laquelle il [l'esprit] se met habituellement à distance avec son propre vécu. »⁴²⁴

La difficulté, comme le constatent ces chercheurs, ne semble pouvoir être surmontée qu'en incitant les élèves à utiliser les ressources particulières de leur esprit, faisant appel à un mode de fonctionnement du cerveau privilégiant le spatial, le non-verbal et l'intuitif, appliquée à l'expérience incarnée. Comment les diverses formes d'activité cérébrale qui viennent d'être énumérées s'agencent-elles entre elles, quel facteur les unit ou les différencie ? Dans l'état actuel des connaissances neurologiques il paraît difficile de démontrer ce fonctionnement, il semble que l'on n'en soit qu'aux balbutiements dans ce domaine comme le constate F. J. Varela lorsqu'il établit des passerelles entre le bouddhisme

⁴²² H. Masson , Cour et jardin, p.104.

⁴²³ voir Essai sur le Bouddhisme zen ; p.100 vol. II.

⁴²⁴ F. J. Varela ; L'inscription corporelle de l'esprit : p.56.

Chapitre 2 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Extrême-oriental »

et l'étude des processus cognitifs, à travers par exemple la notion d'empathie inconditionnée :

« Qu'entendons-nous par empathie inconditionnée ? (...) L'empathie spontanée qui surgit quand on n'est pas encore emprisonné dans les réflexes habituels (...) ne s'accompagne pas d'un besoin de réaction de la part du destinataire. C'est l'angoisse concernant la réaction - la réponse de l'autre -, qui est la cause de notre tension et de notre inhibition dans l'action. »⁴²⁵

II.B.2.d. Le renforcement de l'esprit ou le lâcher prise ?

L'exemple des kôans chez le zenniste, montre que ceux-ci pourraient expliquer les points de concordance que peuvent voir les différents chercheurs entre le zen et la création artistique. T. Cleary⁴²⁶ soulignait une caractéristique du samouraï devenu moine S. Shôsan, prônant une attitude d'esprit extrêmement volontariste lors du combat. Il relevait cette réflexion de S. Shôsan pour qui les exercices mentaux du zen serviraient à rendre l'esprit plus fort. Pourtant, l'idée d'une attitude volontariste associée au zen semble en contradiction avec la théorie du « lâcher prise » et est loin d'être un principe fréquemment rencontré dans les études sur le zen. Or, Suzuki, dans son étude du processus des kôans, observe une caractéristique similaire, requise par les maîtres du zen dans la pratique de ces exercices :

« 1° Le Kôan est donné au disciple avant tout pour l'amener à un état de conscience d'une intensité extrême.

2° La faculté raisonnante est suspendue, c'est-à-dire que l'activité la plus superficielle de l'esprit est mise au repos, en sorte que ses parties centrales et profondes, qui sont en général profondément enfouies, puissent venir au jour et exercer leurs fonctions originelles.

3° Les centres de l'affectivité et de la volition, qui sont réellement les fondations du caractère individuel, sont chargés d'appliquer le maximum de leurs forces à la solution du kôan. »⁴²⁷

⁴²⁵ F. J. Varela ; L'inscription corporelle de l'esprit : p.330.

⁴²⁶ T. Cleary ; La voie du samouraï ; p.71.

⁴²⁷ D.T. Suzuki, Essai sur le Bouddhisme zen ; p.102 vol. II.

Chapitre 2 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Extrême-oriental »

Le troisième point, décrit par D.T. Suzuki, recoupe les observations faites par T. Cleary au sujet des conseils de S. Shōsan, c'est-à-dire le développement de la volonté et le renforcement de l'esprit, afin que le pratiquant d'art martial ou le zenniste ne se disperse pas sous d'autres influences. Selon T. Cleary, S. Shōsan semble suivre un principe particulier mettant l'accent sur la force du caractère, essentielle selon lui pour affronter un adversaire, l'esprit devant être tenace et ne pas se laisser conduire par les événements extérieurs. Si divers auteurs affirment l'existence de rapports et d'influence entre les arts et le zen, nous voyons de même que S. Shōsan établit un lien en sens inverse, à partir du zen vers les arts, comme le montre cette réflexion :

« Maintenez l'esprit où le cavalier s'enfonce dans les rangs ennemis (...). Si vous n'utilisez pas cet esprit dans l'art, vous n'y serez pas habiles. »⁴²⁸

Si l'occasion ne s'était pas présentée de se pencher sur les différentes études analysant les rapports entre le zen et l'art, on pourrait se demander quel rapport peut bien unir l'attitude du cavalier au combat et l'artiste selon la philosophie de S. Shōsan que plusieurs siècles séparent de nous. C'est, semble-t-il, la revendication d'un renforcement de la volonté qui serait le point commun entre l'esprit du combattant et celui de l'artiste selon Shōsan. Il aurait ainsi une concordance à au moins trois niveaux, d'une part entre la pratique des kōans dans l'enseignement du zen (visant à un esprit indépendant lié à une affirmation de la personnalité du zenniste) et l'esprit du combattant face au risque, d'autre part, entre l'idéal du combattant et l'attitude de l'artiste lors de la création. Cet état de fait d'une continuité de principe et de méthode, se retrouve d'ailleurs entre diverses activités en apparence séparées, comme cela a été observé chez le cinéaste K. Hu, qui utilisait les compétences d'un directeur de ballet de l'opéra de Pékin pour régler les combats dans ses films. De même, il est visible que l'art du combat et les arts du spectacle ont des liens plus étroits en Chine qu'en France, pour ne citer que ce pays. De là à dire que ce serait le zen qui serait en partie à l'origine de cette situation, aucun auteur, ne semble s'avancer jusqu'à ce point. Il serait extrêmement complexe de savoir si les rapports étroits entre les arts martiaux et les arts du spectacle prennent leur origine chez les zennistes. Les moines du temple de Shaolin font régulièrement des démonstrations d'exercices acrobatiques évoquant des postures de combat. Or, le temple de Shaolin aurait été fondé par celui qui est considéré comme le propagateur du zen en Chine Bodhidharma, qui aurait instauré cette pratique pour

⁴²⁸ S. Shōsan ; zen et samouraï ; p.43.

Chapitre 2 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Extrême-oriental »

équilibrer l'aspect passif de la méditation. De même, on sait qu'au Japon la caste des samourais à des rapports très étroits avec le zen comme l'évoquait le cinéaste A. Kurosawa et tel que cela est décrit dans cette constatation du Katsu Kaistû :

*« J'étais dans cette tranquillité spirituelle grâce à deux Voies : celle de l'escrime et du zen. »*⁴²⁹

Cependant, cette notion d'attitude « volontariste » rattaché au zen telle que le conçoit S. Shosan ou D.T. Suzuki pose un problème par rapport à la doctrine du dhyâna, c'est-à-dire la doctrine de l'école ch'an (zen) telle qu'elle était conçue à l'origine en Chine, par le fait qu'elle semble en contradiction avec l'idée de non-intervention, comme P. Demiéville en fait la remarque suite à une citation de D.T. Suzuki :

*« « Le zen est une religion de la volonté » [? pour le Chan chinois ce serait une hérésie] »*⁴³⁰

En effet, l'idée de volontarisme conscient semble aller à l'encontre de la doctrine de l'école du dhyâna tel que le note F. Gernet :

*« S'attacher aux pratiques, faire effort pour atteindre la bodhi, le nirvana, la vacuité, c'est rester dans le domaine des notions et du fabriqué. »*⁴³¹

Cette volonté serait davantage à rapprocher de la conception de Hakuin et d'une détermination « aiguillonnée »⁴³², se rapprochant davantage de ce qu'observe P. Demiéville chez le philosophe Taoïste Tchouang-tseu :

⁴²⁹ Mystère de la sagesse immobile ; p.179.

⁴³⁰ P. Demiéville ; Choix d'études bouddhiques ; p. 496.

⁴³¹ J. Gernet ; Entretiens du maître de dhyâna Chen-Houei ; p.VI.

⁴³² Hakuin défini ainsi sa conception de la volonté « Si, sans délai , il aiguillonne sa détermination et son courage - ce que sa volonté et sa conscience ordinaires (celle de tous les jours) ne pourraient faire - avec une fraîcheur de cœur inattendue - comme quelqu'un qui peut marcher sur dix mille milles d'arêtes de glaces - comme quelqu'un qui peut pénétrer au milieu d'un camp de rebelles ou s'avancer sur la scène d'un théâtre ou d'une salle de chant, alors il sera semblable à ce Roi, Ki-ou (Chi-u) dont parle Ou-mon - une grande activité spirituelle se manifestera. » ; Tch'an (zen) racines et floraisons; p. 372.

Chapitre 2 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Extrême-oriental »

« Pour Tchouang-tseu par exemple, le tao est essentiellement un et indivis et ne peut se réaliser que par une intuition elle aussi une et indivise, tout effort, toute volonté étant non seulement inutiles mais nuisibles. »⁴³³

Le zen semble proposer une approche tellement subtile des processus de connaissance que le pas est vite franchi pour tomber dans les exagérations d'un côté ou de l'autre du « fil du rasoir », comme cela est visible dans l'expression « nature-de-bouddha » :

« (...) la formule classique : « L'esprit, en tant que tel, est le Buddha », prend un sens tout différent selon que l'on interprète cet esprit comme l'esprit pur, la nature-de-bouddha immanente en chaque être, ou au contraire comme le mental souillé par les passions. Dans le premier cas la pratique consistera à faire retour à cette pureté spirituelle oubliée, alors que dans le second, toute pratique s'avère superflue, voire nuisible. »⁴³⁴

Autre exemple concernant la notion de « voie du milieu » :

« (...) le juste milieu n'a rien à voir avec la demi-mesure (l'aurea mediocritas, « point trop n'en faut ») ; selon l'occasion, il peut correspondre à l'un comme à l'autre extrême (aussi bien « s'engager » résolument que « se retirer » selon les termes de l'alternative chinoise, et non pas rester de manière attentiste entre les deux). »⁴³⁵

L'exagération de la notion de volonté chez D.T. Suzuki (au point de tomber dans l'interprétation erronée relevée par P. Demiéville), conduit ce dernier à faire de très sévères critiques sur l'assimilation du zen au Japon. Or, c'est principalement ce type de zen qui semble propagé chez nous :

« De telles vues tendraient plutôt à corroborer l'opinion (...) sur l'incapacité du Japon à comprendre et à assimiler le message bouddhique. »⁴³⁶

⁴³³ P. Demiéville ; Choix d'études sinologiques ; p. 98.

⁴³⁴ B. Faure ; Le traité de Bodhidharma ; p.56.

⁴³⁵ F. Jullien ; Le détour et l'accès ; p.249.

⁴³⁶ P. Demiéville ; Choix d'études bouddhiques ; p.496.

Chapitre 2 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Extrême-oriental »
II.B.3. DU DÉTACHEMENT À L'INTUITION

II.B.3.a. Le « ressort » source de l'activité ?

Tous les concepts qui ont été vus, tels que l'indépendance d'esprit, le renforcement de la personnalité, le vide, suggèrent une disposition d'esprit particulière, que ce soit pour la résolution d'un kôan⁴³⁷ ou la création artistique, et induiraient également un type d'activité singulier. Ce mode de fonctionnement de l'action, ou plus précisément de l'impulsion, possède un terme propre que l'on retrouve à la fois en Chine et au Japon et nommé Chi ou Ki au Japon. Il s'agirait d'une notion exprimant l'impulsion à la charnière entre l'esprit et le geste. Traduit parfois par les termes de « souffle » ou de « ressort » et décrit ainsi :

«Le «ressort» qui, dans la nature profonde, est capable de répondre à une impulsion spirituelle. Le principe dynamique de l'être humain.»⁴³⁸

Le terme de Chi, également abordé à propos du cinéaste Fei Mu qui basait ses théories sur ce Chi, le souffle, était considéré par lui comme l'élan vital du Tao. Il comparait l'objet d'art au reflet de la lune dans l'eau de la même manière que selon P. Faulliot le Ki (ou Chi en Chine) chez les Japonais serait issu d'un état d'esprit libre éloigné des délibérations mentales afin de garder toute la fluidité du Ki. Lui aussi, comme Fei Mu, illustre l'idée du Ki par l'image de la lune dans l'eau qui se reflète instantanément, directement.⁴³⁹ Pour eux, la création artistique serait en quelque sorte l'expression directe (ou la trace) de l'esprit.

Il semble que l'idée qui est véhiculée par ce terme de Chi, soit l'expression de l'activité particulière commune à l'artiste et au zenniste, c'est-à-dire un fonctionnement de l'esprit en prise directe avec la réalité, sans passer par le prisme déformant de la conscience. Non pas seulement la conscience discursive, mais d'un esprit à la limite de l'inconscient ou intuitif. C'est ce que semble exprimer l'image du reflet de la lune dans l'eau : un passage direct de la perception de la réalité à l'activité (au concret), sans passer par la déformation ou l'interprétation de la conscience conceptuelle. Ainsi, le Chi, ce «souffle » ou «ressort »,

⁴³⁷ A. Koestler dans la même ordre d'idée définit l'utilisation du kôan : « *La technique du kôan est destinée à faire ressortir exactement cet aspect de la personnalité que condamne le code social : « L'homme inattendu ». »* ; Le lotus et le robot ; p.289.

⁴³⁸ Y. Raguin s.j ; Terminologie raisonnée du bouddhisme chinois ; p.37.

⁴³⁹ P. Faulliot ; Les contes des arts martiaux ; p.165.

Chapitre 2 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Extrême-oriental »

constituerait l'expression du passage à l'acte, le moment où, l'esprit tendu comme un arc, le mouvement est lâché et fuse telle la flèche de l'archer.

Si divers ouvrages établissent des rapports entre le zen et les arts martiaux, le tir à l'arc, la calligraphie ou la créativité, le concept du Chi pourrait apporter des éléments d'explication sur les raisons de ces supposés rapports. En regard des caractéristiques propres au Chi qui ont été vues, c'est-à-dire une immédiateté de l'action face à la réflexion, on peut observer que toutes les activités citées, réclament elles aussi un comportement particulier dès lors qu'elles nécessitent une maîtrise de la pratique et une virtuosité. Reste à savoir si toute activité banale (telle que biner un champ, faire une addition, etc.) requiert également un esprit tel que semble le revendiquer le courant zen. L'influence supposée de l'esprit zen sur l'esprit du créateur paraît se situer à un niveau différent lorsqu'on voit des cinéastes se réclamant de l'influence du zen dans leurs œuvres, tels B.Y. Kun, ou K. Hu à travers le taoïsme, supposé être en partie à l'origine du zen, comme le remarque P. Demiéville au sujet de l'opposition entre la tradition « gradualiste » et « subitiste » du Ch'an :

« Il apparaît donc possible de déceler dans la doctrine du Touen [Subitisme] et du Tsien [gradualisme] une sorte de transposition en termes bouddhiques de la polarité qui a toujours divisé l'âme chinoise qui s'exprime historiquement dans l'antagonisme du confucianisme raisonnable, minutieux, industriel, et du taoïsme intuitif, mystique, totalitaire. »⁴⁴⁰

Lorsque l'on parle de gradualisme ou de subitisme, il s'agit de l'atteinte de « l'éveil » ; c'est-à-dire l'aboutissement (ou progression) de la recherche intérieure du Zenniste⁴⁴¹ qui passe par un enseignement faisant large part à l'intuition et à des procédés comme les kôans, ces phrases énigmatiques fondées sur l'insinuation⁴⁴². Or, il est bien possible que l'on puisse un jour éclaircir ces concepts par le biais de domaines comme les sciences de la cognition, et particulièrement celles s'intéressant au processus de la recherche dans le cadre de la

⁴⁴⁰ P. Demiéville ; Choix d'études sinologiques ; p.98.

⁴⁴¹ Les deux chemins de l'éveil sont explicités comme suit par P. Demiéville : « La meilleure traduction [de touen (subitisme)] serait « une fois pour toute » ; l'intuition « subitiste » est essentiellement achronique, elle échappe à toute détermination temporelle ou spatiale, alors que la connaissance « graduelle » résulte d'une accumulation de pratiques qui se succèdent dans le temps et se situent respectivement. » ; Choix d'études sinologiques ; p.95.

⁴⁴² La description que fait A. Koestler de l'insinuation semble convenir assez bien aux caractéristiques que l'on retrouve dans le kôan : « (...) tout cela [l'explicitation verbale et « intellectuelle » d'une anecdote d'insinuation] est implicite, insinué. A l'interlocuteur de le deviner. Si la réponse était donnée tout au long, bien clairement, elle épargnerait à l'interlocuteur cet effort d'imagination, mais elle le priverait de toute récompense ; il n'y aurait plus d'anecdote. » ; A. Koestler ; Le cri d'Archimède ; p.69.

Chapitre 2 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Extrême-oriental »

créativité scientifique et de la création artistique et plus particulièrement lorsque par exemple A. Koestler oppose le rire à la tragédie, domaines dans lesquels on retrouve les mêmes notions de « recherche » et « d'insinuation » :

« (...) deux modes de décharge de la tension : l'explosion des émotions agresso-défensives et la catharsis graduelle des émotions de participation. »⁴⁴³

« L'explosion » et le « graduel » ne sont pas sans évoquer le subitisme et le gradualisme rencontrés dans le zen. La correspondance est d'autant plus troublante lorsqu'on voit P. Demiéville rattacher l'enseignement graduel au « confucianisme raisonnable » rappelant les émotions de participation, et l'enseignement subitiste rattaché au « taoïsme intuitif » évoquant l'humour et l'insinuation dont parlait A. Koestler. Ainsi, R. Goepper observe comme P. Demiéville :

« La méthode « graduelle », qui menait à la dernière réalité à travers l'analyse, l'accumulation de bons Karmas et une longue étude des textes était fort proche de la tradition confucéenne, qui exigeait une mutation du savoir et de la sagesse, tandis que la méthode "soudaine" qui voyait la possibilité d'atteindre « l'extrémité de l'être » dans une expérience instantanée, eut des précurseurs dans la tradition taoïste. De toute façon, l'idée du principe transcendantal (Tao) qui se manifeste dans la nature et est partout présent n'est pas très éloignée de la nature bouddhique universelle et omniprésente. »⁴⁴⁴

II.B.3.b. La création bloquée par la volonté

Le concept du Chi apparaît très lié au taoïsme par son particularisme, puisqu'il semble qu'il induise un comportement issu d'un état d'esprit singulier. Pour les Chinois eux-mêmes, cette notion de Chi paraît délicate à saisir. Il semble que, comme le taoïsme, il intègre des notions particulières telles qu'elles se retrouvent définies dans cet exemple par Isabelle Robinet :

⁴⁴³ A. Koestler ; Le cri d'Archimède ; p.74.

⁴⁴⁴ R. Goepper; La chine ancienne; p.231.

Chapitre 2 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Extrême-oriental »

« *Fondement du taoïsme : La notion de spontanéité (Ziran) et non-action, non-intervention.* »⁴⁴⁵

L'image du sage qui ne craint pas les éléments naturels, étant lui-même en harmonie avec cette nature, avait déjà donné l'occasion de se pencher sur les idées véhiculées par le taoïsme. Dans le conte de Tchang-Tseu le sage taoïste ne craint pas l'eau, n'ayant pas conscience de la peur de l'eau. Aussi, il est capable de se baigner dans les remous sans se noyer étant à l'aise dans l'eau. C'est là qu'intervient la notion de spontanéité, la métaphore du sage taoïste dans l'eau qui ne connaît pas la peur, illustre un phénomène déjà rencontré dans le zen, à savoir que l'esprit ne reconnaît pas dans la conscience, l'eau, comme pouvant amener une mort éventuelle. L'eau est perçue comme ce qu'elle est, sans les autres notions véhiculées par la conscience discursive. Le pratiquant comme le taoïste se trouvent donc dans une disposition favorable ; il est à l'aise dans un élément qu'il maîtrise « naturellement », spontanément. Cependant, cette idée d'ignorance de la peur conduisant à une forme de sagesse, n'est qu'une image servant à illustrer un propos. La peur est également un phénomène naturel qui permet de se préserver du danger, l'image du sage dans les remous illustre plutôt la peur irrationnelle, celle rencontrée par exemple dans la crainte de dessiner ou de sauter d'un plongoir, c'est-à-dire par l'échafaudage d'une pseudo-difficulté qui n'a pas de réalité hors de soi. Ce n'est pas que la difficulté n'existe pas, puisqu'il y a incapacité d'agir, mais que celle-ci n'est créée que par soi-même, par l'esprit et paradoxalement par la connaissance.

Dans tous les cas de figures c'est à chaque fois la peur qui inhibe la créativité. Il semble que cette peur ait pour origine, dans le cas de l'activité artistique et des arts martiaux, la peur de l'échec. Cette peur est d'ailleurs davantage rationnelle dans le cas des arts martiaux car il y a danger de mort. Il semble d'ailleurs que le zen ait été pratiqué par les samouraïs précisément pour combattre cette peur de la mort, comme cela est expliqué par le cinéaste A. Kurosawa sur le tournage de son film *Ran*, lorsque celui-ci déclarait que sans le zen, les samouraï n'auraient tout simplement pas pu survivre. Ainsi, si le zen apprenait à relativiser la mort face au combat, a fortiori, il se peut que la crainte d'un artiste face à sa création paraisse à un zenniste encore plus relative. Pourtant, selon B. Edwards et N.Herrmann beaucoup de gens déclarent ne pas être capables de faire un dessin. On pourrait supposer que la peur serait dans ce cas de ne pas être capable de « réussir » un dessin, il

⁴⁴⁵ I. Robinet; Histoire du taoïsme ; p.34.

Chapitre 2 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Extrême-oriental »

s'agit de la peur du jugement des autres face à ce que celui qui crée s'imagine être un échec. L'artiste « peureux » projette dans son esprit un idéal qu'il s'est fixé et qu'il considère difficile voire impossible, donc, inutile d'agir. Comme écrivait B. Edwards « *C'est comme si vous décidiez de ne pas suivre un cours d'anglais par ce que vous ne parlez pas encore cette langue, (...).* »⁴⁴⁶ Nous voyons par les travaux sur la synectique que par des moyens détournés, des chercheurs font réaliser des oeuvres à leurs élèves, « malgré eux » sans qu'ils ne se rendent compte que le chercheur leur fait faire une activité artistique. Il semble que ce soit leur volonté cachée d'être de grands artistes et la réalité d'une technique qu'ils ne maîtrisent pas encore qui inhibe toute velléité d'essayer. C'est précisément lorsqu'on ne leur demande pas de se conduire comme ce qu'ils s'imaginent que doit être un créateur qu'ils agissent comme tel. Nous arrivons donc à ce paradoxe dans lequel plus la personne tend vers le but, moins elle y arrive ; au contraire, si elle se laisse aller à la pratique directe, plongée dans l'activité sans réfléchir à tout le bagage conceptuel qu'elle pourrait traîner avec elle son geste se libère.

Dans le même sens N. Vandier-Nicolas fait cette observation sur la relation qu'entretiennent la spiritualité zen et les arts :

*« L'influence de la mystique sur l'art s'exerce en dehors de toute intention, de façon spontanée, en raison de la nature de l'expérience intime qui se trouve à la source. Il ne saurait y avoir de but déterminé, d'acte intentionnel, pour l'artiste imprégné d'expérience mystique »*⁴⁴⁷

II.B.3.c. L'appel du vide

Nous retrouvons donc, dans le cas des arts selon N. Vandier-Nicolas, le même processus que celui décrit dans le Chi et le zen, à savoir l'idée d'une non-intervention. Cette idée peut sembler paradoxale, lorsque nous avons vu le cas de S. Shôsan décrivant un zen très volontariste comme semble rechercher la pratique zen des kôans. Les deux notions semblent en effet contradictoires. Nous avons vu que le Chi était un principe dynamique. Or nous observons N. Vandier-Nicolas prétendre que l'art, sous l'influence du zen, sous-tend un comportement non-interventionniste. C'est pourtant S.Shôsan qui semble nous indiquer

⁴⁴⁶ B. Edwards ; Dessiner grâce au cerveau droit ; p.2.

⁴⁴⁷ N. Vandier-Nicolas ; Tch'an (zen) racines et floraisons; p.329.

Chapitre 2 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Extrême-oriental »

l'explication de cette apparence de paradoxe lors qu'il parle de la volonté traduite par le terme de ressort :

«J'appelle ce ressort « le Za-zen avec le regard comme à l'instant du duel» (.) Je n'enseigne que ce ressort, si vous l'utilisez, aucune pensée ne peut vous perturber. Mon Za-zen est ainsi. Or aujourd'hui, partout, on pratique le Za-zen de façon à étouffer les pensées, mais cette intention d'étouffer les pensées, est déjà susciter une pensée.»⁴⁴⁸

La description que fait S. Shôsan du za-zen (la méditation zen), influencé par les techniques des arts martiaux, semble en fait reposer non pas tant sur une méthode volontariste, mais plutôt sur une impulsion passant par l'agissement direct, afin précisément de se détacher de la volonté consciente laissée « sur place », en agissant plus vite que la conscience pour lui couper court. Pour lui, le fait de s'asseoir pour méditer en se disant : « maintenant il faut que je fasse le vide » semble conduire précisément à ne pas faire le vide, puisque cet « appel du vide » doit être détaché de la pensée même du vide. De la même manière que l'élève en art plastique se dit : « Je dois réaliser une œuvre que l'on puisse qualifier d'art » s'il se pose cette question, alors qu'il ne maîtrise pas la technique, il va se retrouver face à ce qu'il croit être une difficulté qu'il aura lui-même créée par la projection de lui-même dans ce qu'il pense être la maîtrise artistique. Nous pourrions donc dire, d'après ce que semblent décrire les différents textes évoqués, que le zenniste comme l'artiste ne doit pas user d'un processus issu de la volonté directe, mais plutôt d'un déterminisme accompagnant l'acte. D'une certaine manière, il semble que le but à atteindre est de retrouver l'essence, la simplicité ou l'évidence des choses, comme cela apparaît décrit par le maître zen Hsu Yun :

« Il nous suffit de tout déposer, jour et nuit, que nous marchions, nous tenions debout, (...) dans la tranquillité ou l'agitation, que nous soyons affairé ou non; dans tout notre corps, à l'intérieur et à l'extérieur, il ne devrait y avoir qu'un doute uniforme, harmonisant et continu, pur de toute autre pensée, autrement dit, un hua t'ou comparable à une longue épée appuyée sur le ciel, que nous emploierons à abattre un démon ou Bouddha si l'un ou l'autre apparaît. Ainsi, nous ne craignons pas la pensée vagabonde (erronée); qui donc, nous agitera? »⁴⁴⁹

⁴⁴⁸ S. Shôsan; zen et samourai; p.71.

⁴⁴⁹ Hsu Yun ; Tch'an (zen) racines et floraisons; p.307.

Chapitre 2 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Extrême-oriental »

Cette réflexion rappelle la notion de « lâcher prise au bord du précipice », cette forme de détachement, préconisée idéalement dans le zen, théoriquement applicable à la personnalité même du zenniste et sensé influencer sur sa vie. Les divers théoriciens établissant des ponts entre le zen et les arts, préconisent, eux, une utilisation du zen dans la pratique artistique, et d'autres vont jusqu'à avancer que les arts, comme le zen, peuvent transformer les rapports du pratiquant d'art avec le monde.⁴⁵⁰ Il semble donc y avoir une revendication d'influence à deux niveaux chez les chercheurs, d'une part, dans le développement de la créativité, d'autre part, par le renouvellement de la perception et des rapports avec l'environnement.

II.B.3.d. Le sans-objet

L'idée d'une « tranquillisation » de l'esprit, comme nous venons de le voir dans la citation précédente, est également reprise par les études sur les arts à travers par exemple la concentration par la vision directe des choses en revenant à leur essence même, comme de dessiner en se focalisant sur les formes, ou, tel que le notait T. Cleary affirmant que l'enseignement du zen préconise de voir la réalité immédiate sans la reconnaissance conceptuelle qui serait à l'origine des mécanismes de fixation chez le pratiquant d'art martial. Nous voyons d'ailleurs cette idée précisée par H. Yun :

« (...) S'il y a crainte de la pensée fausse, cette crainte croîtra la pensée fausse. S'il y a une conscience de pureté, cette pureté sera aussitôt impure. (...) S'il y a désir d'atteindre à l'état de Bouddha, il y aura aussitôt chute dans la voie des démons. C'est pourquoi il est dit : « Porter de l'eau et aller chercher du bois pour le feu n'est rien d'autre que la merveilleuse Vérité. Le binage des champs et la culture de la terre sont entièrement des potentialités Tch'an. » Cela ne signifie pas que le seul croisement des jambes pour s'asseoir et méditer peut être considéré comme l'entraînement Tch'an dans l'accomplissement des devoirs religieux. »⁴⁵¹

⁴⁵⁰ On notera les points communs dans cette transformation du pratiquant à travers sa pratique avec les principes alchimiques : « Contrairement à une idée répandue, cette science traditionnelle n'a pas pour finalité essentielle la transmutation du plomb en or. Son objet n'est rien moins que la transformation de l'homme lui-même. L'alchimiste également appelé philosophe ou artiste, au terme d'un douloureux et long travail intérieur, au prix d'une recherche et d'une souffrance qui doivent durer une vie entière, (...) vise finalement à s'auto-transformer psychiquement et physiquement. » ; P. Lemoine ; Le mystère du placebo ; p. 127.

⁴⁵¹ Hsu Yun ; Tch'an (zen) racines et floraisons; p.307.

Chapitre 2 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Extrême-oriental »

Nous avons déjà eu l'occasion de voir l'histoire de Houei-neng, dont semble inspirée la séquence du film Raining in the mountain de K. Hu, et selon laquelle il aurait été le seul à saisir l'essence du zen alors que précisément il n'étudiait pas les textes. Cette légende rappelle l'idée qu'évoque H. Yun et selon laquelle plus on essaye de saisir conceptuellement cette réalité plus on s'en éloigne, puisque au contraire celle-ci est conséquence d'un retour à la simplicité et au concret comme cela est illustré par le binage des champs dans sa citation. L'idée de l'activité « terre à terre » ou physique, qui compléterait l'aspect « cérébral » du zen qu'est la méditation et les kôans, semble d'ailleurs apparaître très tôt comme nous l'avons vu à propos du temple de Shaôlin et d'une activité à la frontière des pratiques performatives et des arts martiaux (le Kung-fu) qui aurait été fondée par bodhidharma. Il semble que pour les zennistes, l'activité ait d'ailleurs pris une importance telle qu'elle devienne un troisième pilier de la pratique zen, entre la méditation et les kôans, P. Demiéville affirme même qu'avec l'introduction du bouddhisme en Chine, la « quiétude » passive fut condamnée et devint étroitement liée au « mouvement ». ⁴⁵²

Bien que les études portant sur les rapports du zen avec les diverses activités artistiques, suggèrent une utilisation des principes du zen pour faciliter l'activité, nous voyons que le zen revendique l'activité pour contrer « l'inconvénient » que constitue la méditation passive. Cependant, dans d'autres textes, le propos semble contradictoire comme dans cette déclaration du moine Tao Sin décrivant un soutra:

*« La vraie libération est vide, elle n'agit pas, ne souhaite rien et n'a aucun aspect. La méthode authentique, donc, consiste à ne rien faire de particulier. »*⁴⁵³

Malgré l'apparente contradiction de cette citation, qui semble réfuter l'activité, il s'agit encore une fois de nuancer le type d'activité, nous avons vu que souvent les textes rapportaient toute activité à celles des plus humbles et les plus simples, comme le binage des champs. Il s'agit en fait de ramener toute activité même la plus complexe en apparence, à son essence-même, pour revenir à la simplicité, cachée par la forêt imaginaire des théories et des concepts que l'homme se fabrique lui-même. C'est pourquoi M. Bruno fait cette constatation au sujet de la concentration :

⁴⁵² P. Demiéville, Les entretiens de Lin-tsi, p.62.

⁴⁵³ Tao Sin ; Tch'an (zen) racines et floraisons; p. 101.

Chapitre 2 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Extrême-oriental »

«La concentration dans le dhyâna du grand véhicule consiste à ne pas se livrer aux exercices spirituels, à ne pas regarder son esprit (...).»⁴⁵⁴

Il semble que l'activité et la méditation, par leur point commun consistant avant tout à cultiver la concentration, se nourrissent mutuellement. Ne pas se livrer aux exercices spirituels alors que tout semble porter à ça dans la "méditation", se rapporte à biner son champ, où il n'est pas besoin de connaître les théories philosophiques ou religieuses, au contraire, cela risque même d'engager l'esprit du pratiquant sur une autre voie que celle sur laquelle il avance pour agir. De ce point de vue, nous comprenons davantage à quoi se rapporte cette image récurrente de la « culture de l'ignorance » que nous retrouvons au gré des textes, comme le cas d'Houei-neng, il ne semble pas qu'il s'agisse d'une forme d'ignorance absolue, mais plutôt de la connaissance conceptuelle et inculquée, qui est laissée sur le côté selon le principe qu'elle ne peut être qu'un frein au mouvement, puisqu'elle fait appel à la volonté consciente, discursive, directe. Il est intéressant de noter que cette idée est également illustrée par A. Koestler dans sa description de la création scientifique et artistique :

« La première condition de l'originalité est l'art d'oublier, au bon moment, ce que l'on sait. D'où, une fois de plus, l'importance de l'inconscient, cet anesthésiste qui endort la raison et, pour un instant, rend à la vue son innocence. S'il ne sait oublier, l'esprit demeure encombré de réponses toutes faites, et ne trouve jamais l'occasion de poser les bonnes questions. Si l'oubli est un art, l'ignorance est parfois une bénédiction, - en ce sens évidemment bien limité qu'elle laisse certains esprits libres de certaines contraintes. Pour Faraday l'ignorance des mathématiques fut un atout ;(...) »⁴⁵⁵

Or, les ressources que semble réclamer l'activité artistique comme le zen, doivent contourner la conscience. Nous employons le mot contourner dans le sens qu'il ne s'agit pas tant d'atteindre un but différent mais plutôt d'un moyen qui permette d'atteindre ce but "sans l'atteindre", non pas par nous, mais malgré nous ou grâce à nous : selon le principe que « *toute recherche va à fin contraire* »⁴⁵⁶

⁴⁵⁴ M. Bruno ; Tch'an (zen) racines et floraisons; p.220.

⁴⁵⁵ A. Koestler ; Le cri d'Archimède ; p.172 .

⁴⁵⁶ Les entretiens de Lin-Tsi ; p.81.

Chapitre 2 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Extrême-oriental »

II.B.4. LA PRATIQUE SANS ETUDES

II.B.4.a. Le détachement du but

L'idée d'une influence du zen dans la pratique des arts martiaux (comme des arts en général) semble poser un problème puisque le zen réfuterait la « connaissance » classique dans le cadre d'une mise en pratique. On peut donc supposer que plus on applique les théories que véhicule le zen, plus on s'éloigne de la pratique « selon le zen », d'autant plus lorsqu'il s'agit de documents écrits. Or, selon le zen, la transmission idéale se passe en dehors des écrits et des mots. De même, Y. K. Bae, dans sa recherche sur le zen et la création artistique, constatait que le fait d'étudier le zen accroissait sa connaissance du zen mais l'éloignait de la « réalisation » du zen, ou de sa mise en pratique. Il semblait suggérer, paradoxalement, un détachement ou un éloignement, pour que l'on puisse parler d'influence réelle sur lui-même, en tant qu'artiste. Cette idée est d'ailleurs exprimée par M. Musashi au sujet des arts martiaux :

« Lorsque l'on possède complètement une théorie alors il faut s'en détacher. »⁴⁵⁷

Il semble donc que le passage du spirituel au corporel soit précisément le point sur lequel se focaliserait le zen. C'est sans doute la raison pour laquelle diverses études soulignent que le zen se base sur une communication non-verbale, par une transmission directe du savoir ou plus précisément de l'expérience, sans passer par les théories et les concepts. Le chercheur, lui, n'a pas d'autres choix pour transmettre l'idée du zen que de passer par les mots. Cependant, son but ne semble pas être d'enseigner une technique, elle constituera un travail de laboratoire. Cette observation se retrouve d'ailleurs dans la pratique de l'art théâtral comme le remarque P. Brook qui définit le travail de laboratoire comme une activité avant tout non-verbale, car selon lui :

« Le mettre en mots, c'est compliqué et même saccager des exercices qui sont clairs et simples quand ils sont indiqués par un geste, et exécutés par un corps et un esprit qui ne font qu'un. »⁴⁵⁸

⁴⁵⁷ M. Musashi; Traité des cinq roues ; p.60.

Chapitre 2 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Extrême-oriental »

Apparaître ici le lien qui semble unir, l'idée précédemment évoquée de la distance prise vis-à-vis de la connaissance conceptuelle, et de la recherche d'une simplicité des choses, comme l'exprime P. Brook. Sans se référer au zen, il relève les mêmes observations que celles rencontrées chez d'autres chercheurs, à savoir que l'activité artistique est dans son essence, simple ; ce qui apparaît comme complexe au novice ne provient que de l'expression de la réflexion de l'esprit discursif sur l'objet. L'idée, qui dans certains cas peut se révéler un outil pratique pour la résolution d'un problème (mathématique, de logique...) devient dans ce cas précis un élément perturbateur de l'activité artistique. De même, comme cela a été vu, la part de technicité semble relative dans le cas du dessin par exemple, puisque par des techniques de mise en condition des élèves, ceux-ci pouvaient dessiner très rapidement de la même manière qu'un expert. Il est possible ainsi d'émettre l'hypothèse que ce qui est nommé la maîtrise serait un « retour » à la perception et à l'esprit de la simplicité⁴⁵⁹.

Ce que semblent retirer les différents auteurs qui se sont penchés sur le zen, ce sont précisément les techniques de perception directe des choses, par une vision particulière, sans déformation par la pensée discursive. Or, pour ces chercheurs, la difficulté réside dans le fait que l'approche du zen se fait obligatoirement par cette conscience discursive. Il se trouve donc que pour pouvoir appliquer les principes du zen, le chercheur doit prendre connaissance de ses principes. Or, le fait que ces principes parviennent à la conscience constitue d'emblée un obstacle à la mise en application de ceux-ci, comme le décrit Y.K. Bae :

«Le zen n'oublie pas d'insister sur le fait que le détachement ne doit pas être un moyen pour un but et qu'il doit être détaché même de ce but. »⁴⁶⁰

Le détachement du but évoque ce phénomène déjà rencontré, c'est-à-dire une forme de volonté «sans intention » telle que semble le suggérer le concept du *Chi*.

⁴⁵⁸ P. Brook ; Point de suspension ; p. 62.

⁴⁵⁹ Tel que nous le voyons par exemple illustré dans Le traité de Bodhidharma : « Lorsque les formes et l'informel, ainsi que tous les actes ou attitudes tels que marcher, se tenir debout, être assis ou couché, sont simples, et que l'on garde son esprit immobile quels que soient les événements, agréables ou désagréables, que l'on rencontre : alors seulement peut-on parler d'esprit de simplicité. » ; p.94 : Trad. De B. Faure.

⁴⁶⁰ Y.-K. Bae ; Le zen et la création artistique ; p.235.

Chapitre 2 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Extrême-oriental »
II.B.4.b. Une volonté sans intention

Dans son ouvrage, dans lequel il analyse des textes de maîtres japonais d'arts martiaux se référant au zen, T. Cleary aborde également ce paradoxe du détachement vis-à-vis du but à atteindre à partir de ce précepte :

« C'est cela, mais si tu te fixes sur cela, alors ce n'est plus cela. » ⁴⁶¹

Selon lui, l'enseignement du zen par rapport à l'éveil consiste en la perception d'une réalité immédiate sans qu'intervienne la reconnaissance conceptuelle du «c'est cela» qui serait à l'origine du mécanisme de fixation, tel qu'il est cité dans le cas des arts martiaux par Takuan lorsque l'esprit du samouraï se fixe sur tel ou tel point particulier générant une activité de la conscience discursive.

Cette notion de fixation de l'esprit renvoie paradoxalement au phénomène de déconcentration du pratiquant. Une étude à elle seule serait, semble-t-il, nécessaire pour approfondir le phénomène de la concentration, mais on peut supposer, au regard des différents textes abordés, que cette concentration serait exprimée par Takuan sous l'expression déjà vue et qu'il nomme «l'esprit fixé nulle part», si bien qu'il s'étend à la totalité du corps :

« Où placer l'esprit ? (...) Si vous ne le placez nulle part, il remplit votre corps entier et il s'attend à la totalité de votre corps. Donc, si vous avez besoin de vos mains, vous pouvez vous en servir, (...). Il est omniprésent à chaque endroit dont il est question, il peut donc s'en servir selon le besoin. Si vous fixez votre esprit sur un endroit, il y est pris et l'activité vous manque. Si vous réfléchissez, vous y êtes pris. Donc ne faites fonctionner ni la réflexion ni la différenciation. » ⁴⁶²

Takuan met cette caractéristique en parallèle avec la réflexion dans laquelle le pratiquant peut être «pris». Il semble exprimer par cette phrase, l'idée de l'esprit bloquant le corps.

⁴⁶¹ T. Cleary ; La voie du samouraï ; p.45.

⁴⁶² Takuan ; Mystère de la sagesse immobile ; p.39.

Chapitre 2 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Extrême-oriental »

Il semble donc que l'esprit se « fixe » dès lors qu'il y a volonté consciente de l'atteinte du but. Lorsque l'on demande à des gens s'ils savent dessiner, le fait même de leur poser la question suppose implicitement l'idée de la difficulté de la pratique, comme un docteur qui ferait apparaître la douleur rien qu'en la suggérant au patient. Or, les méthodes de créativité montrent qu'en masquant l'apparence de la réalisation de leur travail (par exemple en leur faisant copier le dessin d'un visage à l'envers), l'élève n'avait plus conscience qu'il réalisait une activité qu'il considérait comme très difficile quelques minutes avant. On retrouve en quelque sorte l'idée taoïste du sage-ignorant, lorsque celui-ci se baigne dans les remous étant « ignorant » de la notion ou du concept même du danger. Or, le taoïste est capable de nager sans peine, ainsi le danger semble relatif, si bien qu'il n'existerait que chez son interlocuteur, puisque la crainte du danger risque de le paralyser, c'est-à-dire que son esprit se met à entraver son corps, ce qui a pour conséquence de rendre cette fois réel le danger. L'idée que semble véhiculer ce conte, serait que le danger n'a pas d'existence « naturelle », il n'est que relatif⁴⁶³, c'est-à-dire qu'il n'est pas insurmontable, il n'est concrétisé que par l'acte issu d'un esprit troublé⁴⁶⁴. On arrive donc à cette observation, que plus le sujet cherche à s'éloigner du péril ou de l'échec plus il le matérialise en l'appréhendant dans son esprit, plus celui-ci devient réel pour le sujet au point que son corps réagit comme si ce danger était insurmontable et donc le corps finit par ne pas pouvoir réellement surmonter le danger. C'est sans doute pourquoi T. Cleary soulignait, par rapport à la pratique des arts martiaux, ce principe zen du détachement de la reconnaissance conceptuelle, reconnaissance qui est à l'origine, selon lui, des mécanismes de fixation. Ce détachement est quelque fois exprimé par le terme de sans-appui cité par Lin-Tsi à propos de l'obtention de l'éveil selon le zen ou décrit comme « l'état de Bouddha » :

*« Pour qui comprend le sans-appui, l'état de Bouddha n'est pas à obtenir.
Réussir à voir les choses ainsi, c'est cela la vue juste. »*⁴⁶⁵

Dans le cas de la recherche de l'éveil, apparaît le même paradoxe selon lequel la non-recherche du but serait la clef pour atteindre le but.

⁴⁶³ Se jeter d'une falaise représente un danger réel, dans le sens où il est insurmontable, alors que traverser une rue représente davantage un danger « relatif ».

⁴⁶⁴ Une personne qui traverse une rue et à l'approche d'une voiture se trouve paralysée par la crainte du danger, va, paradoxalement, concrétiser ce danger en n'étant plus capable de le surmonter.

⁴⁶⁵ Les entretiens de Lin-Tsi; p.80.

Chapitre 2 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Extrême-oriental »

II.B.4.c. Image intuitive

L'aspect commun de la problématique que semblent vouloir résoudre les différentes études se référant au zen, paraît être cette impossibilité d'accéder à la source de la créativité. Même pour le pratiquant d'art martial, cette source de la créativité se concrétise plus précisément dans l'acte juste, à la fois dans l'espace mais aussi dans le temps, à travers l'idée de simultanéité opposée à la rapidité. Il semble que dans le cas de la créativité, la situation soit double. D'une part se pose le problème de l'accession à la créativité (l'élève pense qu'il n'est pas capable), d'autre part celui de la création elle-même par la maîtrise de l'acte, que nous retrouvons dans le cas des arts martiaux. Ainsi, deux phénomènes impliqués dans la problématique de ce « passage à l'acte » se distinguent, d'une part la créativité, et d'autre part la création, c'est-à-dire ce qui pourrait être dénommé l'accès à la création et la configuration de la création. Or, il semble, d'après les études sur le passage entre la créativité et la création, que ce « passage à l'acte » soit exprimé par le concept de Chi et également par cette volonté illustrée par S. Shôsan qui comparait le « ressort » comme « le regard à l'instant du duel »⁴⁶⁶ dans le cadre de la méditation zen, de manière, selon lui, à pratiquer une méditation sans la réflexion consciente « d'étouffer les pensées ».

D.T. Suzuki établit également un lien similaire entre la volonté et l'action sans passage par la conscience discursive, où le moment de l'action est décrit comme une impulsion comparée à l'instinct :

*« Il y a quelque chose de plus fort que la ratiocination. Nous pouvons appeler cela impulsion ou instinct, ou d'une façon plus générale, vouloir. Lorsque ce vouloir agit il y a zen »*⁴⁶⁷

T.D. Suzuki dépeint le zen comme étant le vouloir, mais il semble qu'il serait utile de préciser que cela ne représente pas le vouloir « en général », sinon, ce vouloir serait en contradiction avec ce qui a été vu précédemment puisqu'il a été observé que plus il y avait volonté d'accéder au but, plus celui-ci s'éloignait, selon l'optique du zen, et selon le principe illustré par exemple à travers ce précepte de Takuan :

⁴⁶⁶ S. Shôsan; zen et samourai; p.71.

⁴⁶⁷ D.T Suzuki ; Essai sur le bouddhisme zen, vol. I ; p. 354.

Chapitre 2 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Extrême-oriental »

« Si vous pensez à ne pas penser, c'est déjà penser à une chose. Ne pas penser même à ne pas penser. »⁴⁶⁸

Cet aphorisme ne peut être résolu, d'après les études traitant des techniques zen, que par un mode de pensée ayant largement recours à l'intuition, c'est-à-dire par une déconnexion de la pensée discursive. Voilà pourquoi, nous trouvons des auteurs comme D.T. Suzuki analysant ainsi les relations entre maître et élèves dans le zen à travers les questions et réponses de l'élève au maître qu'il décrit de cette manière :

« La «réponse» du maître n'est pas destinée à expliquer, mais la voie par laquelle le zen peut être saisi intuitivement. »⁴⁶⁹

Ici encore, se retrouve la notion d'intuition, comme lorsqu'elle était évoquée par H. Aubry au sujet de la peinture qui déclarait que les procédés picturaux faisaient référence à des notions intuitives et spontanées liées, dans la création, à une «esthétique du risque».⁴⁷⁰ Ainsi, que ce soit le Zenniste ou l'artiste, dans les deux cas que la méthode préconisée passe par une approche intuitive de l'esprit pour résoudre la difficulté. Cette idée de difficulté semble intéressante puisque d'une certaine manière elle se retrouve à la fois dans la créativité (l'esthétique du risque) et à plus forte raison dans les arts martiaux mais également dans la pratique du zen. En effet, les textes décrivant le but principal du zen montrent que celui-ci induit le pratiquant à appréhender le monde à travers l'œil de la sagesse, dans sa réalité comme peut en donner l'illustration ce témoignage d'un état intuitif rapporté par C. Petitmengin :

« Là je suis (...) très éveillée à la situation. Alors que quand je suis dans ma tête, que je pense à mes petits trucs, je suis pas là, je suis pas dans la réalité, je suis pas en contact avec la réalité. »⁴⁷¹

Or, le zen comme l'expérience intuitive ferait le constat de l'impossibilité voire l'incapacité «physique» de saisir cette réalité « brute »⁴⁷², d'obtenir l'ouverture de

⁴⁶⁸ Takuan ; Mystère de la sagesse immobile ; p.44.

⁴⁶⁹ D.T Suzuki ; Essai sur le bouddhisme zen, vol. I ; p. 346.

⁴⁷⁰ H. Aubry ; L'influence de la philosophie et de l'esthétique zen sur des créateurs contemporains ; p.111.

⁴⁷¹ C. Petitmengin ; L'expérience intuitive ; p.163.

Chapitre 2 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Extrême-oriental »

cette «vision» par le seul raisonnement intellectuel. Il semble que comme dans la création se retrouve l'idée de risque par l'aspect doublement complexe du processus de recherche, d'une part parce que l'objet en lui-même est complexe (la réalité ou vérité ultime), d'autre part parce que la méthode semble éloigner l'élève du but à atteindre comme à travers la technique des kôans ou des questions de l'élève et des réponses translogiques du maître. Dans le cas du zen comme dans celui de l'artiste, le pratiquant est mis en rapport direct avec la réalité concrète comme le décrit Y. K. Bae :

«L'image intuitive exprimant le stimulus tel qu'il est, est aussi significative pour le zen qu'elle l'est pour l'artiste.»⁴⁷³

II.B.4.d. L'efficacité du Zen par l'intrépidité ?

Dans ses conseils vis-à-vis de la méditation zen et de la pratique des arts martiaux, S. Shôsan accentue encore l'idée de l'esprit renforcé et volontariste. Pour lui, la méthode adéquate pour évacuer les pensées favorisant la déconcentration passe par un état d'esprit particulier, poussé à son paroxysme à travers l'imitation de la colère :

« Vous devez conserver le ressort comme si vous étiez en colère; jusqu'au point ou les autres passions ne surgissent pas. »⁴⁷⁴

Cette vision du zen semble particulière à S. Shosan, puisque l'un des principes du zen le plus souvent rapporté serait un détachement de toutes pensées, même celles amenant à la concentration. Il semblerait qu'il s'agisse donc davantage d'une d'adaptation du zen par lui, toujours dans le but de rendre l'action efficace. Or, paradoxalement, lui aussi tend vers le détachement de l'esprit à travers ses techniques volontaristes, qu'il nomme le « ressort d'intrépidité » et qui seraient son moyen pour annihiler toute pensée, afin d'obtenir le détachement comme ce que rapporte l'ensemble des études sur le zen, c'est-à-dire une approche « détachée » des choses :

⁴⁷² Le problème de la concentration, absorption ou pénétration est également illustré dans le zen : « (...), être capable, au contact des choses, de ne percevoir ni l'identité ni la différence des caractères, voilà ce qu'on nomme pénétration. » ; Le traité de Bodhidharma ; p.100 ; Trad. De B. Faure.

⁴⁷³ Y.-K. Bae ; Le zen et la création artistique ; p.51.

⁴⁷⁴ S. Shôsan ; zen et samouraï ; p.70.

Chapitre 2 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Extrême-oriental »

« Quant à moi je ne connais ni excellence ni éveil. Seulement, j'utilise toute la journée cet esprit flottant pour gagner en toutes choses »⁴⁷⁵

Quelles que soient les différentes méthodes employées, que ce soit le développement d'un esprit fort, ou de l'esprit flottant, elles semblent tendre vers le même but : utiliser des techniques qui seraient issues du zen pour rendre l'acte efficace dans le cadre d'une pratique à haut risque, comme le combat d'art martiaux. Pour S. Shôsan, et comme l'affirmait D.T. Suzuki au sujet des kôans zen, un des moyens pour arriver à une meilleure connaissance de soi passerait par ce développement de la volonté :

« [La loi du Bouddha] consiste à utiliser bien notre esprit du moment et à le rendre efficace. L'exercice, c'est de faire fonctionner plus fort l'esprit. Plus fort l'esprit fonctionne, mieux on peut l'utiliser. Plus on s'exerce plus on aura de vertu. »⁴⁷⁶

Cette caractéristique de l'affirmation de soi et de la transformation de la personnalité par la volonté semble être également liée au phénomène de la fulgurance du combattant, qui est comparée à la spontanéité des questions réponses entre maître et élèves dans le zen servant à sa progression dans « l'éveil », comme le décrit par Takuan :

« Le son ne réfléchit pas quelques instants avant de se faire entendre à la suite du claquement des mains. (...) Si l'escrimeur tient son esprit sur le sabre adverse qui le frappe, alors l'intervalle de temps intervient et il manque de réflexes. Si l'espace de temps entre le sabre adverse et le sien n'est pas plus grand que l'épaisseur d'un cheveu, alors le sabre adverse deviendra le sien. Des dialogues du zen sont faits dans cet esprit. »⁴⁷⁷

Les liens observés entre les arts martiaux et le zen semblent donc être caractérisés par ce qui paraît être une application des enseignements issus de techniques du zen ou intervient l'action directe, spontanée, sans qu'il y ait la place pour la pensée discursive. Pour certains auteurs, ces deux domaines touchent au cœur de la spiritualité japonaise comme l'affirment M. & M. Shibata :

⁴⁷⁵ S. Shôsan ; zen et samourai ; p.28.

⁴⁷⁶ S. Shôsan ; zen et samourai ; p.74.

⁴⁷⁷ Takuan ; Mystère de la sagesse immobile ; p.33.

Chapitre 2 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Extrême-oriental »

« Ainsi, on peut arriver (...) au noyau de la spiritualité japonaise au moyen (...) du za-zen et de l'escrime. »⁴⁷⁸

Ce qui est perçu comme influence du zen, et le niveau auquel elle semble se situer dans la dimension des arts martiaux, paraît se tenir dans un domaine uniquement pratique, c'est-à-dire comme un outil permettant de développer le potentiel de technicité du pratiquant d'art martial, comme cela a été vu également dans le cas du dessin ou de la synectique. Cependant, selon d'autres études, ceci ne constituerait qu'une conséquence de l'application de principes issus du zen et non pas son objet ultime qui se rattache davantage à une philosophie de vie. Une allusion à ce lien est faite par B. Edwards qui suggère une approche différente du monde plus proche, selon elle, de la pensée zen, grâce à des principes possédant des points communs avec les techniques présentes dans l'enseignement du zen. Malheureusement, elle ne décrit pas en quoi l'aspect pratique du développement créatif peut avoir une répercussion sur la spiritualité. De fait, il existe peu de chercheurs, dans l'espace francophone tout au moins, qui se soient penchés de manière approfondie sur la nature et la forme que pourrait prendre cette charnière entre pratique efficace et développement spirituel.

II.C. L'ART DES JARDINS

Ce chapitre consacré au jardin peut sembler incongru dans le cadre d'une étude sur le zen et les arts étant donné que le jardinage n'est pas pour un européen un art à part entière. D'autre part, les rapports du zen et des formes d'arts comme la peinture ou les arts martiaux semblent plus évidents ne serait-ce qu'à travers les notions de spontanéité et de fulgurance. On ne voit donc pas, a priori, ce qui pouvait bien relier le zen avec les jardins. Cependant, des ouvrages portant exclusivement sur les jardins et le zen, traitent du sujet sous un angle différent. Certains portent sur les jardins japonais, plus précisément appelés jardins secs, d'autres traitent plutôt de l'application du zen dans le jardinage en général. De la même manière on rencontre des ouvrages traitant du zen et de la cuisine macrobiotique, de la psychanalyse, de la programmation, du « management », et même de la maintenance des motos. On peut donc se demander si ce dernier ouvrage n'est pas sujet à caution, le zen étant une invention chinoise, voir du zen dans des pratiques qui n'ont rien à voir avec une quelconque culture ou tradition asiatique peut sembler douteux. Mais il a été choisi de mettre

⁴⁷⁸ M. & M. Shibata ; Traité des cinq roues ; p.148.

Chapitre 2 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Extrême-oriental »

deux types d'ouvrages en parallèle : ceux percevant l'expression du zen dans l'esthétique des jardins « secs » et ceux se revendiquant d'une influence du zen dans leur pratique du jardinage, ceci afin de tenter de discerner où pourrait se trouver la limite de l'influence du zen et la manière dont des gens qui ne sont pas nés dans la culture en contact plus ou moins direct avec le zen pouvaient s'approprier ses vues.

II.C.1. LE JARDIN PEINTURE

II.C.1.a. De la peinture aux jardins

L'existence de liens entre les différentes formes d'art en Chine, comme le théâtre et les arts martiaux est notable, ces deux domaines se croisant et étant beaucoup plus liés que ce que l'on a l'habitude de voir en France où les arts martiaux sont une activité totalement à part et n'entrent qu'à titre très exceptionnel dans le champ des arts performatifs. Il y a également le cas du cinéma, qui pourtant n'est pas un art « traditionnel » de la Chine et qui, par le biais des arts performatifs, utilise dans ses scènes d'art martial les compétences de personnalités venant de l'opéra de Pékin, qui eux-mêmes pratiquent des performances influencées par les arts martiaux. Dans le cas des jardins, divers auteurs prétendent voir une influence de la peinture sur l'art des jardins en Chine et au Japon à travers notamment l'emploi particulier de l'encre, selon les méthodes de la peinture chinoise comme dans cet exemple décrit par C. Shimizu :

« Le mouvement pictural dominé par l'emploi exclusif de l'encre suivant les principes de la peinture chinoise de l'époque des Song, joue un rôle considérable dans l'élaboration des jardins. En effet le créateur, souvent un peintre comme Sesshû Toyô, conçoit son jardin comme une peinture monochrome (...). Cette association étroite entre la peinture de paysage et l'art du jardin apparaît dans l'expression kaesansui (paysage sec), appliqué aux jardins (...) où à l'aide de matériaux sobres (...) un paysage est suggéré. »⁴⁷⁹

⁴⁷⁹ C. Shimizu ; L'art japonais ; p. 257.

Chapitre 2 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Extrême-oriental »

L'influence de la peinture sur l'art des jardins ne semble pas simplement formelle, mais passerait également, comme dans le cas du cinéma et des arts performatifs, par l'utilisation des compétences d'artistes issus des autres branches artistiques ; tel le peintre Sesshû Toyô qui applique aux jardins les principes qu'il utilise dans la peinture. Ce qui abouti, selon C. Shimizu, à des jardins très particuliers, à savoir les jardins dits « secs ». Selon elle, les matériaux utilisés sont la transposition des matériaux employés dans la création en deux dimensions, c'est-à-dire la peinture, à celle en trois dimensions, à savoir les jardins. Ainsi, on pourrait supposer que l'art des jardins secs serait, selon les critères établis en France, assimilés à ce que l'on nomme les arts plastiques, c'est-à-dire la composition d'œuvres dans deux ou trois dimensions.

Précisons tout d'abord que les jardins particulièrement étudiés dans les ouvrages sont des jardins existant encore à l'heure actuelle, et situés au Japon. Cependant, même dans ce cas précis, les auteurs notent que le lien entre les arts des jardins et les arts picturaux existait également dans ce pays comme le précise F. Berthier :

« Au Japon, dès l'époque des Heian, l'art des jardins fut en relation avec l'art pictural ; plusieurs peintres de ce pays furent aussi des jardinistes. »⁴⁸⁰

Ainsi, apparemment sous l'influence de la Chine, il apparaît que les cloisons entre différents domaines d'activités ne sont pas aussi hermétiques que ce que l'on voit habituellement en France. L'un des cas les plus connus en France est celui du jardin du peintre Claude Monet dans sa demeure de Giverny. Mais là encore il y a une différence notable entre lui et ce que nous voyons rapporté de ce qui est élaboré en Chine et au Japon. En effet, Monet a peint son jardin, alors que, on le verra plus loin, les jardins en Chine et au Japon semblent être, à l'inverse, la « reconstitution » de peintures.

II.C.1.b. Les paysages secs

Cette imitation des peintures, et plus particulièrement des peintures à l'encre monochrome, semble avoir permis, en Chine et ensuite au Japon, l'émergence d'un nouveau type de jardin, les jardins de pierre comme le note F. Berthier :

⁴⁸⁰ F. Berthier ; Le jardin du Ryôanji ; Lire de zen dans les pierres ; p.38.

Chapitre 2 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Extrême-oriental »

« Par ailleurs, les jardins de pierre reflètent l'influence de la peinture de paysages de l'époque Song. »⁴⁸¹

Un exemple très précis de ce principe de « reproduction » de peintures connues est cité par F. Berthier :

« Contrairement aux jardins de Saihōji et du Ryōanji, celui du Daisenin n'est guère difficile à déchiffrer : c'est la transposition en trois dimensions d'une peinture chinoise de l'époque Song. (...) Autant le paysage que suggère le jardin du Ryōanji est abstrait, autant celui-ci est exprimé de façon concrète. »⁴⁸²

Quand on sait que ces peintures chinoises représentent elles-mêmes des paysages, on arrive donc à ce paradoxe de voir représentés dans la nature des paysages naturels, le passage par la représentation picturale les ayant transformés en une sorte de symbole miniaturisé de la nature, comme un « paysage-bonzaï ».

Les jardins de pierre ne semblent donc pas être une « invention » du zen Chinois ou Japonais, et paraissent avoir existé si ce n'est avant, du moins en parallèle au zen. Leur particularisme semble être apparu lorsque les jardins de pierres sont devenus des jardins secs. Cette transformation de simple jardin de pierre en jardin dit « sec » se produit selon F. Berthier par la représentation particulière de l'eau dans ces jardins :

« C'est sur cette technique plusieurs fois centenaire [les paysages secs (kare-sansui)] que sont fondés les jardins zen. Toutefois ceux-ci offrent une innovation considérable : ils représentent des paysages d'eau sans recourir à l'eau. »⁴⁸³

Pour lui, c'est donc la rencontre de l'art des jardins de pierre dans l'univers du zen qui aurait produit cette caractéristique du jardin réellement sec, par le fait que ces types de jardins se trouvent dans les monastères zen. Est-ce pour autant cela suffise à les nommer jardins zen (ce que les auteurs comme F. Berthier et C. Shimizu se gardent de faire) ou à y

⁴⁸¹ F. Berthier ; Le jardin du Ryōanji ; Lire de zen dans les pierres ; p.10.

⁴⁸² F. Berthier ; Le jardin du Ryōanji ; Lire de zen dans les pierres ; p.48.

⁴⁸³ F. Berthier ; Le jardin du Ryōanji ; Lire de zen dans les pierres ; p.17.

Chapitre 2 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Extrême-oriental »

lire du zen dans ses pierres⁴⁸⁴, ce chapitre abordera précisément ce qu'en retirent les divers auteurs.

Il semble utile avant tout de relever l'importance que paraît avoir l'influence de la peinture sur l'art des jardins et ses éventuels rapports avec la pratique zen, comme semble le confirmer F. Berthier lorsqu'il rapporte les propos d'un maître au sujet des jardins des monastères zen. Ainsi, ces jardins seraient la propagation des œuvres peintes, et également des textes bouddhiques :

*« Selon un ancien maître, les jardins des monastères sont des tableaux peints sans pinceau, des sūtra écrits sans caractères ».*⁴⁸⁵

Cette idée de sūtras écrits sans caractères, semble symboliser l'influence spirituelle de ce type de jardins situés dans les monastères, qui semble n'avoir pas qu'une simple fonction décorative mais, selon certaines études serait également, comme les enseignements bouddhistes, un support à la méditation sur le chemin de l'éveil.

II.C.1.c. Le jardin « d'éveil »

Cette idée du jardin comparée à des sūtra sans caractères semble évoquer une potentialité du jardin comme propagateur de la pensée zen, de la même manière qu'elle serait présente plus particulièrement dans certains types de peintures. Ainsi, elle s'exprimerait plus intensivement dans les jardins secs. Le fait que ces jardins soient situés dans des monastères zen semble suggérer selon des auteurs comme C. Shimizu une utilisation différente de celle à laquelle ils sont destinés habituellement. Il ne s'agirait plus d'un jardin comme objet de simple agrément, mais d'un jardin qui par son particularisme extrême (l'utilisation de matériaux secs et quasi exclusive de l'élément minéral) porterait à voir la « réalité » sous un autre aspect, c'est-à-dire sous une approche non pas opposée mais divergente, comme le fait la peinture et pourrait-on même dire la création artistique. Reste à savoir si les jardins secs ont été utilisés par les moines zen pour être appliqués au processus de méditation, ou si ce sont ces types de jardins qui sont à l'origine de ce genre de création

⁴⁸⁴ cf. le titre de l'ouvrage de F. Berthier.

⁴⁸⁵ F. Berthier ; Le jardin du Ryōanji ; Lire de zen dans les pierres ; p.10.

Chapitre 2 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Extrême-oriental »

dans l'application d'un style de vie dit zen. Pour C. Shimizu cette dernière hypothèse semble lui convenir lorsqu'elle rapporte le cas du moine zen Muso :

« Muso Kukoshi est considéré comme le fondateur du jardin zen. Le jardin zen est principalement un lieu de méditation, (...). Aussi, à la notion de jardin d'agrément se substitue la notion de jardin-promenade et jardin-contemplation. »⁴⁸⁶

La disposition particulière que revêtent en général les jardins secs fait effectivement penser à une volonté de provoquer davantage la contemplation que l'agrément. Ces jardins sont très délimités, ils forment un rectangle dont deux côtés sont limités par un mur, il n'y a que les deux autres côtés opposés d'où puisse être contemplé le jardin puisqu'ils sont limités par la courbe d'accès. Ce type de jardin ne serait donc pas fait pour la promenade, mais pour être contemplé comme une œuvre d'art.

Comme le suggérerait F. Berthier, pour qui ce type de jardin n'impliquerait pas une simple contemplation puisque cette contemplation serait censée impliquer elle-même une conséquence sur le contemplateur (comme l'évoque l'image du « sūtra sans caractères »), il s'agirait donc de ce que l'on pourrait comparer à l'expression chinoise du *Ch'an kuan* que Y. Raguin interprète comme : Méditer ; contempler ; comprendre la vérité par la réflexion et la contemplation.⁴⁸⁷ Du terme *ch'an* qui donne son nom chinois à l'école zen et de L'idéogramme *kuan* qui traduit du sanskrit *vipasyana* qui signifierait :

- 1 - Considérer, inspecter, contempler.
- 2 - Prise de conscience, intuition.
- 3 - Discernement du réel au cœur de l'illusoire.⁴⁸⁸

F. Berthier semble donc suggérer trois liens reliant trois champs particuliers : la contemplation, la vision de l'art et la prise de conscience intuitive qui serait présente dans le processus zen. La présence de ces types de jardins, leur disposition, leur comparaison avec les sūtras Bouddhiques indiqueraient selon F. Berthier que leur utilisation était volontaire dans le cadre de l'enseignement du zen. Il semblerait que dans le cas de ces jardins, la contemplation intuitive de l'œuvre d'art conduise à une prise de conscience gnostique.

⁴⁸⁶ C. Shimizu ; L'art japonais ; p. 257.

⁴⁸⁷ Y. Raguin s.j ; Terminologie raisonnée du bouddhisme chinois ; p.19.

⁴⁸⁸ Y. Raguin s.j ; Terminologie raisonnée du bouddhisme chinois ; p.206.

Chapitre 2 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Extrême-oriental »

II.C.1.d. L'art délivrance

L'opinion d'une utilisation de l'art comme chemin vers le but spirituel des Zennistes n'est pas seulement évoquée par F. Berthier dans le cas des jardins, puisqu'il a été vu l'affirmation de divers chercheurs supposant l'influence de la peinture sur les jardins. Précisément, N. Vandier-Nicolas remarque le même phénomène d'exploitation de l'art dans le cadre d'une démarche de recherche spirituelle, et plus particulièrement celui de la peinture :

« Bien des religieux se sont consacrés à la peinture parce qu'ils avaient compris que l'art est délivrance, ils peignaient pour purifier leur esprit et rafraîchir leurs yeux »⁴⁸⁹

Un nouveau lien s'établit donc ici par N. Vandier-Nicolas entre le zen et la création artistique. Cette fois, N. Vandier-Nicolas ne revendique pas une influence du zen sur les arts mais à l'inverse, une influence de la pratique artistique sur la pratique zen au même titre que la méditation ou l'étude des textes bouddhiques comme cela a été rappelé par F. Berthier lorsqu'il évoquait un moine comparant la contemplation des jardins secs à l'étude des sūtra. Un double rapport est ici allégué entre le zen et les arts plastiques (en incluant le jardin sec), d'une part à travers la vision de l'œuvre d'art et d'autre part à travers le processus de créativité, qui conduirait à un raffermissement de l'état d'esprit du pratiquant. Il a déjà été rappelé les concomitances entre l'action de l'activité artistique sur l'esprit du créateur et celles induites sur l'esprit du contemplateur d'une œuvre d'art, où l'action du créateur serait de susciter, de reproduire ou d'imiter, afin d'évoquer par un vecteur indirect, les impressions, les idées, qu'il a lui-même ressenties lors de la création.

Les chercheurs perçoivent toutefois une nuance entre l'état d'esprit de celui qui crée la peinture ou le jardin et celui qui contemple l'œuvre. Cette nuance se situerait non pas dans la finalité de l'enseignement spirituel élaboré par le zen, mais plutôt dans la phase d'accomplissement de cet enseignement. F. Berthier évoquait ce moine comparant l'observation des jardins secs à l'étude des sūtras, c'est-à-dire à l'évolution de la

⁴⁸⁹ N. Vandier-Nicolas ; Tch'an (zen) racines et floraisons; p.369.

Chapitre 2 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Extrême-oriental »

connaissance spirituelle par la libération de l'ignorance spirituelle, tandis que N. Vandier-Nicolas décrivait la mise en repos de l'esprit et de la vision claire à travers la création artistique. Or, la description des principes de l'école ch'an dite « du sud » en Chine par D.T. Suzuki suggérait que l'on retrouve ces mêmes caractéristiques dans la description de l'évolution idéale du pratiquant :

« Lorsqu'il n'y a rien de mal en cette nature [du soi], nous avons la moralité; lorsqu'elle est libérée de l'ignorance c'est la sagesse, et lorsqu'elle n'est pas troublée, c'est la méditation. »⁴⁹⁰

L'école zen du sud distinguerait ainsi trois stades : le premier ferait davantage référence à des conceptions d'accumulation, par le développement de la moralité, le deuxième à la libération de l'ignorance à travers la sagesse qui semble faire référence à la connaissance de la « pensée » à travers par exemple les sūtra ou comme le déclarent certains auteurs, à travers la contemplation des œuvres d'art, et enfin le calme de l'esprit, la sérénité, à travers l'approche intuitive, requise comme cela a été vu, lors de la création artistique, et observée également dans le processus de l'expérience intuitive :

« Dans l'état intuitif le flot des pensées et l'activité discursive se calment pour faire place au silence intérieur. »⁴⁹¹

Cette caractéristique est également observée dans l'idéal du zen. Idéal qui, comme le suggère les chercheurs qui ont été cités, se trouverait dans divers moments du processus artistique, et qui aurait été consciemment utilisé par les Zennistes dans leur recherche sur la transformation de soi, et la relation au monde. Dans une autre étude consacrée aux jardins de l'Extrême-Orient, J. Park constate également ce lien intime entre l'esprit artistique et l'idéal du zen à travers les jardins secs :

« Ce concept du jardin témoigne d'une perception originale de l'art en tant qu'harmonie entre l'illumination religieuse et le sens artistique. »⁴⁹²

⁴⁹⁰ D.T Suzuki ; Essai sur le bouddhisme zen, vol. I ; p. 256.

⁴⁹¹ C. Petitmengin ; L'expérience intuitive ; p.166.

⁴⁹² Jungwook PARK ; Les jardins en extrême-orient et l'esthétique du Tao du Oi, du zen et du Kong ; p.208.

Chapitre 2 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Extrême-oriental »

Il semble donc y avoir une certaine concordance de point de vue entre les chercheurs pour établir des points de convergence entre ces deux domaines d'activité en apparence dissemblables que sont le zen et la création des jardins, comme cela est relevé dans le cas des jardins dit « zen ».

II.C.2. L'UTILISATION DES ELEMENTS NATURELS

II.C.2.a. Le reflet de la nature

Au travers les différentes activités évoquées dans ce travail, on ne peut s'empêcher d'avoir cette pensée, quant on voit ces spécialités expliquées en regard du zen : pourquoi évoquer des liens avec le zen dans ces activités et pas d'autres ? Ainsi, il semble légitime de s'interroger sur la raison de voir du zen dans l'art des jardins. Il n'est pas besoin d'être spécialiste en religion et en horticulture pour concevoir que le contact avec la nature, et à fortiori l'œuvre des jardins, à travers l'utilisation directe du matériau « nature », puisse être un vecteur d'apaisement spirituel. Des recherches ont par exemple, démontré que les jardiniers avaient une activité qui induisait beaucoup moins de problèmes de santé liés au stress que d'autres métiers. Cette idée semble évidente quand on la lit, et cependant il paraît difficile d'en expliquer concrètement la raison. Le zen pourrait-il être un outil d'analyse de ces raisons ? Certaines études le prétendent, comme l'évoque V. Ray au sujet précisément du jardinage en général :

«Même lorsque nous sommes assaillis de sentiments mélangés, que nous sommes troublés de notre condition humaine, le jardin par miracle nous renvoie à notre véritable soi, à notre état naturel pacifié. Nous expérimentons là une autre pratique du zen.»⁴⁹³

Ainsi, pour V. Ray, le jardinage mènerait à une forme de pratique du zen. Pourtant, d'autres études ne semblent pas être de cet avis. Si l'on considère en effet que seul le fait de calmer le trouble de l'esprit par une activité particulière constituerait du zen, on pourrait extrapoler ce point de vue et imaginer l'idée selon laquelle peu importe l'activité, seul le fait

⁴⁹³ V. Ray , L'art du jardin zen ; p.126.

Chapitre 2 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Extrême-oriental »

d'être libéré de la condition d'humain tourmenté suffirait à se reconnaître comme pratiquant le zen.

Des études plus approfondies expriment une nuance par rapport à l'hypothèse d'un lien entre le zen et les jardins, à travers la relation de l'homme avec la nature. Ainsi, J. Park fait même de cette relation à la nature un élément pivot de l'évolution du zen au Japon précisément à travers le vecteur de l'art des jardins :

« La Nature était le motif essentiel de la formation du rapport entre le zen et l'art japonais. D'où l'importance de l'art des jardins dans l'évolution de la philosophie zen au Japon. »⁴⁹⁴

Ainsi, la nature ne se cantonnerait pas seulement au domaine des jardins mais serait également, comme cela a été vu dans la peinture, un pivot dans les rapports entre le zen et les arts au Japon. F. Berthier décrit, selon son point de vue, la raison pour laquelle les moines créèrent les jardins secs. Pour lui, c'est précisément la recherche directe de soi-même qui aboutirait à ce type de jardin, il établit ainsi une influence de la nature sur le zen appliqué à l'art des jardins :

« La synthèse qui en résulte est une nature dépouillée à laquelle l'homme peut assimiler ses propres sentiments. Et c'est en saisissant l'essence de la nature que l'homme peut découvrir en soi sa « nature originelle ». Voilà pourquoi les moines zen écorcèrent la nature, n'en retenant que la pierre et le sable, et quelques plantes. »⁴⁹⁵

Selon lui, l'aboutissement de l'idéal zen que le pratiquant cherche pour lui-même, est figuré par ce type de jardin que l'on retrouve dans les monastères zen, à travers ce summum de dépouillement.

⁴⁹⁴ J. PARK ; Les jardins en extrême-orient et l'esthétique du Tao du Qi, du zen et du Kong ; Note la page 207.

⁴⁹⁵ F. Berthier ; Le jardin du Ryoanji : lire le zen dans les pierres ; p.60.

Chapitre 2 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Extrême-oriental »
II.C.2.b. L'essence de la nature

J. Park n'a pas la même perception de l'influence du zen sur l'art des jardins, contrairement à V. Ray qui voit la présence du zen par la pacification de l'esprit. Pour J. Park, ce qui caractérise la présence du zen, c'est la création et le processus intuitif inhérent :

« (...) Le jardin zen désigne l'œuvre de l'intuition créative. Il est le lieu où l'illumination instantanée en tant qu'union parfaite avec la nature s'exprime avec une grande vivacité. »⁴⁹⁶

Ce ne serait donc pas tant une illumination par la découverte d'une « réalité ultime » que J. Park voit dans le jardin zen, mais un rapport étroit avec la nature à travers l'activité du jardinage dans le cadre d'un processus de création de type artistique⁴⁹⁷. La revendication d'influence du zen diffère donc de celle qui a été rapportée par V. Ray prétendant que le jardinage en général peut s'apparenter à une pratique du zen. Pour J. Park, il s'agirait plutôt, non pas de pratique du zen, mais simplement d'art zen, c'est-à-dire une pratique établie dans un cadre ayant des références au zen.

Ainsi, la rencontre du monde du zen et des jardins se serait faite par le biais de la peinture. Précisément, une étude sur l'influence du zen sur la peinture évoque ce que pourrait être le lien entre les différentes idées concernant l'art du jardin, c'est-à-dire le repos de l'esprit et la création artistique en communion avec la nature, comme le décrit H. Aubry :

« Comme la vie de l'instant présent se concrétise par une perception intuitive de l'environnement naturel et par l'espace immense contenu dans un esprit au repos, ainsi l'esprit méditatif qu'on accorde à un vol d'oiseau, à un arbre, se compare à la relation

⁴⁹⁶ J. PARK ; Les jardins en extrême-orient et l'esthétique du Tao du Qi, du zen et du Kong ; p.208.

⁴⁹⁷ Le terme d'illumination lié à la soudaineté, se retrouve également dans la description du processus intuitif et notamment de celui de l'invention scientifique (autre facette de la création) comme le rapport C. Petitmengin dans le cas de l'intuition mathématique de R. Poincaré : « *Poincaré l'explique comme le résultat d'un long travail inconscient donnant naissance à une nouvelle combinaison d'idées. (...) « L'illumination » se produit lorsqu'une de ces combinaisons apparaît soudainement à la conscience du chercheur. »* ; L'expérience intuitive ; p.64.

Chapitre 2 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Extrême-oriental »

intime entre l'art et la vie qui existe selon la pensée zen hors de toute forme de dualité puisqu'elle s'évanouit elle-même. »⁴⁹⁸

Ainsi, trois éléments prendraient part à la constitution du processus zen dans l'art des jardins : la création intuitive, le créateur et sa fusion spirituelle avec la nature. Ce n'est peut-être pas un hasard si le zen possède des liens avec à la fois la peinture et l'art des jardins, en effet, ce dernier possède la particularité d'avoir précisément le matériau « nature » comme sujet de travail, c'est-à-dire un élément brut, par où « l'homme n'est pas passé ». Ce n'est sans doute pas un hasard si l'on parle dans le langage commun de la nature de soi, cette expression reflète l'image d'un environnement naturel, c'est-à-dire où les choses sont telles qu'elles sont, sans intervention particulière de l'esprit discursif de l'homme, c'est-à-dire des idées, des concepts. Il semblerait donc dans le cas des jardins mais également de la peinture, que « l'art » précisément consiste à « recadrer » cette nature par un mode intuitif de création, pour précisément retrouver la nature dans son « ainsité », c'est-à-dire débarrassée des concepts qui ont servi à la recréer. Il s'agirait de dompter la nature, pour mieux lui permettre d'exprimer son détachement, sa distanciation de l'agitation humaine. Cette idée est évoquée par H. Masson à propos de l'attitude des chinois face à la nature :

« Les chinois sont très proches de la nature. Pour eux, il n'existe aucune cassure entre le monde matériel et le monde spirituel. L'ordre règne en maître, mais ne requiert nullement un conformisme strict. Il s'agit plutôt d'une programmation de la liberté. »⁴⁹⁹

II.C.2.c. La transformation de la nature

Si un certain nombre de chercheurs observent une influence prépondérante du taoïsme sur le zen, pour N. Vandier-Nicolas, ce rapport privilégié avec la nature issu du taoïsme est déjà présent dans cette école de pensée. L'analyse qu'elle fait de cette philosophie permet également de mieux comprendre les idées évoquées par les chercheurs percevant une influence du zen sur l'art des jardins, et particulièrement, comme ce que revendique le zen, une transformation des rapports de l'homme avec le monde :

⁴⁹⁸ H. AUBRY ; L'influence de la philosophie et de l'esthétique zen sur des créateurs contemporains ; p.113.

⁴⁹⁹ H. Masson , Cour et jardin, p.115.

Chapitre 2 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Extrême-oriental »

« L'objet premier de cette antique religion [le taoïsme] est de libérer l'homme du carcan des règles et des conventions qu'impose la société, et de lui faire retrouver la merveilleuse spontanéité de l'enfant, soit sa nature initiale, son être originel, son essence même. Or ce projet rejoint celui de l'adepte du zen qui est à la recherche de son moi profond. »⁵⁰⁰

Si des auteurs déclarant une influence dans la perception du monde au contact de la nature par le biais des jardins, on peut supposer que l'influence du zen sur ces jardins aurait également pour conséquence une transformation du « soi ». Cependant, cette idée pose semble-t-il un problème ; en effet, comme cela a été vu dans le cas de V. Ray qui voyait dans toute pratique du jardinage une pratique du zen, si le fait de simplement jardiner transforme le pratiquant, alors tout jardinier serait un maître zen en puissance. Dès lors, à quoi servirait tout l'enseignement de la philosophie zen si l'on était « zen » dès que l'on pratique simplement la peinture ou le jardinage sans jamais avoir entendu parler du zen ?

Pourtant, aussi curieux que cela puisse paraître, ce paradoxe, le zen semblerait l'admettre, comme l'illustre le cas d'un des plus célèbres maîtres du zen en Chine, Houieï-neng, aurait été désigné comme ayant acquis une « réalisation » du zen plus parfaite que les autres moines, sans jamais avoir étudié la doctrine mais simplement par la pratique d'activités les plus anodines de la vie quotidienne.⁵⁰¹ Plus récemment un maître zen du centre de Minneapolis se demandait pourquoi N. Goldberg venait pratiquer le zen et ne préférait pas la pratique de l'écriture, pour lui, entrer suffisamment en profondeur dans l'écriture pourrait la « conduire partout ».⁵⁰² Cette idée semble se confirmer dans l'enseignement zen lui-même. On retrouve l'hypothèse d'une présence « innée » du zen sans qu'interviennent la conscience conceptuelle des éléments sensés constituer le zen. De fait, l'idée du retour à l'esprit du novice « ignorant » est également observée dans l'étude des principes de créativité comme favorisant la possibilité d'un point de vue neuf, encore « nettoyé » des idées acquises et plaquées sur la conscience :

⁵⁰⁰ F. Berthier ; Le jardin du Ryôanji ; Lire de zen dans les pierres ; p.5.

⁵⁰¹ La pratique de tâche quotidienne peut être un chemin vers la « voie » si elle est pratiquée de manière idoine tel que nous le voyons dans l'exemple de la cuisine : « *Quand vous lavez le riz ou les légumes, faites-le de vos propres mains, dans l'intimité de votre propre regard, avec diligence et conscience, sans que votre attention ne se relâche un seul instant.* » ; Dogen : Instruction au cuisinier zen ; p.18.

⁵⁰² N. Goldberg ; Les italiques jubilatoires ; p.14.

Chapitre 2 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Extrême-oriental »

« Dans de bonnes conditions, l'inexpérience est parfois un avantage : elle pousse le novice à inventer des questions que nul n'avait posées, à voir un problème que personne n'avait aperçu. »⁵⁰³

Comme la parabole du sage taoïste, qui par ignorance de la crainte du danger, nage librement dans les remous ; la force des habitudes n'a pas de prise sur le novice, il a un avantage, celui de ne pas avoir besoin de les oublier puisqu'il ne les connaît pas.⁵⁰⁴ Certains écrits du zen revendiquent cette capacité, à savoir :

« Etre capable de vider son esprit et de se laisser aller, en oubliant le monde entier, c'est s'en remettre aux choses et suivre [l'inspiration du] moment. »⁵⁰⁵

Même observation en un lieu et une époque fort éloignée, lorsque A. Koestler écrit :

« La première condition de l'originalité est l'art d'oublier, au bon moment, ce que l'on sait. »⁵⁰⁶

Ainsi, l'occurrence de l'influence du zen pose diverses questions :

D'une part, on peut se demander si le zen agit comme transformateur de la condition humaine par le biais d'une activité qui lui est associée ou bien s'il n'est qu'un révélateur, sans intervention particulière, c'est-à-dire sans existence réelle. On ferait (ou l'on vivrait) le zen, comme Monsieur Jourdain faisait de la prose : sans le savoir.

D'autre part, lorsque l'on parle d'influence sur les arts des jardins, on peut voir que deux niveaux d'influence sont constatés par les chercheurs : une influence sur le fond

⁵⁰³ A. Koestler ; Le cri d'Archimède ; p.430.

⁵⁰⁴ L'idée de l'avantage de l'ignorance se retrouve également dans un phénomène en apparence aussi étranger à ce propos que l'effet placebo. P. Lemoine remarquait la forte diminution de l'effet placebo lorsque le produit placebo était révélé au malade. Or, par une sorte d'effet de suggestion (ou d'autosuggestion) il semble être possible de se conditionner à être suggestif au produit placebo par une acceptation transcendant le refus issu de la déception de la découverte de la réalité du produit, par une sorte d'action inconscient sur les défenses de l'organisme : « Certains symptômes dits fonctionnels résistent parfaitement au placebo alors que certains signes bien organiques sont au contraire améliorés, au moins transitoirement, par cette forme de suggestion. (...) , l'effet du placebo, comme l'effet placebo d'ailleurs, est essentiellement le reflet de la qualité de la relation médecin-malade. La magie relationnelle opère si le patient, à ce moment précis, est disposé à se laisser influencer, convaincre, subjugué même, par son médecin. » ; Le mystère du placebo ; p.152.

⁵⁰⁵ Le traité de Bodhidharma ; p.103 ; Trad. B. Faure.

⁵⁰⁶ A. Koestler ; Le cri d'Archimède ; p.172.

Chapitre 2 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Extrême-oriental »

(influence du zen sur la pratique) et sur la forme (influence du zen sur l'esthétique). Or, dans les deux cas, des chercheurs revendiquaient cette double influence, c'est-à-dire sur l'esthétique et sur la créativité.

II.C.2.d. L'énergie du sable

L'un des éléments les plus caractéristiques de cette affirmation d'influence du zen sur l'esthétique des jardins secs, se situe précisément dans ce qui fait leur particularisme, à savoir les sillons de sable. Selon F. Berthier, c'est dans cette particularité de représentation l'eau sans recourir à cet élément que serait fondée l'invention de ce nouveau type de jardin. Pour lui, ces sillons ne sont pas que la symbolisation des mouvements de l'eau, ils sont également l'expression d'une énergie :

« Les sillons du sable correspondant dans les arts orientaux à des trajectoires linéaires qui contiennent en eux toute l'énergie (cette image est présente dans les jardins zen). »⁵⁰⁷

Pour F. Berthier, le tracé linéaire serait donc la manifestation d'une énergie. Il convient de s'arrêter sur ce terme d'énergie. En effet, il ne précise malheureusement pas ce qu'il souhaite signifier par ce terme. On peut douter qu'il puisse s'agir de l'énergie telle qu'elle est définie par la physique, étant donné qu'il s'agit pour les jardins secs de matière inerte, il ne peut donc s'agir d'une quelconque énergie « physique ». Il n'est pas rare de rencontrer dans les textes frisant l'ésotérisme ou également dans certains ouvrages utilisant le zen « superficiellement », de resservir le terme d'énergie pour signifier on ne sait quel concept fumeux. La vie courante a donné à tous l'occasion de rencontrer ce type d'image, paroxysme du nébuleux, par exemple dans le terme « d'énergie cosmique ». L'utilisation sans aucune référence ni précision de ce terme, le rend totalement insaisissable et ouvert à toutes les interprétations. Ainsi, l'argumentation de F. Berthier selon laquelle les tracés contiendraient une « énergie » peut légitimement paraître douteux, à moins qu'il ne s'agisse que d'une appréciation esthétique personnelle, ce qu'il ne précise pas. Au sujet des jardins, A. Koestler avait noté précisément cette caractéristique du flou dans lequel baigne l'interprétation issue de la symbolisation des jardins secs aboutissant à :

⁵⁰⁷ H. Aubry ; L'influence de la philosophie et de l'esthétique zen sur des créateurs contemporains ; p.196.

Chapitre 2 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Extrême-oriental »

« (...) d'une part le « perfectionnisme » rigide, et d'autre part, un symbolisme évanescent. »⁵⁰⁸

Un autre terme rencontré dans les textes traitant du zen et posant également des problèmes d'interprétation pour le lecteur français, est celui de rythme. Ici, même si l'image est également délicate à saisir, elle semble tout de même moins imprécise et peut éventuellement permettre de se faire une idée de ce concept à travers des recoupements lorsque celui-ci est décrit par diverses études.

Le terme de rythme est précisément évoqué à nouveau par F. Berthier au sujet des jardins zen. Il fait également référence à ce rythme dans sa vision des symboles qui seraient présents dans ces jardins, à travers la représentation de paysages naturels par les matériaux des jardins secs :

*« Le paysage ainsi recomposé devient un microcosme dont chaque élément a une valeur symbolique. Cet aboutissement n'est rendu possible que grâce à une démarche intellectuelle qui exige une totale appréhension des rythmes intrinsèques de la nature et qui permet d'en dégager l'essence. »*⁵⁰⁹

D'autres textes évoquant le zen et faisant référence à un rythme existant, comme dans le cadre des arts martiaux, tel que le rapporte le samouraï Takuan :

*« Bien que vous voyiez le sabre s'avancer, n'y fixez pas votre esprit. Conformez-vous au rythme du sabre de votre adversaire, ne pensez pas à la frapper, ne réfléchissez ni ne conjecturez. (...). Dans l'école zen on qualifie cela : « Prendre le fer de lance d'un adversaire pour le transpercer lui-même. » »*⁵¹⁰

L'image du rythme semble plus adaptée ici s'agissant de mouvement. Il est plus concevable de rapprocher l'idée d'une perception intuitive du rythme, comme cela se pratique en musique lorsqu'on bat le rythme sans l'aide d'un métronome. Takuan préconise

⁵⁰⁸ A. Koestler : Le lotus et le robot ; p.239.

⁵⁰⁹ C. Shimizu ; L'art japonais ; p. 257.

⁵¹⁰ Takuan ; Mystère de la sagesse immobile ; p.25.

Chapitre 2 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Extrême-oriental »

également de saisir le rythme général du combat sans se fixer sur chaque mouvement. Il s'agit dans ce cas de rythme dans le temps, mais il peut également intervenir dans l'espace. En effet, l'idée du rythme est également présente dans l'esthétique des arts plastiques, il peut s'agir d'alternance de plein et de vide, ou de répétition de motif. Précisément, dans son étude sur l'influence du zen sur la création picturale, H. Aubry évoque également la conséquence de la création intuitive et spontanée sur l'apparition d'un rythme :

« Puisque les procédés picturaux font référence à des notions intuitives et spontanées [en référence à la peinture Japonaise dite zen] les éléments directionnels de la création existent pour établir un rythme constant entre le naturel et une esthétique du risque. »⁵¹¹

Il est assez étonnant de retrouver chez H. Aubry l'utilisation d'un terme comme celui de risque, qui semblerait plus approprié dans le cadre des arts martiaux, cependant, un peu plus loin, on retrouve ce terme de rythme, lié selon elle à un accident contrôlé.

« L'évènement dans l'accident contrôlé, s'identifie à un rythme qui saisit l'écoulement d'un temps unique, puisque « la conscience de l'instant », par un effort de concentration mentale, provoque une surprise préméditée. Cette surprise préméditée peut être un agent provocateur du satori; car son cheminement tout au long de son orientation parvient d'un seul coup à l'esprit »⁵¹²

Ce terme d'accident contrôlé n'est pas sans évoquer l'image taoïste de « programmation de la liberté ». Ainsi, à travers diverses activités considérées comme liées au zen, se retrouvent des concordances de terminologie, qui semblent ne pas être limitées à celle-ci, mais bien recouvrir un ou des champs de théories communes.

II.C.3. VISION PLASTIQUE DU MONDE

II.C.3.a. La création des jardins zen par des « laïques ».

⁵¹¹ H. Aubry ; L'influence de la philosophie et de l'esthétique zen sur des créateurs contemporains ; p.111.

⁵¹² H. Aubry ; L'influence de la philosophie et de l'esthétique zen sur des créateurs contemporains ; p.121.

Chapitre 2 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Extrême-oriental »

Si le chapitre précédent évoquait le problème du niveau d'influence qu'aurait le zen sur l'art des jardins, le présent chapitre, va s'arrêter plus précisément sur le problème non pas de l'invention, mais de la réalisation des jardins. Ce problème est lié au fait que le jardin est un domaine « intemporel », c'est-à-dire qu'il diffère de l'activité du tir à l'arc ou des arts martiaux dont les témoignages sont liés à l'activité directe de ceux qui décrivent et déclarent utiliser ou être influencés par des notions issues du zen dans leur pratique. Or, dans le cas de jardins pouvant dater de plusieurs siècles, il n'y a, comme témoignage concret les rapprochant du zen, seulement le fait qu'ils soient situés dans des monastères zen. Ainsi, il n'y a pas de preuve directe que ces jardins aient un quelconque rapport avec le zen. J. Park, à ce propos, va jusqu'à affirmer dans son étude :

*« (...) , le jardin zen n'est pas un moyen dont on se sert pour pratiquer le zen. Il n'est donc pas un jardin où s'exprime l'esprit zen, mais simplement le jardin qui appartient au temple de la secte zen. »*⁵¹³

Cela ne signifie pas qu'il n'y ait aucun rapport entre le zen et les jardins des monastères du même nom. Selon J. Park, il y a simplement une distinction à faire entre l'art zen et la pratique du zen. Le zen ne pourrait donc être rapporté à la méditation, l'étude des sūtra, ou la pratique des kōans, contrairement à ce que laisse entendre V. Ray dans son livre sur l'art du jardin zen, qui ne porte que sur les rapports qu'elle voit avec le zen dans la pratique du jardinage au quotidien.

Cette absence de preuve directe, ou tout au moins de revendication d'influence par un zenniste du zen sur les jardins secs, ou de la création de ce type de jardins sur le processus psychologique dans le cadre de l'enseignement du zen, est accentuée par des témoignages selon lesquels certains jardins des monastères n'auraient pas été construits par des Zennistes mais par de simples ouvriers comme le rapporte F. Berthier à propos d'un des plus célèbres jardins dit « zen » :

*« Ainsi en est-il du jardin du Ryōanji qui, sur fond de famine et de guerres civiles, des gueux [Kawaramono], que l'on regardait comme des êtres immondes, bâtirent sous le signe du zen pour codifier le monde... ou pour le mystifier. »*⁵¹⁴

⁵¹³ J. Park ; Les jardins en extrême-orient et l'esthétique du Tao du Qi, du zen et du Kong ; p.206.

⁵¹⁴ F. Berthier ; Le jardin du Ryōanji ; Lire de zen dans les pierres ; p.59.

Chapitre 2 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Extrême-oriental »

L'absence de témoignage direct complique encore l'interprétation de ces liens entre le zen et les jardins secs. En effet, lorsqu'on évoque comme J. Park l'influence non pas des jardins sur l'apprentissage du zen, mais de l'esthétique zen sur la création des jardins secs, il convient de distinguer quel aurait été le rôle précis de ces *Kawaramono* dans l'élaboration des jardins. Sans doute n'étaient-ils que les ouvriers, c'est-à-dire qu'ils n'agissaient pas sur la conception des jardins. Se retrouve le même problème du niveau d'influence du zen sur l'art des jardins, c'est-à-dire s'il se situe au niveau de l'esthétique à savoir de l'invention, de la créativité (transformation de la représentation de l'eau non pas par du liquide mais du solide, symbolisation d'un paysage...) ou bien de la création, de l'activité simple comme le revendique V. Ray. Ainsi, le problème semble particulièrement complexe, et en l'absence de preuve matérielle, il est malaisé de tirer des conclusions définitives.

II.C.3.b. L'interprétation de la pierre

De la même manière que se pose le problème de la réalité d'un lien entre les jardins secs et la philosophie zen, tel que cela a été vu au sujet de la réalisation de ces jardins, se pose également celui du lien avec la conception. Le fait que ces jardins aient une esthétique si particulière, est-il lié directement au zen ?

L'utilisation des minéraux dans les jardins n'est pas exclusive aux monastères zen du Japon, les pierres étaient déjà utilisées dans les jardins chinois, et il semble même que ce soit ces jardins qui furent à l'origine des jardins secs, comme le déclare F. Berthier :

*« Comme dans bien des domaines, l'influence de la Chine est loin d'être négligeable. Dans les jardins chinois les pierres sont aussi importantes que le parterre de fleurs dans les jardins européens. »*⁵¹⁵

Dans les interprétations de la symbolique des pierres présentes dans les jardins secs par rapport à l'enseignement du zen, M. Junichiro voit dans la prépondérance de ces pierres une fonction pédagogique dans le cadre du zen, dans une communion intuitive avec le

⁵¹⁵ F. Berthier ; Le jardin du Ryôanji ; Lire de zen dans les pierres ; p.33.

Chapitre 2 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Extrême-oriental »

bouddha, symbolisé par les pierres. Il s'agit d'un argument très discutabile⁵¹⁶ puisqu'il a été vu d'une part que les pierres auraient été utilisées dans les jardins chinois, avant de l'être dans les jardins secs au Japon, et d'autre part cette interprétation semble en contradiction avec l'enseignement original du zen comme le décrit J. Park :

« Selon cette définition [celle de Morimoto Junichiro], la pierre du jardin bouddhique japonais pourrait être ce moyen de communion intuitive, puisque, quand nous la regardons, elle évoque en nous bouddha⁵¹⁷. Si nous considérons l'esthétique zen de ce point de vue, l'art du jardin zen devrait être un art sobre et simple. L'apparence de la pierre a peu d'importance et ce qui compte, c'est la présence d'une pierre en tant que moyen de concentration. Or, l'art du jardin zen s'intéressait davantage au décor, à l'aspect pictural du jardin, qu'à son sens religieux et philosophique. En effet, le zen artistique se différencie considérablement du zen canonique et de sa signification première. Cependant, l'art des jardins semble représenter manifestement le principe du zen dans la plupart des temples bouddhiques, au Japon. D'ailleurs il est respecté comme une expression capitale de la doctrine zen »

518

Il semble donc que l'interprétation des pierres de M. Junichiro ne soit pas la réalité, ce que l'esprit commun perçoit comme étant l'émanation de la spiritualité zen sous prétexte que ces jardins sont situés dans un monastère, ne serait en fait que la représentation de l'esthétique zen différente de la spiritualité zen. Ce lien indirect entre les jardins et la pensée zen (via l'art zen) n'est pas spécifique aux jardins des monastères japonais, F. Berthier remarque également un lien entre spiritualité et art en Chine :

⁵¹⁶ B. Faure note à ce propos: « (...), en principe, le Chan refuse toute médiation symbolique. » ; Du kôan au mantra - Les rapports du zen et du bouddhisme tantrique ; « Connaissance des Religions » ; n° 61-64, janvier-décembre 2000

⁵¹⁷ Cette idée de la représentation « conceptuelle » du Bouddha comme support à la méditation semble effectivement en totale opposition avec les principes fondamentaux du zen comme nous le voyons par exemple dans ce passage du Traité de Bodhidharma :: « (...), devant le jardin de votre maison, se trouvait une grosse pierre. Il vous arrive de dormir ou de vous asseoir dessus, sans pour autant éprouver ni surprise ni frayeur. Mais voilà que vous prend l'idée d'en faire une statue, et vous demandez à quelqu'un de vous sculpter un bouddha. Dès lors, votre esprit l'interprétant comme un Bouddha, vous craignez de commettre une faute et n'osez plus vous asseoir dessus. Ce n'est toujours qu'une pierre, et c'est votre esprit qui en a fait ce qu'elle est maintenant. » ; p.133 ; Trad. De B. Faure.

⁵¹⁸ J. Park ; Les jardins en extrême-orient et l'esthétique du Tao du Qi, du zen et du Kong ; p.200.

Chapitre 2 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Extrême-oriental »

« [en Chine] Religion et arts étaient étroitement liés – autrefois du moins -, les croyances prirent une dimension esthétique, de sorte que la pierre en vint à jouer un rôle de premier plan dans l'ornementation des jardins. »⁵¹⁹

De même, celui qui est considéré comme l'inventeur des jardins secs était un moine zen. Comme le décrit F. Berthier :

« Musô Soseki [Un moine zen] fut le père des jardins de pierre dans l'esprit du zen. Considérable est sa contribution à l'art des jardins japonais »⁵²⁰

Si le créateur des jardins dit « zen » est un moine de cette école, est-ce suffisant pour considérer que ces jardins sont la pleine expression non seulement de l'esprit, mais de l'enseignement et de la pratique zen ? Il est difficile de dire qu'il n'y a aucune influence, mais de là à voir l'influence directe et précise du zen à tel ou tel niveau, peu d'études s'avancent jusqu'à ce point de vue. L'idée même d'un art ou d'une esthétique zen dans un but méditatif ne paraît pas prouvée, comme l'affirme également B. Faure :

« L'art tant vanté des jardins zen, par exemple, reflète autre chose qu'une simple méditation individuelle sur la nature, le naturel. Il implique toute une collectivité, une religion, une culture. »⁵²¹

Le goût personnel des créateurs pourrait tout aussi bien être le seul facteur esthétique. Comme on l'a vu précédemment, à moins que le sujet lui-même ne se réclame de cette influence, ce n'est pas parce qu'un religieux fait de la musique que ce sera forcément de la musique religieuse.

II.C.3.c. L'absence de Bouddha

Ainsi, d'une étude à l'autre, l'interprétation des pierres diffère. Si M. Junichiro voyait dans les pierres la symbolisation du Bouddha dans le cadre de la méditation zen, J. Park réfute cette hypothèse. D'une part parce que les jardins zen ne seraient que l'expression d'un

⁵¹⁹ F. Berthier ; Le jardin du Ryôanji ; Lire de zen dans les pierres ; p.33.

⁵²⁰ F. Berthier ; Le jardin du Ryôanji ; Lire de zen dans les pierres ; p.17.

⁵²¹ B. Faure ; Bouddhisme, philosophie et religion ; p.34 .

Chapitre 2 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Extrême-oriental »

art zen et non pas du zen, et d'autre part, parce que cette idée de la métaphore du bouddha est en contradiction avec l'enseignement traditionnel du zen :

« Il n'y a aucun genre de pratique du zen dans l'enseignement classique qui corresponde à la pratique du zen telle qu'elle se manifeste dans l'art du jardin. (...) Les pierres qui symbolisent le bouddha ne sont pas non plus dues à la pratique du zen parce que le zen cherche une grande liberté, débarrassée de toute idolâtrie. Du reste si les moines doivent concentrer leurs efforts afin d'arriver à l'illumination, il faut que tout, autour d'eux, contribue à atteindre ce but. Or, la culture de l'art du jardin ou plutôt celle de la décoration fastueuse des temples semble provoquer l'effet contraire, (...). Nous avons donc à plusieurs égards raison de douter du rapport entre la pratique classique du zen et l'art du jardin japonais. Celui-ci n'a probablement rien à voir avec l'enseignement du Chan qui a régné sur l'esprit des maîtres du zen japonais à cette époque. Si certain d'eux comme Muso et Gokaku ont, de leurs propres mains, aménagé des jardins, cette opération n'était pas pour autant dictée par leur désir d'appliquer à un produit esthétique l'enseignement qu'ils avaient reçu du Chan chinois. »⁵²²

Beaucoup de penseurs du zen, comme on a eu l'occasion de le constater, préconiseraient l'éloignement des pensées conceptuelles, même de celles servant en apparence au chemin de l'éveil, c'est-à-dire à la quête de la bouddhité. Y.K. Bae, comme J. Park, fait également le constat de ce détachement de l'image même du bouddha :

« Le zen insiste tellement sur l'autonomie et l'indépendance (...) aussi [vis-à-vis de] celle de l'autorité même du Bouddha, qu'il apparaît souvent comme un destructeur des idoles religieuses(...). »⁵²³

Effectivement, il existe des exemples de mise en garde de divers maîtres contre cette vision du bouddha :

« (...) nous emploierons à abattre un démon ou Bouddha si l'un ou l'autre apparaît. Ainsi, nous ne craignons pas la pensée vagabonde (erronée); qui donc, nous agitera? »⁵²⁴

⁵²² J. Park ; Les jardins en extrême-orient et l'esthétique du Tao du Qi, du zen et du Kong ; p.205.

⁵²³ Y.-K. Bae ; Le zen et la création artistique ; p.66.

⁵²⁴ Hsu Yun ; Tch'an (zen) racines et floraisons; p.307.

Chapitre 2 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Extrême-oriental »

« Adeptes, il n'y a pas de Bouddha qui puisse être trouvé... chercher le Bouddha, c'est perdre le Bouddha; chercher le chemin, c'est perdre le chemin; (...) mieux vaut être sans affaires et se mettre en repos, (...). »⁵²⁵

L'interprétation des pierres par M. Junichiro paraît non seulement personnelle, mais en contradiction avec l'idéal du zen. F. Berthier, quant à lui, dans son ouvrage intitulé précisément Lire le zen dans les pierres, y voit davantage, comme J. Park, non pas un support à la pratique zen mais une transposition d'une esthétique issue de la spiritualité zen :

« Les jardins de pierre sont une expression plastique de la pensée zen, laquelle n'est pas accessible au commun des humains. »⁵²⁶

Cette pensée zen « inaccessible au commun des humains », renvoie à l'image mystérieuse et impénétrable qu'avait G. Herrigel du zen par rapport à l'art du tir à l'arc dans son ouvrage du même nom. Il présuppose implicitement de l'impossibilité de percer la pensée sous-jacente du zen, sous-entendu par les européens, comme constitutif d'une sorte de conscience supérieure et inaccessible du sommet de la pensée asiatique. Les études de sciences cognitives sur la pensée intuitive semblent montrer, au contraire, que cette forme de pensée peut être décrite et explicitée et que son aspect « inaccessible » ne serait que l'émanation d'une méconnaissance de ses mécanismes.

II.C.3.d. Les jardins de style zen

Les divers commentateurs des jardins zen ont, comme on l'a vu, des avis très divers sur l'interprétation du sens de ces jardins. Il est donc malaisé de savoir si le terme de jardin zen à la même signification que, par exemple, l'expression de méditation zen. La question est donc de savoir s'il s'agit d'une forme d'état d'esprit enseigné par les maîtres zen telle qu'elle est rapportée par les écrits, ou si cet adjectif de zen n'a été rajouté que pour signifier simplement que ces jardins font partie du monde du zen mais n'auraient aucun rôle actif. Comme si on parlait de bol zen sous prétexte qu'il est utilisé par les moines zen.

⁵²⁵ Lin-Tsi ; Tch'an (zen) racines et floraisons; p.247.

⁵²⁶ F. Berthier ; Le jardin du Ryôanji ; Lire de zen dans les pierres ; p.10.

Chapitre 2 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Extrême-oriental »

Pour J. Park, ces jardins ne sont pas l'expression du zen brut, c'est-à-dire de l'école de pensée, comme un écrit ou plus précisément un kôan, cette sorte d'énigme, création du zen pour le zen, il s'agirait davantage de l'esthétique issue du zen, dont le but serait non pas de transformer l'esprit, (il ne s'agit pas d'un instrument comme le kôan utilisé dans un but d'enseignement philosophique) mais tout simplement de l'apparition d'une culture, d'un courant esthétique :

« Cette culture zen est une culture laïque dont le but consiste à rendre belle et raffinée la vie quotidienne. Il ne s'agit pas d'un développement philosophique de la doctrine traditionnelle mais d'un développement de l'art décoratif. »⁵²⁷

F. Berthier n'a pas exactement la même vision de ces jardins, qui, pour lui, sont représentatifs de la pensée zen, et cette pensée s'exprimerait d'une part par l'utilisation de matériaux particuliers, et d'autre part, par le fait qu'ils ont été conçus par des zennistes :

« Le style de paysage sec, qui définit globalement le "jardin zen" – jardin qui représente la philosophie zen (...) apparaît pour la première fois dans la cascade sèche du temple Saicho, construite vers 1339. Cette composition spectaculaire est considérée comme l'œuvre du moine Muso Kokushi (1275 – 1351), à qui on attribuait aussi la création du style du jardin zen. »⁵²⁸

Face à ces conceptions, il serait probablement plus approprié de parler non pas de « jardin zen » mais de « jardin de style zen ». Mais ne serait-ce pas déplacer le problème, car la question se pose aussi de savoir qu'est-ce que le style ou l'esthétique ou même la culture zen ? Peut-être est-ce cette description, que donne J. Park de la manière dont doit être abordé le zen dans l'art des jardins :

« Il est donc évident qu'il ne faut pas interpréter l'esprit du zen toujours selon la définition première du zen. Le zen n'est plus ici un moyen de pratique de concentration, comme le yoga indien. Le maître Chan conseille de ne pas diriger son âme vers un but. Il est donc impossible de ne voir qu'un simple moyen de concentration dans les pierres installées dans les jardins zen (...). »⁵²⁹

⁵²⁷ J. Park ; Les jardins en extrême-orient et l'esthétique du Tao du Qi, du zen et du Kong ; p.199.

⁵²⁸ J. Park ; Les jardins en extrême-orient et l'esthétique du Tao du Qi, du zen et du Kong ; p. 186.

⁵²⁹ J. Park ; Les jardins en extrême-orient et l'esthétique du Tao du Qi, du zen et du Kong ; p.202.

Chapitre 2 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Extrême-oriental »

Si le zen est entré dans l'univers des jardins comme de la peinture ou des arts martiaux, ce n'est sans doute pas dans le but unique de développer la concentration de type yogique, mais sans doute dans une optique divergente, qui pose précisément le problème du rapport du zen à l'activité de création artistique, comme cela sera précisément abordé plus loin à travers un texte traitant du zen dans le cadre non pas de l'art des jardins mais du jardinage.

II.C.4. LE ZEN DANS L'ART DU JARDINAGE

II.C.4.a. Tout est zen ?

L'étude des textes traitant du zen par des auteurs européens ou nord-américains, fait apparaître une certaine propension à voir du zen dans des domaines n'ayant rien à voir avec la culture traditionnelle qu'elle soit chinoise, coréenne ou japonaise. Il est donc possible de trouver des textes traitant du zen dans des activités ou des domaines très éloignés de l'art. Les liens du zen et des arts martiaux ou des jardins secs ne vont pas a priori de soit, quant on envisage un lien entre l'activité artistique et le zen, étant donné que les arts « traditionnels » japonais (arts martiaux, cérémonie du thé, jardins...) ne sont pas, pour un européen, des arts à part entière. Cependant, les distinctions entre ces différentes activités artistiques ou « para-artistiques » semblent beaucoup moins marquées en Extrême-Orient qu'en Europe, encore qu'en France ces liens aient évolué avec le temps, par exemple entre la musique et la poésie comme en témoigne R. Pernoud :

« Jusqu'au XIII^e siècle on n'a d'ailleurs pas séparé le langage musical du langage poétique : pas de poésie sans mélodie ; le poète est en même temps musicien. »⁵³⁰

Néanmoins, concernant les jardins, F. Berthier ou J-K Park ne parlent de jardin zen que dans des cas très précis, créés dans les monastères zen avec une esthétique singulière issue de l'utilisation de matériaux secs. Or, dans l'ouvrage de V. Ray, le titre choisi dans son

⁵³⁰ Régine Pernoud ; Pour en finir avec le Moyen Age ; p.54.

Chapitre 2 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Extrême-oriental »

édition en français prête à confusion ; sous le titre « l'art du jardin zen » cet ouvrage laisse à penser qu'il s'agit d'une analyse des mécanismes de la créativité lors de l'élaboration des jardins secs, dits « zen ». Cependant, on constate, à la lecture de son ouvrage, qu'il s'agit en fait de la mise en rapport de la philosophie zen avec l'activité commune du jardinage.

V. Ray énonce clairement sa théorie justifiant le titre de son ouvrage et selon lequel il est possible de dire, à sa lecture, qu'un jardin serait potentiellement zen :

«Tout jardin quel qu'il soit peut être un jardin zen. S'il est vrai que les moines zen mettent tous leurs soins et toute leur patience dans l'élaboration de dessins parfaits à force de ratisser des surfaces de cailloux ou de sable, il n'en reste pas moins qu'un lopin de terre, une jardinière sur un balcon peuvent se transformer, pour les occidentaux que nous sommes en un jardin zen. Peu importe en effet l'aspect de l'endroit choisi, tout l'intérêt réside dans la façon dont on s'en occupe, dans la qualité de la relation qui nous lie à lui, de ce que nous ressentons de ce que nous pensons. Le zen est d'abord une pratique.»⁵³¹

Le zen est sans doute une pratique, mais il semble que toute pratique, même retrouvant des éléments présents dans le zen, n'en soit pas pour autant une pratique du zen. Si J-K Park voyait dans les jardins zen authentiques, non pas la pratique zen, mais une esthétique issue de l'univers du zen, que penser de la revendication d'une présence du zen dans l'activité commune du jardinage en Amérique du nord ? V. Ray distingue également divers critères lui permettant de soutenir son point de vue d'une pratique du zen par le jardinage. L'un de ces critères a effectivement été trouvé dans d'autres ouvrages, à savoir « l'esprit du débutant » que V. Ray décrit ainsi :

«C'est d'ailleurs là une démarche : on l'appelle l'esprit du débutant – c'est-à-dire l'ouverture aux joies que procurent l'expérience, l'apprentissage, la vie»⁵³²

Cette idée de l'esprit du débutant était également évoquée par M. Musashi par rapport au vide, notion très présente dans le zen, mais dans un cas très précis, puisque, selon lui, c'est par l'oubli de la technique que l'on parvient à ce vide constitutif de l'esprit présent

⁵³¹ V. Ray , L'art du jardin zen ; p.9.

⁵³² V. Ray , L'art du jardin zen ; p.8.

Chapitre 2 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Extrême-oriental »

chez les débutants, libres de toutes connaissances conceptuelles. Ainsi, par la maîtrise technique, l'expert pourrait, paradoxalement, retrouver l'état d'esprit du débutant :

« (...) au fur et à mesure qu'il poursuit son exercice pendant des jours, des mois, des années, il ne réfléchit plus à la position de son corps ni à celle de son sabre et il redevient comme au temps où il était un débutant qui ne savait rien et qui était vide. »⁵³³

Mais il s'agit dans ce cas, d'une activité très particulière qu'est l'art martial où la liberté de mouvement est cruciale ; le zen, comme le déclarait Kurosawa par exemple, aurait été pour les samouraïs un outil quasi-vital. Or, dans le cas des jardins, l'aspect vital du zen semble beaucoup moins justifié. Autant il semblait que les samouraïs utilisaient le zen comme un outil dans leur « activité », autant V.Ray fait le chemin inverse, et utilise des notions déjà présentes et les rapporte au zen.

II.C.4.b. Des notions passe-partout.

Ainsi, V. Ray arrive à cette affirmation personnelle, selon laquelle si l'on pratique l'activité du jardinage en reprenant des notions qu'elle déclare prendre au zen, alors toute activité pourrait être qualifiée de zen :

« Tout en nettoyant les sarments secs et en coupant en rondelles les débris pour faire du compost, je sais intimement que j'ai fait un jardin zen parfait, succès et échec compris. »⁵³⁴

Ainsi, selon elle, le fait d'être dans un état d'esprit emprunté au zen fait que l'objet de la pratique devient zen. Cela ne semble pourtant pas recouvrir ce qui a été constaté à travers d'autres ouvrages. Le zen, selon la plupart des auteurs, est un état d'esprit, il ne concerne que l'humain et non pas un objet, ni une pierre ou un grain de sable. Cela semble même en contradiction avec l'enseignement du zen qui prône la vision directe des choses sans l'application de mots ou de concepts, ce que semble contredire l'expression « jardin zen ».

⁵³³ Miyamoto Musashi ; Traité des cinq roues ; p.30.

⁵³⁴ V. Ray , L'art du jardin zen ; p.150.

Chapitre 2 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Extrême-oriental »

Néanmoins, même s'il est possible de postuler, au regard des études déjà faites sur ce sujet, que le qualificatif de zen ne peut convenir pour un objet, cela ne veut pas dire que l'activité du jardinage pourrait n'avoir aucun rapport avec le zen. Certains ouvrages expliquent d'ailleurs que ce type d'activité est tout aussi valable dans le chemin menant au zen, comme on le voit évoqué ici :

« Le binage des champs et la culture de la terre sont entièrement des potentialités Tch'an. »⁵³⁵

Que V. Ray ait pris conscience qu'elle exerçait une pratique à travers le jardinage influençant une philosophie personnelle pouvant se retrouver « théorisée » dans le zen, peut se concevoir ; cependant, l'analyse qu'elle effectue de ces rapports, les concepts qu'elle utilise ne semblent pas forcément issus du zen le plus couramment rencontré dans les études approfondies. Son analyse utilise des notions qui paraissent ressembler davantage à un mélange de divers courants spirituels, comme on le voit à travers cette phrase où elle fait sa synthèse à la fois du bouddhisme, du taoïsme, du Tai-Chi et du Yi-King :

« J'ai appris là quelques enseignements fondamentaux : la conscience et la participation pleine et entière à l'instant présent, l'unité de l'énergie, qui me traverse, mon jardin et tous les éléments constitutifs de l'univers, tout ce dont j'ai besoin est déjà en moi tout est parfait tel quel : le flux et le reflux de l'énergie dans l'univers crée constamment l'équilibre et l'harmonie. »⁵³⁶

Resurgit ici ce fameux « serpent de mer » de l'énergie, décrit mystérieusement comme « unifiée ». De même, on peut se demander avec quelle sorte d'instrument V. Ray a pu observer ce flux et ce reflux d'énergie créant cette harmonie, harmonie de quoi, par rapport à quoi, on ne sait. Il est d'ailleurs notable que dès que des auteurs évoquent ce genre de thème « passe-partout », ils se gardent toujours d'explicitier leurs concepts. Il semble que plus les termes ou les images choisies sont abscons, moins ils paraissent devoir être éclaircis. Ce type de témoignage n'est pas rare, et particulièrement lorsque des personnes témoignent verbalement dans les divers média de leur approche du zen, on retrouve ce type d'arguments

⁵³⁵ Hsu Yun ; Tch'an (zen) racines et floraisons; p.307.

⁵³⁶ V. Ray , L'art du jardin zen ; p.135.

Chapitre 2 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Extrême-oriental »

comme « l'énergie, l'harmonie, le cosmique », termes qui laissent plus la place au fantasme qu'à la connaissance, et donnent difficilement prise à une analyse rationnelle.

II.C.4.c. L'absence de jugement

Une autre idée semblant transpirer de l'ouvrage de V. Ray est celle de la non-intervention. On observe ainsi, que la plupart des études relèvent cette caractéristique du zen de vouloir extirper l'habitude de porter des idées toutes faites sur les choses et particulièrement les préjugés, par exemple à travers la déstabilisation du disciple vis-à-vis des enseignements inculqués dans sa vie. Cette remise en cause passe par diverses formes : questions énigmatiques, réponses illogiques, spiritualité (dans le sens humoristique du terme), c'est-à-dire utiliser les bagages de connaissance qu'apporte l'élève, contre lui-même.

Pour V. Ray, cette absence de préjugés se rapporte à un aspect qui ne semble pas être présent dans les études approfondies du zen et qui consiste à prendre l'absence de préjugés par l'absence de jugement tout court, comme elle le déclare ici :

«Etre zen c'est accepter, c'est s'abstenir de juger, de résister et d'interférer avec le flux naturel de l'énergie et la réalité essentielle de toutes choses.»⁵³⁷

Il serait superflu de s'arrêter sur ce nouveau concept d'« interférence avec la réalité », mais on remarquera combien cette réflexion est singulière de la part d'une personne qui pratique une activité qui, précisément, interfère directement sur la nature, c'est-à-dire sur la réalité concrète. Il a été précédemment vu que semblerait se distinguer deux niveaux d'influence observés par les chercheurs dans le zen : d'une part l'influence du zen sur l'action et d'autre part l'influence du zen sur la personnalité. Ainsi, V. Ray semble faire un amalgame de deux notions distinctes et présentes à la fois dans ces deux niveaux. L'idée de non-jugement, à savoir la non-critique des choses lors de la méditation ou de l'action performative (artistique ou de combat), est différente de celle présente dans l'enseignement « théorique » du zen, qui au contraire critique et combat les idées préconçues, comme le décrit D.T. Suzuki :

⁵³⁷ V. Ray , L'art du jardin zen ; p.130.

Chapitre 2 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Extrême-oriental »

« Toutes les menottes que nous avons l'impression de porter n'ont été amenées que plus tard par l'ignorance de la vérité. »⁵³⁸

Le zen semble donc interférer sur le quotidien, contrairement à ce qu'affirmait V. Ray. Il semble qu'elle fasse une confusion entre la pratique du zen et la pratique du jardinage, lorsqu'elle relève, comme d'autres auteurs, cet état d'esprit particulier lors de l'activité pratique :

«Jardiner est simple. C'est jardiner simplement. Ne vous inquiétez ni de ce qui est bon ni de ce qui est juste.»⁵³⁹

Contrairement à d'autres auteurs, V. Ray ne fait pas la distinction entre les rapports du sujet à l'objet, c'est-à-dire la pratique du jardinage, et les rapports entre le sujet et son univers, c'est-à-dire l'influence de la pratique du jardinage sur le psychisme du sujet. Elle semble analyser une pratique idoine, dont elle met en exergue l'importance, non pas de l'acte en lui-même, mais de la manière dont est disposé l'esprit lorsqu'il est accompli comme étant fonction non pas du type d'activité mais de la disposition d'esprit pendant l'action, tel qu'évoqué ici :

«Laver le sol, faire le thé, ratisser un parterre de cailloux ou cultiver les roses sont toutes des actions zen parfaites, des actions justes au moment juste. Car ce n'est pas l'acte accompli qui importe mais la qualité de son accomplissement.»⁵⁴⁰

Cependant, elle étend littéralement ces préceptes à une philosophie générale et personnelle qu'elle déclare, peut-être un peu rapidement, être le zen.

II.C.4.d. La facilité du zen

Cette attitude très débonnaire vis-à-vis du zen a pour conséquence un comportement face à ce qu'elle considère être le zen, que l'on pourrait qualifier de « béat ». A savoir qu'on

⁵³⁸ D.T Suzuki ; Essai sur le bouddhisme zen, vol. I ; p. 24.

⁵³⁹ V. Ray , L'art du jardin zen ; p.150.

⁵⁴⁰ V. Ray , L'art du jardin zen ; p.131.

Chapitre 2 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Extrême-oriental »

trouve tout au long de son ouvrage des qualificatifs valorisant, liés au zen, comme cela est visible à travers cette phrase :

«Marcher dans mon jardin est pour moi une pratique zen car je n'ai pas plus d'agenda que de projet : mon seul but est la marche. (...) je ne force rien, je ne décide rien, ne fais rien. Je marche simplement dans mon jardin et ce qui doit arriver, arrive. Cette pratique qui donne ouverture et attention donne aussi de la joie. »⁵⁴¹

Le propos n'est pas de démontrer, dans ce cas précis, que tous les chercheurs allèguent qu'il n'y a aucun aspect positif dans le zen, mais de signaler qu'un ouvrage traitant en partie du zen ne peut, passer sous silence l'aspect rude et pénible que peut avoir le véritable enseignement zen tel qu'il est décrit dans la plupart des études effectuées sur le zen, comme dans cet exemple évoqué par C. Deschamps :

«(...)les méthodes d'enseignement du zen, (...) engendrent toutes avec la même intensité cet état de crise mentale. »⁵⁴²

Il semble qu'il ne s'agisse pas que d'un simple moyen comme repos de l'esprit, mais également d'un bouleversement de la perception spirituelle, revendiqué par exemple par D.T. Suzuki :

« Le zen vise à la reconstruction du caractère. »⁵⁴³

Encore une fois, il ne s'agit pas de prétendre que l'image de simplicité, de facilité et de bien-être est sans rapport avec le zen, mais simplement qu'elle est partielle. Ce que prend V. Ray pour le processus zen ne serait que son idéal, c'est-à-dire l'aboutissement ultime et utopique de l'enseignement, après être passé par un long processus de maturation, par une remise en cause radicale des rapports et de la perception qu'a le sujet de son environnement. L'aspect simplement plaisant du zen ne serait qu'une parcelle de sa constitution. Cette idée est d'ailleurs exprimée par le maître Hsu Yun qui décrit l'aspect final de la simplicité du zen :

⁵⁴¹ V. Ray , L'art du jardin zen ; p.76.

⁵⁴² C. Deschamps ; Créativité et satori ; p. 68.

⁵⁴³ D.T Suzuki ; Essai sur le bouddhisme zen, vol. I ; p. 24.

Chapitre 2 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Extrême-oriental »

« Bien que l'entraînement paraisse difficile, il devient très aisé une fois qu'on en connaît la méthode. »⁵⁴⁴

Il y a, dans les derniers cas cités, une vision divergente du zen qu'a V. Ray au sujet de pratiques dont font, par exemple, partie les kôans et auxquelles fait allusion V. Ray, comme on le voit ici :

« Les moines zen méditent (...) parfois concentrés sur un kôan – une énigme zen destinée à apporter le repos de l'esprit. »⁵⁴⁵

Cette vision des kôans semble, encore une fois, ne pas correspondre exactement à leur fonction originelle ; comme une énigme, le kôan serait sensé poser un problème au disciple qui doit passer par une phase critique pour résoudre l'énigme afin de le pousser effectivement à un relâchement de l'esprit face aux réflexions incessantes de l'esprit. Il n'est ainsi pas exact de comparer le simple fait de biner ou de se promener dans un jardin avec la méthode des kôans, sous l'unique prétexte que ces activités s'apparentent à l'esprit en méditation. Cette observation de l'insuffisance de la pratique de l'absorption-concentration (méditation) seule comme pratique spirituelle dans le cas du taoïsme qui serait à la base du zen apparaîtrait ici :

« D'après les sources Taoïstes Classiques et modernes, la fixation de l'attention sur l'abdomen inférieur (hara) engendre effectivement calme et concentration, mais ne saurait en aucun cas conduire à des formes d'éveil supérieur. »⁵⁴⁶

Les rapports entre le zen et les jardins posent donc le problème de la situation de l'influence sur le fond ou sur la forme. Pour V. Ray, il n'y a pas de doute que cela concerne le sujet, mais son interprétation diffère des autres, pas simplement dans l'endroit où elle situe le zen. Si à ce stade, elle se trouve en accord avec les autres auteurs traitant des rapports entre le zen et l'art des jardins, et observant une influence non pas sur l'objet mais sur le sujet, son point de vue diverge cependant dans la manière dont elle perçoit la présence

⁵⁴⁴ Hsu Yun ; Tch'an (zen) racines et floraisons; p.307.

⁵⁴⁵ V. Ray , L'art du jardin zen ; p.134.

⁵⁴⁶ T. Cleary ; La voie du samourai ; p. 93.

Chapitre 2 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Extrême-oriental »

du zen, qu'elle renvoie à une activité identifiable au divertissement : on pratiquerait le zen et le jardinage pour se détendre.

La perception du zen selon V. Ray renvoie également à la notion de détachement selon le principe bouddhiste du « nirvana » (signifiant extinction). Ainsi, comme le remarque T. Cleary, le détachement zen n'est pas le détachement bouddhiste de l'extinction :

« (...), les classiques du zen ne manquent jamais de critiquer ces pratiquants qui demeurent dans le détachement pour leur propre confort et n'en font aucun usage créateur. »⁵⁴⁷

Les caractéristiques relevées concernant le zen et leur appropriation par des auteurs, comme mode de vie « retiré » du monde, semblent être en contradiction avec le but réel du zen qui semblerait revendiquer non pas un retrait du monde mais une participation créative et originale de transformation du monde à travers les mêmes spécificités que celles relevées par d'autres auteurs non issus du monde du zen :

« L'acte créateur, dans la mesure où il dépend de ressources inconscientes, suppose un relâchement des contrôles et une régression à des modes d'idéation qui sont indifférents aux règles de la logique verbale, aux contradictions, aux dogmes et aux tabous que l'on nomme le sens commun. »⁵⁴⁸

II.D. LA POÉSIE

Certaines études semblent également suggérer que la poésie, comme l'art des jardins, aurait également des rapports avec le zen, en parallèle avec l'art pictural lors de l'installation du ch'an en Chine et par la suite au Japon. Pour N. Vandier-Nicolas, cette influence du ch'an aurait été double en Chine : à la fois sur la poésie et sur la peinture, par une contribution à l'idiosyncrasie de leur esthétique tel que définit ici :

⁵⁴⁷ T. Cleary ; La voie du samouraï ; p.57.

⁵⁴⁸ A. Koestler ; Le cri d'Archimède ; p.161.

Chapitre 2 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Extrême-oriental »

« L'influence du Tch'an sur la poésie a été considérable à partir du milieu de la dynastie T'ang (...). Si l'apport du Tch'an à l'esthétique chinoise est aussi évident dans le domaine de la peinture que dans celui de la poésie, il l'est surtout à partir de l'époque Song. »⁵⁴⁹

On peut se demander en quoi pourrait-il y avoir une influence commune entre d'une part le zen et d'autre part la peinture et la poésie, de quelle manière s'exerceraient ces rapports, et si l'on retrouve des notions déjà présentes dans les autres activités déjà évoquées.

II.D.1. INFLUENCE EXTERNE

II.D.1.a. Lien entre poésie et peinture

Selon C. Shimizu, l'influence du zen dans la calligraphie est perceptible à travers le particularisme de l'action spontanée, concrétisée par la rapidité des mouvements. Ainsi, elle établit l'apparition de cette activité à travers l'influence de pratiques issues du zen :

« (...) dans l'art de la calligraphie, l'accent était mis sur la rapidité du mouvement du pinceau, (...). La notion de soudaineté, liée à celle d'éveil dans le bouddhisme Chan trouve ici un mode de transcription inédit. »⁵⁵⁰

C. Shimizu décrit également le cas d'un moine zen du temple japonais du Daïtokuji qui serait, selon elle, celui qui aurait établi ce style de calligraphie, représentant l'expression poétique de l'éveil du zen :

« Zekkai Chusin emprunte (pour la calligraphie) à l'art des Yuan, tandis que Ikkyû Sôjun, supérieur du Daïtokuji, connu pour son excentricité, établit un style original, marqué par une vivacité du pinceau non conventionnelle, qu'il exprime dans des sentences religieuses, des proverbes sur l'éveil (...). »⁵⁵¹

⁵⁴⁹ N. Vandier-Nicolas ; Tch'an (zen) racines et floraisons; p.328.

⁵⁵⁰ C. Shimizu ; L'art japonais ; p.230.

⁵⁵¹ C. Shimizu ; L'art japonais ; p.300.

Chapitre 2 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Extrême-oriental »

C. Shimizu, par cette description de l'utilisation de la poésie dans l'intention d'exprimer le processus d'éveil dans la pratique du zen, fait une observation assez proche de celle qui sera rapportée par S. Sen et qui va suivre. Celui-ci prétend également voir, dans l'utilisation des poèmes, l'enseignement philosophique lié au zen dans le cadre de la cérémonie du thé, elle aussi, tel qu'on le verra plus loin, semblant avoir d'étroits rapports avec la spiritualité zen. Selon S. Sen, l'utilisation de la poésie est requise dans le dessein particulier de transmettre non pas une théorie conceptuelle mais un reflet imagé du concept ou de l'idée que cherche à exprimer le créateur :

« Les maîtres du thé ont souvent utilisé des poèmes pour enseigner certaines idées. Une image, une allusion contenue dans un poème frappaient un maître du Thé car elle exprimait un concept difficile – sinon impossible- à expliquer. Le poème, dans son intégralité, enseignait alors essentiellement au moyen de la métaphore ce que l'on ne pouvait expliquer de façon directe. »⁵⁵²

Cette transmission indirecte d'une idée est également observée dans le cadre de l'enseignement du zen, où la relation s'effectuerait entre le « transmetteur » et le « récepteur » de manière également allusive, comme dans la poésie. Il semble que, dans les deux cas, les mots ne doivent pas être pris « au pied de la lettre » ; ils ne seraient que des supports « par défaut » servant à transférer la pensée profonde de celui qui la transmet comme le décrit D.T. Suzuki :

« La réponse [d'un maître zen] (...) n'explique rien du tout, et nous laisse dans le plus grand embarras quant à sa signification conceptuelle. Les maîtres du zen ne nous donnent aucun indice explicite pour pénétrer ce que nous percevons à la surface. Lorsque nous essayons de comprendre intellectuellement, le sens nous glisse entre les mains. On doit donc l'aborder d'un autre plan de non-conscience. »⁵⁵³

Si le but du zen est l'enseignement d'une forme de philosophie, dans le cas de la poésie, il semble s'agir davantage d'une expression artistique. Ainsi, le « message » véhiculé serait donc généralement différent. S'il existait, comme certains auteurs semblent le laisser entendre, des points communs entre la poésie et le zen, il ne s'agirait donc pas tant de

⁵⁵² S. Soshistu ; Le zen et le thé ; p.103.

⁵⁵³ D.T. Suzuki ; Essais sur le Bouddhisme zen vol 1 ;p.342.

Chapitre 2 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Extrême-oriental »

rapports au niveau du fond mais plutôt de la forme, c'est-à-dire de la forme que prend la « technique de transmission » pour évoquer des sujets « indescriptibles » par les mots.⁵⁵⁴ Le but n'étant pas d'expliquer un propos mais de « faire réaliser », de la même manière qu'était opposée la parole « politique », directe, à la parole poétique, utilisée en Chine dans les contacts diplomatiques comme le décrit F. Jullien:

« (...) la parole poétique, (...), influence discrètement son destinataire, en l'émouvant, et pénètre d'autant plus profondément en lui qu'elle agit indirectement à son égard. Elle infléchit le cours des pensées au lieu de s'imposer à lui, elle s'insinue en douceur. N'offrant pas de sens défini, explicite, elle se révèle de façon diffuse à la sensibilité qu'elle émeut plutôt qu'elle ne se montre nommément d'une manière injonctive. »⁵⁵⁵

II.D.1.b. La doctrine sans mots du poète

Le point commun semblant effectivement surgir de la comparaison du zen et de la poésie, serait donc cette communication au moyen des mots, communication qui utiliserait de manière divergente c'est-à-dire sans utiliser le système basique de la fonction des mots à savoir la transmission de ce que l'on pourrait définir comme des notions conceptuelles. Cette idée d'une utilisation de ce mode de communication à partir d'un niveau différent des mots, peut être illustrée par le phénomène de l'humour comme cela a été évoqué précédemment ; lorsqu'une phrase humoristique ou comique est prise « au premier degré ». Dans ce cas, l'interprétation peut être totalement différente, voire opposée, comme dans le cas de l'ironie. Les mots seuls ne peuvent exprimer l'idée exactement contraire que véhicule l'esprit ironique puisque c'est souvent l'inverse de ce que l'auteur pense qui est exprimé par les mots.

Dans l'ouvrage concernant l'évolution du zen en Chine, et auquel a participé N. Vandier-Nicolas, celle-ci compare le pratiquant du zen avec l'artiste par cette perception différente des choses qu'elle illustre à travers l'exemple des peintres :

⁵⁵⁴ C'est, semble-t-il, cette même idée qui est évoquée par A. Feschetti au sujet de l'expression musicale et de son aspect inexprimable à travers les mots : « (...) aucun Proust ne rendra jamais compte du timbre, triste et déchiré, de la trompette de Miles Davis. » ; « La pensée » - H.S. Sciences et avenir n° 114 ; avril-mai 1998 ; p.45.

⁵⁵⁵ F. Jullien ; Le détour et l'accès ; p.62.

Chapitre 2 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Extrême-oriental »

« L'ascète et l'artiste ne s'attachent à aucun phénomène, mais n'en rejettent aucun. Ils accueillent le spectacle du monde et l'expérimentent, en s'identifiant silencieusement (mo-k'i) à son mouvement. (...) Pour les peintres lettrés, symboliser un être ou une chose, c'est révéler, par le jeu du pinceau et de l'encre, « ce qu'il faut en montrer à l'esprit », (...) »⁵⁵⁶

Cette idée d'une symbolisation, dans l'intention de montrer et non pas de décrire, rappelle l'évocation de la trompette de Miles Davis inexprimable par les mots. Cette idée d'évocation ou de suggestion semble recourir au même processus que l'on rencontre dans l'ironie, où l'on « révèle » indirectement à l'autre ses erreurs :

« L'ironie fait semblant de prendre au sérieux ce qu'elle veut ridiculiser ; elle entre dans le jeu d'autrui pour démontrer que les règles en sont stupides ou perverses. »⁵⁵⁷

Il semble que ce type de phénomène soit également présent dans le zen sous la forme du « non-esprit ». C'est cette caractéristique faisant partie du zen, qui paraît être l'élément commun qu'établissent les divers auteurs entre le zen et la poésie ou la peinture comme le note T. Izutsu :

«Au Japon, les principales formes de beaux-arts telles que la poésie, la peinture la calligraphie, etc. se sont développées plus ou moins sous l'influence du « non-esprit ». »⁵⁵⁸

C'est d'ailleurs précisément à travers la poésie que l'on peut se figurer l'aspect que pourrait avoir cette notion de non-esprit. Il ne s'agit pas, comme semble le faire croire le terme de non-esprit, d'une absence totale de pensée comme après un quelconque lavage de cerveau, mais d'une forme de communication ayant davantage recours à l'intuition, à ce que N. Vandier-Nicolas définit comme étant une sympathie intellectuelle et qu'elle décrit ainsi au sujet du zenniste chinois Tchang Yen-Yyang :

« Tchang Yen-Yyang faisait déjà intervenir dans la création artistique, le chenyhouei, sympathie intellectuelle qui livre à l'esprit ce qu'un objet a d'inexprimable. Il était

⁵⁵⁶ N. Vandier-Nicolas ; Tch'an (zen) racines et floraisons; p.332.

⁵⁵⁷ A. Koestler ; Le cri d'Archimède ; p.59.

⁵⁵⁸ T. Izutsu ; Le Kôan zen ; p.62.

Chapitre 2 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Extrême-oriental »

sensible au rythme que les peintres anciens transmettaient à leur oeuvre. Il savait que le rythme est souffle, idée. D'après lui, la peinture ne s'animait vraiment que sous le souffle de l'idée. »⁵⁵⁹

Ce cas précis (ici la peinture) évoque la même observation de cette volonté de transmission précédemment vue à travers l'aspect inexprimable de certaines idées par le langage commun, issues d'une impression, de sentiments abstraits.

II.D.1.c. La dimension philosophique du non-mental et son influence sur la poésie

Cette mise en rapport entre le processus poétique et la doctrine du zen à travers le mode de communication particulier de la non-pensée pourrait peut-être s'expliquer, pour ce qui est de sa présence dans le champ du zen, par la dimension philosophique qu'il sous-tend, et tel qu'a l'exprime D.T. Suzuki dans le cadre de l'enseignement du zen :

« Là où il n'y a pas de nom, nous créons des noms. Et à cause de ces noms, des jugements sont formés. »⁵⁶⁰

Dans l'observation que faisaient les différents chercheurs sur le but principal et apparent du zen, apparaissait la lutte contre les idées toutes faites des élèves zennistes. Or, la remarque de Suzuki induit que les mots seraient, d'après lui, les principaux vecteurs de la pensée figée et préconçue. Cette notion a déjà été évoquée dans d'autres études sur le zen à travers par exemple la défiance vis-à-vis de l'écrit comme l'affirme M. Bruno :

« Le Tch'an à voulu se détacher des écrits, seule l'expérience vécue compte. »⁵⁶¹

Peut-on en conclure pour autant, que la mise en rapport du zen à travers la présence de cette forme de non-pensée dans la poésie traduit, dans cet autre domaine, le même phénomène d'une aspiration à une forme de sagesse ?

⁵⁵⁹ N. Vandier-Nicolas ; Tch'an (zen) racines et floraisons; p.327.

⁵⁶⁰ D.T. Suzuki ; Essais sur le Bouddhisme zen vol 1 ; p.230

⁵⁶¹ M. Bruno; Tch'an (zen) racines et floraisons; p. 114.

Chapitre 2 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Extrême-oriental »

B. Edwards suggérait dans la pratique du dessin, que celle-ci induirait une dimension philosophique à la pratique idoine du dessin. En effet, elle part du constat que l'élève prétend ne pas savoir dessiner parce qu'il se fonde sur des notions apprises et non pas sur son potentiel créatif foncier. Selon elle, en forçant l'élève par un moyen détourné à ne pas s'appuyer sur ses « connaissances » pré-établies, on l'oblige à utiliser son esprit à travers la pensée non-verbale, forme de pensée qu'elle met en rapport avec la pratique de la non-pensée⁵⁶² du zen. Ainsi, d'après elle, comme le zen, le dessin peut devenir un outil de développement spirituel au même titre que la pratique du zen par la perception différente qu'il oblige le créateur à prendre dans la pratique correcte du dessin et qu'il retranscrit dans son œuvre. De sorte, on retrouve la présence du non-esprit, observée dans deux cas de figure : d'une part au niveau du créateur lors de la pratique artistique et d'autre part au niveau de sa création et d'une forme de communication véhiculée par l'œuvre entre le créateur et l'observateur comme l'illustre C. Shimizu dans le cadre commun de la peinture et de la poésie au Japon :

« Ce que le peintre, le poète cherchent à montrer, est l'instant éphémère où les pétales de cerisier tourbillonnent dans le vent, celui où la nature se montre sous un jour particulier. Une légère imperfection ajoute à la beauté une note mystérieuse générant le yûgen, sentiment esthétique, suggestif et inexplicable que les japonais ont prôné à partir du XII^e siècle. »⁵⁶³

Le « non-esprit » semble donc, selon les divers auteurs évoqués, être présent à plusieurs niveaux non seulement dans le zen, mais également dans la peinture et la poésie. L'utilisation du « non-esprit » dans le zen aurait pour origine la volonté de retourner⁵⁶⁴ les valeurs établies des élèves zennistes, par l'utilisation d'un langage « translogique », non conventionnel, et faisant appel aux capacités intuitives, non-analytiques et non-verbales de l'esprit. Or ce serait précisément ces mêmes capacités qui seraient requises, selon certains théoriciens de la synectique, pour développer cette créativité. Ainsi, ces divers auteurs voient comme élément commun entre la créativité et le zen non seulement une forme d'expression

562 Pour P. Demiéville on pourrait expliciter l'idée de non-pensée du bouddhisme Houei-yuan au « mé nous » de son contemporain du IV^e siècle, Plotin. - Précis d'histoire de la philosophie chinoise ; préf. de P. Demiéville ; p.8.

563 C. Shimizu ; L'art japonais ; p.11.

564: L'idée de retournement de la conscience est caractéristique de l'une des deux principales branches du Ch'an, ainsi la différence entre le courant subitistes et gradualistes peut être illustrée respectivement par « purification de la conscience » opposée à « retournement de la conscience » ; C. Despeux ; Le chemin de l'éveil ; p. 54 .

Chapitre 2 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Extrême-oriental »

analogue mais également une dimension philosophique potentielle similaire à travers le dépassement de l'esprit conventionnel :

« Par leur dénonciation du rôle nocif des « forces d'habitude » ; les processus d'imagination grossiers ou subtils, les formes supérieures du bouddhisme et du zen permettent à la nature humaine d'épanouir ses plus hautes possibilités créatrices. »⁵⁶⁵

La même corrélation apparaît entre la « force des habitudes » comme frein à l'esprit innovant et créateur, constatée par A. Koestler dans le cadre de la découverte scientifique et de l'art :

« Dans l'acte créateur quelque chose monte des profondeurs inconnues et fécondes de l'esprit, alors que l'opération des techniques répétées descend dans l'habitude et le réflexe. »⁵⁶⁶

II.D.1.d. La dimension éthique du mouvement fugace

Une caractéristique particulière de l'activité de l'artiste, également mise en rapport avec le zen, se trouve être dans la peinture et particulièrement la calligraphie qui serait en Chine et au Japon étroitement liée à la poésie, comme le rapporte E. Gombrich :

« L'ambition des maîtres chinois (en peinture) était d'acquiescer dans le maniement de l'encre et du pinceau une aisance telle qu'ils fussent à même de fixer leur vision dans toute la fraîcheur de l'inspiration. Souvent un paysage et une courte poésie voisinent sur le même rouleau de soie. »⁵⁶⁷

L'influence qu'aurait eue le zen sur les arts martiaux, a été évoqué précédemment particulièrement à travers l'aisance et l'efficacité qu'était censée donner la mise en condition du samouraï selon les méthodes issues du zen. Or, dans la pratique de la poésie et de la peinture, les artistes chinois semblent rechercher ce même potentiel d'aisance gestuelle et de

⁵⁶⁵ R. Linssen ; Bouddhisme, taoïsme et zen ; p.212.

⁵⁶⁶ A. Koestler ; Le cri d'Archimède ; p.139.

⁵⁶⁷ E. Gombrich ; Histoire de l'art ; p.111.

Chapitre 2 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Extrême-oriental »

créativité que, selon certaines études, on rencontre également dans le zen, comme le déclare D.T. Suzuki à propos de la peinture à l'encre « sumiye » :

*« N'y a-t-il pas dans chaque coup de pinceau quelque chose de spécifiquement individuel? L'esprit de chaque artiste s'y trouve. Les oiseaux sont sa propre création. Telle est l'attitude du peintre sumiye devant son art, et je tiens à déclarer que cette attitude est celle du zen devant la vie, et que ce que le zen s'efforce de faire de sa vie, l'artiste le fait avec son papier, son pinceau et son encre. L'esprit créateur se meut partout, et il y a oeuvre de création dans la vie comme dans l'art ».*⁵⁶⁸

La peinture *sumiye* semble être très révélatrice de cette activité « fugace » également évoquée dans le cas des arts martiaux . Pour D.T. Suzuki c'est cette même attitude du peintre qui doit se retrouver dans l'idéal de vie tel que le conçoit le zen dans le cadre d'un comportement spontané et libéré de toute forme de convention :

*« La vie est une peinture Soumiye, qui doit être exécutée une fois pour toutes, sans hésitation, sans intervention de l'intellect.(...) Ce qui a passé une fois par la conscience ne peut jamais en être effacé. »*⁵⁶⁹

C'est particulièrement une dimension philosophique que semble donner D.T. Suzuki à l'activité spécifique de la peinture *sumiye*. Pour lui, cette forme de créativité sous-tend une portée éthique. Qu'elle soit utilisée volontairement, ou simplement mise en rapport avec l'activité particulière des arts ou des arts martiaux, pour nombres d'auteurs cette mise en pratique ne semble pas induire une simple rentabilité, selon eux, les points communs susceptibles d'exister entre le zen et les arts sont révélateurs de la portée que peuvent avoir les arts, activité qui de prime abord peu paraître futile. C'est ce conseil du samouraï Takuan semble illustrer assez fidèlement ce que pourrait être cette dimension philosophique de la pensée particulière de celui qui s'apprête à passer à l'action, et qui représenterait, par extension l'idéal du zen tel qu'il est rapporté par les diverses études :

*« A la vue des fleurs et des érables, l'esprit qui les voit surgit, mais on ne s'y tient pas. Voilà l'essentiel. »*⁵⁷⁰

⁵⁶⁸ D.T. Suzuki, Essai sur le bouddhisme zen, vol.III ; p.350.

⁵⁶⁹ D.T Suzuki ; Essai sur le bouddhisme zen, vol. I ; p. 355.

⁵⁷⁰ Takuan ; Mystère de la sagesse immobile ; p.45.

Chapitre 2 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Extrême-oriental »

II.D.2. L'INFLUENCE INTERNE

II.D.2.a. Le haïku comme jardin sec de la poésie

Comme les jardins secs, les haïkus sont une forme de poésie présentant des caractéristiques particulières qui semblent avoir un lien privilégié avec la problématique zen. Les haïkus sont des poèmes qui selon certains auteurs contiendraient des particularismes relevables que l'on trouve précisément dans la philosophie zen comme le décrit H. Aubry :

« Les haïkus, une poésie pure et d'inspiration zen, comportent les traits caractéristiques suivants : 1 - oubli de soi ; 2 - solitude ; 3 - consentement de ce qui est ; 4 - refus du verbalisme ; 5 - refus de l'intellectualisme et du moralisme ; 6 - sens de la contradiction ; 7 - humour ; 8 - liberté ; 9 - simplicité ; 10 - sens du concret (comme le zen le haïku préfère le « matériel » au soi-disant « spirituel ») »⁵⁷¹

De même, d'autres auteurs qualifient les propos énigmatiques des maîtres du zen (kôans) de poèmes. Or, si par la dimension spirituelle les kôans ont valeur de poésie, on peut supposer que les caractéristiques évoquées précédemment par H. Aubry peuvent également être présentes dans les kôans, ce qui semble supposer un lien entre haïkus et zen à travers ces kôans.⁵⁷² Pour M. Coyaud, le haïku serait (au même titre que le kôan) un moyen de se « mettre en condition » pour élaborer la transformation spirituelle que réclamerait la pensée zen :

« Nul doute que pour le zen, le haïku n'ait longtemps été un moyen commode d'exorciser l'illusion dont se nourrit habituellement le monde, un exercice d'assouplissement spirituel, au même titre que le tir à l'arc ou l'arrangement floral – homme, bêtes tranquillement remis à leur juste place, (...) »⁵⁷³

⁵⁷¹ H. Aubry ; L'influence de la philosophie et de l'esthétique zen sur des créateurs contemporains ; p.127.

⁵⁷² Principalement dans cette notion de transmission (de l'enseignement pour le zen et de la dimension poétique pour le Haïku) d'esprit à esprit, au delà ou malgré les mots par la vision « brute » des choses, qui semble être le point commun entre ces deux domaines : « *Les haïkistes sont passés maîtres dans ce jeu de prisme, où la vision d'une alouette résume tout le ciel, (...). Non pas bien sûr de façon explicite (ce serait encore manquer la cible). Mais très exactement, avon-nous dit, entre les mots (...).* » ; M. Coyaud ; Fourmis sans ombre ; p. 30.

⁵⁷³ M. Coyaud ; Fourmis sans ombre ; p. 31.

Chapitre 2 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Extrême-oriental »

Les rapports entre haïkus et kôans posent donc à nouveau le problème du degré d'influence entre ces deux disciplines comme de la direction du courant de cette influence. En effet, le processus de fonctionnement du kôan est en règle générale davantage perçu comme faisant partie de l'enseignement du zen (particulièrement du zen rinzai, contrairement à l'autre branche dite soto (qui mettrait plutôt l'accent sur la méditation simple) .⁵⁷⁴ Or, l'étude des kôans fait partie de la prescription du processus de transformation de la mentalité de l'élève, comme cela est détaillé chez D.T. Suzuki.⁵⁷⁵ Selon certaines études concluent que la poésie, par ces éléments communs existants avec les caractéristiques des kôans, conduirait à la même incidence sur le développement spirituel du créateur voire même du spectateur, comme le rapporte P. Demiéville au sujet de poètes chinois :

« (...) Lieou Yu-si (772-842) met en valeur le rôle que peut jouer dans la création poétique le recueillement mystique à la manière bouddhique. Ce thème va prendre une importance croissante sous les Song. »⁵⁷⁶

P. Demiéville rapporte également les propos d'un autre poète selon lequel il n'y aurait pas de différence entre le ch'an et la poésie, pour l'illumination ; selon ce poète (l'éveil « wou ») du pinceau est pareil à l'illumination du ch'an⁵⁷⁷. Aucun auteur ne dit ici si le zen serait à l'origine de tel ou tel style poétique, ni que la poésie aurait une influence sur la pratique de la méditation zen. Ils relèvent plutôt un état de fait, d'un rapport étroit semblant exister foncièrement entre chaque domaine distinct originellement, du zen et de la poésie⁵⁷⁸. Il serait possible de tenter de comparer ce phénomène précisément à la pratique « religieuse » du zen, c'est-à-dire avec l'isolement dans un monastère, la discipline ascétique, qui n'est pas sans rappeler ce l'on connaît en occident à travers la vie monastique. Il serait pourtant bien difficile de dire si c'est l'une ou l'autre des religions ou « pratiques spirituelles » qui serait à la source d'une hypothétique influence de l'un sur l'autre, mais tout simplement de pratique singulière ayant des points de rencontre.

⁵⁷⁴ Voir par exemple la « Contribution de Wong Weng Fai » à http://wwwperso.hol.fr/~acaradot/zen/z_nws04.htm

⁵⁷⁵ D.T Suzuki ; Essai sur le bouddhisme zen.

⁵⁷⁶ P. Demiéville ; Tch'an (zen) racines et floraisons; p.324.

⁵⁷⁷ P. Demiéville ; Tch'an (zen) racines et floraisons; p.324.

⁵⁷⁸ Même observation chez F. Jullien sur les rapport entre le haïku et les caractéristiques inhérentes au zen : « *Je me demande si le fameux haïku japonais ne représente pas un aboutissement extrême de cette capacité à faire réaliser d'emblée la globalité.* » ; Le détour et l'accès ; p.232.

Chapitre 2 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Extrême-oriental »

En revanche, que le zen ait utilisé la poésie ou bien les jardins dans le cadre de sa pratique comme « assouplissement spirituel » ou simplement de l'esthétique de son « ameublement » comme en témoigne la présence des jardins secs, de peinture et de poèmes dans certains monastères encore existants au Japon, cela est possible. Il est également possible que la pratique de la poésie dans le cadre des monastères zen ait visiblement, comme pour les jardins secs, induit une forme esthétique particulière qui semble se retrouver dans les haïkus et la peinture comme le relève H. Aubry :

« On remarque nombre de similitudes dans la peinture zen et les haïkus (par le naturel, la simplicité, le dépouillement) »⁵⁷⁹.

Ainsi, le terme d'influence du zen semble très délicat à manipuler. Qu'il y ait une influence sur certains domaines de la poésie, de la peinture, cela est largement constaté, mais de là à qualifier ces courants esthétiques de « zen », le passage paraît un peu rapide.⁵⁸⁰ Cet état de fait est visible à travers les observations des rapports entre poésie et zen, constatant non pas une influence directe du zen sur l'esthétique de la poésie, ni du zen sur la dimension spirituelle de la pratique la poésie, mais d'une pratique de la poésie dans le cadre du zen sur la base de concepts communs établis, comme cela est rapporté à travers ces notions relevées par S. Shôsan :

« La caractéristique des moyens utilisés par le zen (dans la poésie) réside dans l'expression directe, immédiate et percutante. »⁵⁸¹

Même si des caractéristiques communes semblent émerger du haïku et du kôan, la forme que paraît avoir prise le haïku à travers les époques, et son « élévation » en une forme « hautement élaborée » et régie par des règles rigides, rappelle la « déformation » par laquelle semble être passé l'art des jardins en une esthétique « figée » en principes immuables, à l'opposé de ce que serait l'idéal du zen : à savoir la pleine expression de

⁵⁷⁹ H. Aubry ; *L'influence de la philosophie et de l'esthétique zen sur des créateurs contemporains* ; p.126.

⁵⁸⁰ R. Etiemble précise également que les haïku ne sont pas des vecteurs de l'enseignement zen comme peuvent l'être les kôans même si leur aspect « abrupt » et direct semble commun : « Dans leur Mille an de littérature japonaise , Ryôji Nakamura et René de Ceccaty ont raison d'écrire : « Il ne s'agit nullement d'un « poème court de trois vers », comme il couramment défini en France. (...) Rappelons enfin que le Haïku n'est pas un aphorisme zen » C'est un monastique. » ; Etiemble ; *Du Haïku* ; p.9

⁵⁸¹ S. Shôsan ; *zen et samourai* ; p.64.

Chapitre 2 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Extrême-oriental »

l'originalité personnelle dans la création, de même comme le constate A. Koestler le haïku aussi aurait atteint une forme « figée » :

« L'imagerie stéréotypée et le nombre fixe des syllabes ne laissent pas de champ à l'individualité, au style ni au jugement critique. »⁵⁸²

II.D.2.b. La vision directe opposée au reflet de lune dans l'eau

Un élément présent dans des poésies dites zen et également dans des observations sur le zen telles qu'elles sont rapportées par les divers ouvrages, est celui de l'image de la lune, et plus précisément de son reflet dans l'eau. Ainsi, on a pu observer que des recueils de poésie « zen » comme ceux de Sengaï, contenaient des allusions à cette image de la lune, comme dans ce poème intitulé Trépied.

«Trépied

*Nous pensons à des tas de choses,
A ceci et à cela,
Mais l'esprit, le Bouddha et les êtres vivants
Sont tous trois sans différenciation.
Avalokitesvara [Seigneur qui a regardé en
bas]
contemple la cascade*

Le « Héros de l'Esprit de l'Eveil »

*Est comme la lune pure,
Il joue dans le vide total
L'esprit des êtres vivants
Est une eau pure où la silhouette
De l'éveil se reflète.
Hier, aujourd'hui et demain,
Le temps s'écoule comme un fleuve.
Au sein de l'eau, il y a la lune
Mais elle ne coule pas. »⁵⁸³*

Dans un autre poème, il utilise l'image des singes et de l'illusion de l'image de la lune :

« Singe dans le shintoïsme

Un singe essayant de saisir la lune

⁵⁸² A. Koestler : Le lotus et le robot ; p.316.

⁵⁸³ Traduit par M. & M. SHIBATA ; Le recueil de la falaise verte ; p.155.

Chapitre 2 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Extrême-oriental »

<i>Comme les singes sont stupides !</i>	<i>Une main cherche la lune.</i>
<i>Toute la nuit ils courent après</i>	<i>Est-elle là ?</i>
<i>Le reflet de la lune dans l'eau</i>	<i>Ou n'y est-elle pas ?</i>
<i>Sur l'étang Sarusawa</i>	<i>Si, elle était là !</i>
<i>Alors qu'elle luit</i>	<i>Mais elle n'est pas là maintenant.</i>
<i>Dans la Haute-Plaine-du-Ciel</i>	<i>Difficile de la prendre.</i>
	<i>La lune dans l'étang Sarusawa »⁵⁸⁴</i>

Un autre poème représente la même image de cette illusion de la perception de la lune par son reflet dans l'eau comme il est rapporté par Hsu Yun dans une chanson du maître Shan :

« (...) La lune solitaire luit sur la mare glacée - Mais dans la mare il n'y a point de lune; La lune est dans le ciel bleu de nuit. »⁵⁸⁵

Pour Lou Kouan Yu et F.Ledoux, cette image de la lune est expliquée par Hsu Yun comme indiquant que là où il n'y a que des mots « le reflet de la lune », il n'y a pas de signification réelle, ceux-ci précisent que les mots et les paroles ne peuvent exprimer l'inexprimable. Selon eux, la seule signification qui soit réelle est la réalité que l'on ne peut ni décrire ni exprimer par les mots bruts, d'où l'utilisation de la parabole. Or, cette même parabole a besoin des mots pour être échafaudée. C'est pourquoi le poème se termine par ces phrases dont Hsu Yun donne une interprétation :

« « Cette chanson est chantée à présent, mais il n'y a pas de Tch'an dans la chanson » (...) Les deux derniers vers (...) nous donnent cet avertissement particulier, de peur que nous ne confondions le doigt [qui pointe, qui montre l'enseignement] et la lune, à savoir qu'aucun de ces mots n'est du Tch'an. »⁵⁸⁶

Il semble donc que le zen ait pour une part, influencé la poésie en tant que vecteur de l'enseignement qui semblait un moyen approprié pour véhiculer « malgré les mots » cet enseignement, bien qu'on ait vu que, même vis-à-vis du procédé de transmission poétique lui-même, certains auteurs prenaient leurs

⁵⁸⁴ Traduit par M. & M. SHIBATA ; Le recueil de la falaise verte ; p.175.

⁵⁸⁵ Traduit par Lou Kouan Yu & F.Ledoux ; Tch'an (zen) racines et floraisons ; p.309.

⁵⁸⁶ Traduit par Lou Kouan Yu & F.Ledoux ; Tch'an (zen) racines et floraisons ; p.310.

Chapitre 2 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Extrême-oriental »

distances, en précisant qu'il ne fallait pas prendre au pied de la lettre ces poèmes, en présumant ces mots comme étant du ch'an.

II.D.2.c. L'expression directe de la lune, reflétée dans l'eau

D'autres auteurs soulignent également l'importance dans l'imagerie du zen de cette allégorie de la lune dans l'eau. Cependant, dans ces cas, le message que paraît vouloir transmettre la métaphore diffère de ce qui a été vu précédemment. En effet, il apparaît cette fois que l'importance est donnée non pas seulement à la lune en elle-même mais à sa réflexion comme on le voit chez Tao-Sin :

*« (...) ne quittez pas cette contemplation et vous vous rendrez compte que vous n'êtes pas différents du reflet de la lune dans l'eau, (...) »*⁵⁸⁷.

Il précise sa pensée un peu plus loin :

*« Je le répète : au moment où vous vous rendez compte que votre esprit s'est distrait, regardez le lieu d'origine de cette distraction : elle n'a, finalement, pas d'origine. »*⁵⁸⁸

M. Bruno analyse la pensée de Tao-Sin en mettant l'accent sur l'importance pour lui de ce qui est évident *« dès le départ, le reflet du visage dans un pur miroir. »*⁵⁸⁹ Selon les chercheurs, le concept de « reflet » véhiculerait deux points primordiaux de l'enseignement du zen, d'une part : la notion de perception du monde par le sujet à travers la substance de vacuité des choses, et d'autre part l'idée de la « qualité » de réflexion de l'esprit renvoyant cette perception, et influençant la qualité de l'activité. P. Demiéville note également dans le cas du taoïsme la présence de cette allégorie qui révèle l'importance du reflet parfait de l'esprit, comparé à l'eau claire et tranquillisée comme le voit Tchouang-Tseu :

⁵⁸⁷ Traduit par P. Carré ; Tch'an (zen) racines et floraisons; p. 99.

⁵⁸⁸ Traduit par P. Carré ; Tch'an (zen) racines et floraisons ; p.99.

⁵⁸⁹ M. Bruno ; Tch'an (zen) racines et floraisons ; p.85.

Chapitre 2 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Extrême-oriental »

« L'eau tranquille est si claire qu'elle illumine (ou reflète) jusqu'aux poils de la barbe et des sourcils; (...). Si telle est la clarté de l'eau tranquille, à plus forte raison celle de l'âme! »⁵⁹⁰.

Cette assimilation de l'esprit à l'objet réfléchissant parfaitement, se retrouve également dans un poème de Bodhidharma qui semble aller dans ce même sens lorsqu'il écrit :

« Lorsque l'esprit n'est pas troublé, c'est comme si il n'y avait pas d'esprit. »⁵⁹¹

N. Vandier-Nicolas analyse cette image que l'on retrouve dans le taoïsme et dans le zen du miroir réfléchissant sans intervention à l'image de l'esprit en quiétude dans le contexte de la création artistique, qu'elle renvoie à la vision directe sans intervention de l'esprit qu'utiliserait le peintre ou le poète :

« La nature spontanée est pure capacité créatrice, et l'esprit est comme un miroir vide où l'univers entier se reflète et s'éclaire. »⁵⁹²

Le miroir pur ou la surface d'eau calme, semble être la représentation selon N. Vandier-Nicolas, de cet esprit « transparent » sans intervention, qu'elle qualifie de nature spontanée, et qui semble être à la base de la pratique artistique sous les auspices du zen, évoquée dans le cas d'autres domaines artistiques. C'est semble-t-il, ce phénomène soudain ou subit qui s'apparenterait, selon elle, à l'éveil du zen :

« La vision qui engendre l'œuvre d'art se suffit à elle-même. Elle s'apparente, par son caractère soudain et révolutionnaire, à l'illumination globale du Dhyâna, dit « subit ». »⁵⁹³

⁵⁹⁰ Traduit par P. Demiéville ; Tch'an (zen) racines et floraisons ; p.171.

⁵⁹¹ Traduit par D.T. Suzuki ; Essai sur le bouddhisme zen ; vol.1 ; p.234

⁵⁹² N. Vandier-Nicolas ; Tch'an (zen) racines et floraisons ; p.331.

⁵⁹³ N. Vandier-Nicolas ; Tch'an (zen) racines et floraisons ; p.331.

Chapitre 2 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Extrême-oriental »

N. Vandier-Nicolas semble rejoindre, dans sa comparaison entre la perception de l'œuvre d'art et l'illumination du zen, les conclusions de Y-K Bae concernant le zen et la création artistique. De même, J. Gernet notait cette possibilité du dhyâna « d'une pensée » :

« Tout au contraire [de la doctrine bouddhique en Inde], la doctrine bouddhique qui eut le plus de succès en Chine, celle du dhyâna, admet que l'on peut parvenir à la délivrance non seulement en une vie, mais dans l'espace d'une seule pensée. (...). Il est admis en l'occurrence, de faire appel à l'influence du taoïsme. »⁵⁹⁴

J. Gernet explique cette opposition avec le bouddhisme de l'Inde par le fait que quiconque peut s'élever, puisqu'il n'y a pas le système de caste en Chine.

II.D.2.d. La vision-miroir

Deux aspects semblent donc être présents dans cette image de la vision réfléchie : d'une part l'image de l'objet reflété, semblant renvoyer au concept de l'application d'idée conceptuelle sur les objets pris pour être leur réalité concrète, ou des impressions émises sur les choses, qui, comme le reflet de la lune, ne serait que l'illusion de la chose, et d'autre part l'aspect de la « qualité » de la réflexion qui serait un indicateur du degré de compréhension, voire de réalisation de l'illusion des pensées sur les choses, comme dans cette autre image évoquée par Tchouang-tseu :

« Le miroir ni l'eau, dans leur contact avec les choses, n'ont besoins d'intelligence ni d'intention pour refléter. »⁵⁹⁵

La non-intervention de l'esprit discursif semble à nouveau présente dans cette métaphore de Tchouang-Tseu, comme cela a déjà été révélé dans d'autres études. P. Demiéville note au sujet de Tchouang-Tseu, que cette perception de l'esprit discursif, serait appréhendée comme une déformation de la vision directe des choses, parce qu'il induirait une réalité subjective issue de notre interprétation du monde tel que le décrit Tao-Sin :

⁵⁹⁴ J. Gernet ; Entretiens du maître de dhyâna Chen-Houei ; p.IV.

⁵⁹⁵ Traduit par P. Demiéville ; Tch'an (zen) racines et floraisons; p.173.

Chapitre 2 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Extrême-oriental »

« (...) quand on reconnaît la vacuité fondamentale de l'œil (...); l'esprit qui envisage le réel, n'envisage qu'un réel objectivé. (...) La vacuité n'a guère d'aspect et il n'est plus rien à faire. Voilà la porte de la libération. »⁵⁹⁶

L'apposition de notions aux formes, induirait des pensées spontanées non-contrôlées, dans lequel le sujet devient « pris » par ses pensées. L'inverse induirait un double aspect : à la fois une libération spirituelle, mais également une libération corporelle, qui rejoindrait les théories établissant des liens avec la créativité artistique, par la transformation de l'esprit lors ou dans le cadre de la création artistique. C'est semble-t-il dans le cadre de cette même transformation de l'esprit à nouveau lié à l'image de la réflexion que P. Demiéville analyse la pensée de Tchouang-Tseu :

« Pour que l'esprit soit le miroir de l'univers, il importe donc, selon Tchouang-tseu, de le calmer, de le réduire à l'état d'apathie (...). »⁵⁹⁷

Le calme de l'esprit-miroir refléterait donc trois aspects recouvrant la relation privilégiée qui existerait entre le zen et la création artistique liée d'une part à une nouvelle approche du monde et d'autre part à une influence sur la dimension corporelle, tous deux semblants être conséquence de l'ouverture de cette « porte de la libération ».

La métaphore du reflet de la lune paraît ainsi avoir plusieurs significations : image de la perception des choses, vacuité, non-esprit, esprit foncier⁵⁹⁸, spontanéité... Cependant toutes ces notions ne paraissent pas être sans rapports les unes avec les autres, elles semblent, au contraire, faire partie d'une philosophie du comportement ayant des similitudes avec certaines activités créatrices ou des arts martiaux. C'est d'ailleurs dans le cadre de la pratique de ces arts martiaux que P. Fauliot rappelle également l'image de la réflexion de la lune pour décrire le détachement de l'esprit des « délibérations mentales et des réactions émotionnelles » dans le cadre de la pratique, et de la libération de l'impulsion qu'il nomme Ji (ou ki) ce « ressort » :

⁵⁹⁶ Traduit par P. Carré ; Tch'an (zen) racines et floraisons; p. 97.

⁵⁹⁷ P. Demiéville ; Tch'an (zen) racines et floraisons ; p.171.

⁵⁹⁸ Dans la représentation du mont Wudang de 1924 : «La lune est ici une métaphore pour la nature originelle. (...) Le yang originel, la nature véritable se manifeste, telle la pleine lune se découvrant lorsque les nuages se dissipent, (...). » Traduction de C. Despeux ; taoïsme et corps humain ; p.158.

Chapitre 2 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Extrême-oriental »

« Les japonais appellent Munen ou Muso, c'est-à-dire «non-mental », « non-ego, cette fluidité du Ji. Leur tradition (héritée de la Chine) compare cet état à la clarté de la lune, qui bien qu'unique, se reflète partout où il y a de l'eau, sans discrimination, instantanément. »⁵⁹⁹

Selon P. Fauliot, cette image de la réflexion de la lune est représentative du passage entre l'observation et l'action « avec la rapidité de l'éclair », pourtant T. Cleary voyait dans le même cadre des arts martiaux et du zen, non pas une faculté de rapidité mais d'abord d'immédiateté. Cette idée d'immédiateté paraît plus en accord avec la réflexion « immédiate » de la lune dans l'eau. Cependant, P. Fauliot donne encore une nouvelle interprétation de la métaphore, à travers la multiplicité du reflet à chaque endroit où il y a de l'eau, c'est-à-dire une disponibilité de l'esprit face à toutes les conjectures pour agir « là où c'est nécessaire ».

Dans le chapitre sur l'art et la poésie, de l'ouvrage consacré à l'évolution du zen, N. Vandier-Nicolas précise cette idée de non-intervention de l'esprit dans le passage à l'activité pratique :

« Pour peindre le soleil, il faut l'oublier, en tant que phénomène distinct, pour ne retenir de lui que son idée, forme visible et spécifique du pouvoir total de réalisation spontanée. »⁶⁰⁰

La forme visible du Soleil renvoie à nouveau à la vision « telle quelle » de l'objet, sans l'intervention de la pensée discursive. La remarque de N. Vandier-Nicolas à propos de la pratique artistique en Chine, semble d'ailleurs rejoindre les observations de B. Edwards, cette fois dans le cas de la pratique « courante » du dessin lorsqu'elle prend précisément les termes de F. Franck tel qu'il le rapporte dans son ouvrage *The zen of seeing* pour décrire le processus d'un artiste au travail:

«(...) le moi se trouve libéré cependant que l'esprit plonge dans la réalité. »⁶⁰¹

⁵⁹⁹ P. Fauliot ; Les contes des arts martiaux ; p.165.

⁶⁰⁰ N. Vandier-Nicolas ; Tch'an (zen) racines et floraisons; p.330.

⁶⁰¹ B. Edwards; Vision, dessin, créativité ; p.49.

Chapitre 2 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Extrême-oriental »

Que ce soit pour représenter le soleil par le dessin ou l'image poétique, il semble y avoir une constatation commune, chez les chercheurs, à savoir que le zen mettrait en exergue, ce rapport direct avec le concret, sans être dévié par le prisme de la pensée à travers une pensée comparée au reflet lisse de la lune dans l'eau calme et claire.

II.E.LA PRATIQUE DE LA RÉUNION DE THÉ

II.E.1.LES ARTS DE LA CEREMONIE DU THE, UNE INFLUENCE DU ZEN CONTRADICTOIRE?

Fréquemment évoquée dans le contexte du zen, il semble que la pratique dite de la cérémonie du thé, à été principalement codifiée au Japon. Elle est évoquée dans le cadre du zen au même titre que l'art des jardins, les arts martiaux ou la peinture. Pourtant, en la comparant à l'activité de la peinture et des arts martiaux, on peut observer que celle-ci semble différer dans son processus d'action pour ne pas dire s'y opposer. En effet, il a été vu que les notions de spontanéité, de fulgurance ou d'immédiateté semblaient être une des spécificités des activités des arts martiaux et de la peinture sous l'égide du zen. Or, la cérémonie du Thé, par son déroulement précis préparé et calculé, semble être tout le contraire de la spontanéité, et de la fulgurance. La présente partie va s'arrêter sur les caractéristiques particulières relevées par différentes études que possèderait cette activité pour être associée aux divers particularismes qui seraient inhérents à la spiritualité zen.

II.E.1.a. L'absence de fulgurance

Contrairement aux activités de la calligraphie et des arts martiaux, il n'est pas fait allusion à une quelconque fulgurance du geste ni d'une spontanéité d'aucune sorte dans l'élaboration de la cérémonie du Thé. Au contraire, il semble s'agir d'une activité préparée, répétée et calculée dans le moindre détail où n'est accordée aucune place au hasard. Si les rapports établis entre l'idéal du zen et le développement de libération créatrice ne manquaient pas, le cas de la réunion de thé semble ne pas laisser de place à ce que le zen semble favoriser, à savoir l'expression intuitive et spontanée, comme le concrétisent les

Chapitre 2 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Extrême-oriental »

questions et réponses directes et vives de maître à disciple, qui incarneraient l'absence de délibérations mentales superflues. Absence que certains, comme cela a été vu dans le de l'école dite du Pacifique, retrouveraient dans l'activité artistique idéale.

Ainsi, bien qu'il ne semble pas y avoir a priori de rapports entre la cérémonie du thé et le zen, mais au contraire exister une certaine antinomie, on peut observer que certaines études fondent leur analyse des caractéristiques de la cérémonie du thé selon leur optique du zen. De plus, s'il ne semble pas exister de rapports entre la gestuelle de l'élaboration de thé dans le cadre de la cérémonie ou dans la création des jardins secs et le comportement du calligraphe par exemple, Sen Soshitsu, lui-même pratiquant et déclaré comme descendant d'une grande lignée de maîtres de la cérémonie du thé, revendique un lien existant entre la cérémonie du thé et le zen à travers ses pratiquants eux-mêmes :

« Le grand maître de Thé est également un prêtre zen. »⁶⁰²

D'autres études sont toutefois plus nuancées, et ne vont pas jusqu'à affirmer que le maître de thé doit être un maître zen. S. Guichard-Anguis observe également l'apparente affinité de l'activité du thé et de la pratique du zen :

« L'influence du zen reste très prégnante : la plupart des maîtres de thé qui façonnent tour à tour chanoyu, au cours de ces décennies, reçoivent, en effet, dès leur plus jeune âge une formation dans des monastères et font quelquefois eux-mêmes partie du clergé. »⁶⁰³

Cette particularité d'un lien privilégié semblant exister entre la pratique de la réunion de thé et l'univers du zen, de la même manière que pour les jardins secs, semble avoir été, comme le remarque F. Berthier, sinon élaborée, au moins diffusée dans des lieux de pratique du zen au Japon :

« Musô fit aussi construire des pavillons pour déguster le thé – breuvages que les moines zen contribuèrent à répandre au Japon - (...). »⁶⁰⁴

⁶⁰² S. Soshitsu ; Le zen et le thé ; p.32.

⁶⁰³ S. Guichard-Anguis ; Les arts de la cérémonie du thé ; p.34.

⁶⁰⁴ F. Berthier ; Le jardin du Ryôanji ; Lire de zen dans les pierre ; p.18.

Chapitre 2 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Extrême-oriental »

Musô serait d'ailleurs, on l'a vu, un des fondateurs des jardins secs dans les monastères zen. Ainsi, si on ne peut pour l'instant parler d'influence, il apparaît tout au moins des rapports privilégiés existant entre ces deux domaines que sont le zen et la pratique dite de la cérémonie du thé.

II.E.1.b. Une influence du zen sur la cérémonie du thé?

La pratique concrète, c'est-à-dire en tant que création physique, de la cérémonie du thé semble différente pour ne pas dire en opposition avec les caractéristiques issues du zen des autres pratiques artistiques « traditionnelles » précédemment évoquées. Celles-ci sont vues pourtant comme ayant des rapports avec l'idéal zen. Dans ce sens, on peut cependant envisager la possibilité de rapport au niveau de la dimension philosophique que pourrait induire la pratique de cette activité. C'est précisément ce que prétend S. Sen pour qui :

« La philosophie de la Voie du Thé vient du zen. »⁶⁰⁵

Devant cette affirmation, il est légitime de se demander en quoi la philosophie du zen aurait pu influencer celle de la cérémonie du Thé. De même, on peut se poser la question de savoir de quelle manière une pratique d'apparence anodine peut engendrer une quelconque philosophie, et à quel niveau se situerait cette dimension philosophique dans la réunion de thé. Concernerait-elle le maître de cérémonie? Les convives?. O. Kakuso voit l'origine de la philosophie qui aurait présidé à la naissance de la cérémonie du thé en Chine même, et particulièrement à travers le taoïsme et son influence sur le zen aboutissant à une pratique spécifique qui aurait été développée au plus tard au Japon :

« Parmi les bouddhistes, la secte zen méridionale (école du sud), qui assimila tant de doctrines taoïstes, formula un rituel complet du Thé. (...) et c'est de ce rituel zen qu'est née et s'est développée la cérémonie du thé au Japon, au quinzième siècle. »⁶⁰⁶

S'il semble probable, au regard des études, qu'il existerait un rapport étroit, pour ne pas dire privilégié, entre le zen et la pratique particulière de la cérémonie du thé, il ne semble pas pour autant apparaître d'indices indiquant une portée philosophique de cette influence du

⁶⁰⁵ S. Soshistu ; Le zen et le thé ; p.88.

⁶⁰⁶ O. KAZUKO ; Le livre du thé ; p.35.

Chapitre 2 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Extrême-oriental »

zen sur les règles de la préparation du thé. C. Shimizu avance pourtant des notions susceptibles d'être présentes dans le zen et qu'elle observe également dans le cadre de la réunion de thé. Pour elle, ce sont ces concepts qui ont donné à la cérémonie du thé sa forme :

« Les préceptes bouddhiques de renoncement aux choses matérielles et de dénuement, développés dans l'école du zen, influencèrent grandement les concepts qui présidèrent à l'élaboration de la cérémonie du thé. »⁶⁰⁷

Comme pour les jardins secs, l'hypothèse d'une influence sur la forme, (peut-on même dire sur l'esthétique) de la cérémonie, est à nouveau évoquée. Celle-ci est étayée par des concepts qui cependant ne sont pas limités au monde du zen comme elle le précise elle-même, puisqu'il s'agirait de préceptes bouddhistes. Cependant, les préceptes qu'elle évoque ne semblent pas spécifiques au bouddhisme : le renoncement aux choses matérielles et le dénuement se retrouvent dans d'autres courants spirituels. Il paraît donc délicat d'établir une hypothèse d'influence particulière du zen à partir de notions présentes dans d'autres courants spirituels, il a d'ailleurs été vu que S. Soshitsu prétendait également une influence du taoïsme, or il a également été vu que les deux courants se seraient également influencés l'un l'autre.

II.E.1.c. Une influence du Thé sur la pratique du zen?

Après avoir précédemment évoqué la possibilité d'une influence du zen sur la cérémonie du thé, fondée sur l'hypothèse d'un lien constaté entre ces deux domaines, il semble intéressant à présent de voir si des études relèvent également, non pas une influence du zen sur la réunion de thé, mais de l'activité de la cérémonie du thé sur la pratique du zen. Certaines études, en effet, affirment clairement, comme S. Soshistu, une identité dans l'essence des deux pratiques :

« Nous pourrions aussi bien dire que tout ce qui est applicable à la Voie du zen l'est aussi à une réunion de thé. »⁶⁰⁸

⁶⁰⁷ C. Shimizu ; Les arts de la cérémonie du thé ; p.124.

⁶⁰⁸ S. Soshistu ; Le zen et le thé ; p.87.

Chapitre 2 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Extrême-oriental »

S. Sen paraît suggérer que les deux pratiques équivalent ; ce qui semblerait supposer que la pratique de la cérémonie du thé équivaldrait à la pratique du zen. Il faudrait évidemment davantage d'éléments pour pouvoir juger de l'éventuelle pertinence de cette affirmation, d'autant que ce même auteur apporte un nouvel argument allant dans le sens de l'hypothèse d'une influence de la pratique du thé sur l'activité des Zennistes mais cette fois dans un sens beaucoup plus trivial, comme il le décrit lui-même :

« La pratique de boire du thé vert en poudre a été introduite au Japon par des moines qui avaient fait leurs études dans les grands monastères zen de la Chine du XIII^e siècle. Le thé stimulait leur méditation ; (...). »⁶⁰⁹

Il semble, d'après les dires de S. Sen, qu'à l'origine, la « rencontre entre le thé et le zen » soit beaucoup plus anodine que ne le laisse supposer l'imagerie commune. Cependant, même si la rencontre avait été un simple concours de circonstance, c'est-à-dire l'utilisation triviale du thé, cela n'est pas obligatoirement contradictoire avec une appropriation de la réalisation du thé dans le cadre d'une philosophie spécifique. Selon certains auteurs, ce serait même cette appropriation par le zen qui aurait porté la pratique du thé dans le cadre dit du *chanoyu* à une activité élevée au rang d'art, comme le déclare S. Guichard-Anguis :

« De nos jours la pratique du chanoyu dépasse les limites de l'archipel, pour devenir l'un des véhicules fondamentaux de la culture japonaise à l'étranger. Creuset de presque toutes les formes artistiques japonaises, de connaissances englobant la banalité de gestes quotidiens comme ceux de la cuisine, à la spiritualité du zen, le chanoyu séduit par la synthèse établie entre des domaines antagonistes dans d'autres cultures. »⁶¹⁰

S. Guichard-Anguis souligne la séduction qu'exerce la transformation d'une activité quotidienne en art, ici, contrairement aux jardins secs comparés à la peinture à travers l'influence d'un courant esthétique sur le « produit fini ». Dans le cadre de la cérémonie du thé, il ne s'agirait pas du produit lui-même (c'est-à-dire le thé qui est bu) puisque le thé vert en poudre était déjà utilisé en Chine, mais d'un rituel esthétisant de l'accommodement du thé, à travers le contexte d'une réunion quasi-publique, donnant à la cérémonie un caractère

⁶⁰⁹ S. Soshistu ; Le zen et le thé ; p.17.

⁶¹⁰ S. Guichard-Anguis ; Les arts de la cérémonie du thé ; p.47.

Chapitre 2 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Extrême-oriental »

spectaculaire. Ainsi, il aurait une influence à la fois sur la mise en forme de la pratique et, comme on le verra, également sur l'environnement, sur le décorum de cette cérémonie.

II.E.2.L'ENVIRONNEMENT DE LA CEREMONIE

II.E.2.a. Le minimalisme et le wabi

Ainsi, l'évolution de la cérémonie du thé au Japon aurait été caractérisée d'une part, par l'établissement d'un cérémonial précis dans sa réalisation, mais également par la création de tout un environnement propre à cette cérémonie. De fait, en parallèle à cette élaboration de la cérémonie, serait apparue une forme architecturale caractéristique du pavillon de thé, un aménagement intérieur (sensé refléter la philosophie de la réunion de thé). De même, les jardins entourant le pavillon auraient également été élaborés pour cette circonstance. Il y aurait donc, gravitant autour de la pratique du Chanoyu, tout un apport de pratiques de type artistique, comme l'architecture, l'art des jardins, la peinture, la poésie, ou l'arrangement floral (présents dans la salle de thé et choisis ou composés par le maître de thé). C'est probablement la raison pour laquelle S. Guichard-Anguis voit dans le contexte de la cérémonie du thé le creuset de toutes les formes artistiques au Japon.

Différentes études allèguent comme caractéristique commune, que présenteraient toutes ces formes artistiques, la simplicité dans la forme. Si dans la poésie des haïkus, l'utilisation de très peu de mots est de règle, de même, la peinture des monastères zen se caractériserait par une représentation des choses par un minimum de traits, qui serait, selon divers auteurs, caractéristique de l'influence de la philosophie du zen, comme le déclare par exemple Y. Oida :

*« Un des éléments les plus caractéristique de tous les arts japonais est le minimalisme. Le peintre utilise le plus petit nombre possible de coups de pinceau nécessaires à la visualisation des formes. L'artiste japonais s'efforce d'exprimer le maximum de vérité avec le minimum de moyens. Cette approche s'apparente à l'esprit du zen »*⁶¹¹

⁶¹¹ Y. Oida ; L'acteur flottant ; p.29.

Chapitre 2 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Extrême-oriental »

L'esprit du zen dont parle Y.Oida aurait, selon lui, une influence sur l'esthétique des arts japonais, esthétisme qui s'apparenterait à une forme de minimalisme. On peut se demander cependant pour qu'elle raison l'esprit du zen conduirait spécifiquement à cette forme esthétique, et non pas à une autre. D'autres études affirment également, ajouté à cette volonté de simplicité, un goût pour les éléments naturels les plus essentiels comme le revendique C. Shimizu :

« Le zen (...), a accru ce sens aigu de l'appréciation de tous les éléments naturels jusqu'aux plus modestes et a contribué à élever au rang de doctrine esthétique les concepts de wabi sab (sobriété mélancolique) qui détermine les arts de la céramique, de l'architecture ou de la peinture associés à la cérémonie du thé. »⁶¹²

Cela étant, on peut cependant se poser la question de savoir en quoi l'influence du zen aurait développé cette inclination pour la nature essentielle. Ce n'est que par rapport à ce qui a été vu dans les autres études, à travers lesquelles il est possible de supposer un rapport avec la volonté du zen de saisir directement les choses sans passer par les considérations humaines comme cela est exprimé ici à travers cette réflexion du moine Tao-ou :

« Si tu désires voir, vois dedans directement, mais, quand tu essayes de penser là-dessus, c'est complètement manqué. »⁶¹³

Cette affirmation n'est pas sans rappeler les constatations des divers chercheurs au sujet de la poésie et de la peinture à travers l'image du reflet direct du concret. Ainsi, il semble logique que dans cette optique les objets les plus proches de la nature brute, c'est-à-dire les plus éloignés de l'intervention humaine, soient les plus représentatifs de cette réflexion de l'esprit « originel ». Cet esprit particulier, présent foncièrement, et recherché par les élèves Zennistes, serait selon A.-L. Colas une :

« (...) prétendue quête, qui n'est jamais, au dire des grands maîtres du Chan que la redécouverte, plus ou moins laborieuse d'une évidence. »⁶¹⁴

⁶¹² C. Shimizu ; L'art japonais ; p.11.

⁶¹³ Traduit par D.T Suzuki ; Essai sur le bouddhisme zen, vol. I ; p. 359.

⁶¹⁴ A.-L. Colas ; Poèmes du zen des cinq montagnes ; p.365.

Chapitre 2 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Extrême-oriental »

Ce lien potentiel, concrétisé à travers le rapport étroit à la nature dépouillée, pourrait ainsi s'établir entre l'esprit du zen et l'esthétique concourant à la cérémonie du thé. Lien d'autant plus étroit, qu'il semblerait, selon des auteurs comme E. Gombrich, que cette forme esthétique soit issue d'une volonté pédagogique dans le cadre de la transmission de l'esprit du zen :

« Il nous est plus facile de pénétrer cette science et cette intensité, lorsqu'elles s'appliquent à des sujets moins grandioses. »⁶¹⁵

Ainsi, il est possible d'envisager la manière à travers laquelle la relation entre deux domaines (le zen et la préparation du thé) paraissant sans rapport à première vue, aurait pu se développer par le biais d'une forme artistique à l'esthétique particulière, que les auteurs qualifient de Wabi, et caractérisée par les éléments originaux tels que le décrit S. Sen :

« C'est une cérémonie pratiquée dans un petit pavillon rustique, avec des ustensiles modestes et discrets. Humble et sans ostentation, il combine l'esthétique zen et le caractère égalitaire de la démocratie. Ce style devait se développer pleinement avec le disciple de Jô-ô, Sen Rikyû. »⁶¹⁶

II.E.2.b. La retenue

L'incitation à une esthétique dépouillée au bénéfice de l'élément naturel tendant vers la nature « brute » que l'on retrouverait dans l'aspect du pavillon de thé, des ustensiles, de la gestuelle, serait, selon les études que précédemment citées, fortement liée à l'univers du zen. Il est possible de trouver d'une part, des recherches faisant état de l'influence du zen à travers la recherche de sa nature profonde chez le pratiquant, concrétisée par le goût d'une esthétique sobre, d'autre part, une volonté de favoriser cet esprit en retour, chez le participant (actif ou non) à la réunion de thé. Cette volonté serait concrétisée à travers tout un environnement dépouillé. Ce phénomène rappelle le principe évoqué par N. Vandier-Nicolas selon lequel :

⁶¹⁵ E. Gombrich ; Histoire de l'art ; p.112.

⁶¹⁶ S. Soshistu ; Le zen et le thé ; p.22.

Chapitre 2 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Extrême-oriental »

« La contemplation de l'œuvre d'art inspirée éveille chez le vrai « connaisseur » une expérience analogue à celle qui l'a suscitée. »⁶¹⁷

De la même manière, dans le cas de l'œuvre picturale, la contemplation de tout ce qui constitue la cérémonie du thé, censée avoir été élaboré dans l'esprit du zen, serait également une diffusion de cet esprit du zen chez les participants à la cérémonie, à travers la philosophie de l'esthétique du dépouillement vers le « naturel ». De sorte que toute la création de cette manifestation artistique, constituerait la concrétisation d'une quête spirituelle qui relèverait d'un processus analogue à celui noté par F. Berthier dans le cadre des jardins des temples zen, et qu'il analyse ainsi :

« En réduisant la nature à ses plus petites dimensions en la ramenant à sa plus simple expression, on parvient à en extraire l'essence. Et c'est en saisissant l'essence de la nature que l'homme retrouve sa propre nature. Voilà pourquoi les moines zen écorcèrent la nature, n'en retenant que la pierre et le sable, et quelques plantes. »⁶¹⁸

F. Berthier voit dans la quête de simplicité une dynamique spirituelle dans le cadre de la pratique zen. Selon lui, le style propre au jardin et à l'art dit zen en général, ne serait pas un simple goût esthétique, mais aurait une raison d'être que l'on pourrait presque qualifier de pratique, dans le but d'atteindre un développement spirituel, que le contact avec l'essence de la nature des choses permettrait de favoriser : l'atteinte de sa nature propre.

D'autres auteurs, à l'inverse, voient dans la présence de la méditation-concentration dans l'art, l'utilisation de l'activité artistique non pas comme moyen de développement de la quête spirituelle du zen, mais au contraire l'utilisation des techniques que l'on retrouve dans le zen (l'observation directe de la nature) dans le développement de leur créativité, comme le rapporte E. Gombrich au sujet des peintres chinois :

« Les artistes chinois (...) apprenaient leur art par une méthode de méditation et de concentration qui peut nous sembler étrange (...). Ce n'est qu'après avoir ainsi acquis une maîtrise technique qu'ils interrogeaient directement la nature pour essayer de saisir l'expression du paysage. »⁶¹⁹

⁶¹⁷ N. Vandier-Nicolas ; Tch'an (zen) racines et floraisons; p.335.

⁶¹⁸ F. Berthier ; Le jardin du Ryôanji ; Lire de zen dans les pierres ; p.7.

⁶¹⁹ E. Gombrich ; Histoire de l'art ; p.111.

Chapitre 2 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Extrême-oriental »

Si les différents chercheurs semblent observer le même phénomène d'un lien existant entre la spiritualité zen et certaines formes artistiques en Chine et au Japon (on pourrait également dire la Corée, bien que les études en France soient plus rares), les mêmes diversités dans la direction d'influence peuvent être constatées, puisque certains voient une influence du zen sur l'activité artistique concernée, et d'autres de l'activité sur le développement spirituel du pratiquant selon l'optique du zen. Faut-il y voir une contradiction ? Il n'est pas certain que ces influences opposées ne soient contradictoires, il est possible qu'il y ait eu des mouvements inversés d'influence, changeants, dans le temps et dans l'espace. Ainsi, S. Soshistu affirme une influence de l'esthétique zen à travers la notion de retenue sur de nombreux domaines artistiques au Japon, même dans ceux n'ayant pas de rapports directs avec l'univers du zen :

« Les japonais ont tendance à admirer la retenue, quand elle fait preuve de délicatesse, et à préférer la profondeur intérieure à un déploiement ostentatoire et extraverti de sentiments. (...) Par exemple dans une pièce Nô, même les émotions les plus profondes sont manifestées par un léger mouvement. (...) L'espace vide dans la peinture est un témoignage de la retenue de l'artiste. (...) La retenue produit une énergie, une tension, qui naît de la concentration de l'expression. (...) La culture japonaise compte de nombreux exemples de cette capacité d'exprimer, avec une extrême brièveté, ce qui a été atteint au terme de la plus rigoureuse des disciplines. La calligraphie du prêtre zen Ikkyû, (...) l'architecture grand sanctuaire d'Ise, tout comme l'austérité d'une salle de thé (...). »⁶²⁰

Cette conception de la retenue renvoie à l'idée de la sobriété et de simplicité évoquée par C. Shimizu. Cependant on peut se demander s'il n'y aurait pas une vision « sacralisée » d'une esthétique particulière créée par un maître zen et devenue un style figé par la vénération des disciples, aboutissant à une pratique n'évoluant plus, c'est-à-dire sans créativité. Or, si l'influence du zen se situe précisément dans l'incitation à une attitude de spontanéité créative, d'originalité renouvelée, la pratique d'un « art » codifié et empreint de « retenue » semble en totale contradiction avec l'objectif supposé du zen. Cela n'est pas sans rappeler les observations d'A. Koestler lorsqu'il évoquait les jardins dits « zen » en comparant les fils de fer utilisés pour les jardins ou l'arrangement floral à l'éducation des enfants au Japon,

⁶²⁰ S. Soshistu ; Le zen et le thé ; p.114.

Chapitre 2 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Extrême-oriental »

« grille de fer » insérée dans le système nerveux du japonais⁶²¹ S. Soshitsu plaçait l'origine de cette retenue dans la concentration, aboutissant à la décharge d'énergie, (qui n'est pas sans rappeler le processus du tir à l'arc dans son triple mouvement concentration-tension-détachement soudain). Cependant cette idée de la retenue comme prélude à l'expression n'est pas en totale contradiction avec l'avertissement d'A. Koestler :

« L'éclair de l'inspiration a cédé la place au tour de main. Dans le tir à l'arc, l'escrime, la lutte ou le judo, cette technique automatique du « non-esprit » est, naturellement, infiniment préférable aux hésitations crispées. Mais en poésie et en peinture, dans la danse ou l'art des jardins, la substitution mène peu à peu à l'élimination de l'originalité par la routine. »⁶²²

Aurait-il pu ajouter la cérémonie du thé ? Comme lorsqu'il constatait en observant les japonais dessinant de forts jolis bambous et papillons : « *Le seul ennui est que tous ces bambous et tous ces papillons sont les mêmes.* »⁶²³

II.E.2.c. Le vide des différenciations

S. Sen voit également dans la gestion de l'espace vide un autre indice de la sobriété que l'on retrouve également dans la cérémonie du thé. Bien que différentes études considèrent le vide sous l'optique du zen : l'importance du vide est établie par exemple en peinture et chez des cinéastes comme K. Hu qui déclarent s'en inspirer dans l'esthétique de ses films. Il est probable qu'il puisse y avoir, en effet, un rapport entre l'estime du vide et l'inclination pour une forme artistique sobre. S. Sen rapporte l'expression traduisant l'idéal d'une réunion de thé, par une phrase faisant allusion au vide comme il le décrit ici :

« On dit souvent que l'idéal auquel doit tendre une réunion de thé est représenté par l'expression zen Muhinshu. Mu se réfère au néant ; hin, à l'invité ou à celui qui est élevé dans les principes du zen ; et shu, à l'hôte. Bien sûr cela n'implique

⁶²¹ A. Koestler : Le lotus et le robot ; p.236.

⁶²² A. Koestler : Le lotus et le robot ; p.315.

⁶²³ A. Koestler ; Le lotus et le robot ; p.317.

Chapitre 2 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Extrême-oriental »

nullement une non-existence littérale de l'hôte et de l'invité, mais l'absence de différenciation entre eux. »⁶²⁴

Si l'idée selon laquelle le vide d'une forme de pensée dans l'esprit serait acquis à travers l'absorption-concentration (signifiant une disparition de la pensée conceptuelle instituant une différenciation entre le sujet et l'objet pour saisir intimement et directement la nature essentielle de l'objet), il semble, de la même manière, que ce soit ce phénomène de la pensée « vidée de sa substance » qui aurait donné au zen sa dimension philosophique du détachement vis-à-vis de ses propres pensées. À moins que ce ne soit cette même philosophie qui ait conduit à une éthique particulière dans le processus artistique en Chine et au Japon. On a vu combien il était délicat de situer le niveau d'influence entre les deux domaines tant les rapports paraissent complexes. On peut observer, par exemple, dans le cas d'Houang-Po, que ce serait la dimension philosophique de la non-pensée qui serait à l'origine de la notion du vide. Ainsi, on ne doit pas faire appel aux pensées conceptuelles qui génèrent les oppositions, mais au «vide » des oppositions :

«Tout concept dualiste de l'ordre de «ignorant » et «illuminé », «pur » et «impure », est une entrave. (...) Tout ce qu'il vous faut, c'est renoncer à votre «savoir », à vos idées d' «ignorant » et «illuminé », de «pur » et «impur », de «grand » et «petit », d' «attachement » et d' «activité ». (...) Ainsi, mettez donc au rancart tout ce que vous avez acquis, comme ne valant pas plus qu'un lit quand vous étiez malade. (...)» il est écrit «Vos prosternement sont vains. Ne placez aucune confiance dans pareilles cérémonies. Fuyez de telles fausses croyances. »⁶²⁵

Il semble que ce que veut signifier S. Sen par la notion de vide entre l'hôte et l'invité vient de cette notion de non-différenciation entre le sujet et l'objet. Si dans le cas de la peinture, certaines études évoquent non seulement la fusion spirituelle entre le créateur et son œuvre, mais également entre l'observateur et l'œuvre, ce que semble suggérer le cas de la cérémonie du thé, serait que le créateur se situerait en contact direct avec l'observateur. Il y aurait donc une sorte de contact direct entre l'hôte et l'invité. Ce contact particulier, serait institué par le vide de l'esprit « non-discriminatoire » présidant à la cérémonie dans le cadre de cette éthique issue du zen, c'est-à-dire comme le suggère S. Sen, de dépouillement de

⁶²⁴ S. Soshistu ; Le zen et le thé ; p.58.

⁶²⁵ Tch'an (zen) racines et floraisons; p.220.

Chapitre 2 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Extrême-oriental »

toutes les valeurs et conceptions échafaudées par l'esprit humain, comme les standards sociaux:

« Les standards sociaux selon lesquels on distingue les puissants des faibles, les riches des pauvres, n'ont pas cours dans la salle de thé. »⁶²⁶

II.E.3.LA NON-SPONTANEITE DE LA PRATIQUE DU THE

II.E.3.A. LA NOTION DE TEMPS PRESENT DANS LA GESTUELLE IDOINE

Les différentes études se référant au zen dans le cadre d'activités de type artistiques établissent divers liens entre le zen et ces activités que ce soit dans un sens ou dans l'autre. Cependant, elles envisagent également cette influence à différents niveaux d'activité, à savoir, au niveau de l'activité proprement dite c'est-à-dire de l'efficacité créative mais également au niveau de la portée philosophique, spirituelle, de la création. Pour résumer l'idée générale qui semble ressortir, il serait possible de la schématiser en figurant l'influence du zen sur l'activité artistique, qui, à travers le développement des techniques d'absorption et de « contemplation », favoriserait le potentiel créatif (que ce soit au niveau de l'inventivité ou de l'activité). Potentiel créatif qui, en s'exprimant, matérialiserait le rapport au monde, et ayant, en retour, une influence sur la quête spirituelle telle que la recherche le pratiquant du zen. Ce type de rapport est relevé par P. Demiéville à propos de poètes chinois :

« (...) Lieou Yu-si (772-842) met en valeur le rôle que peut jouer dans la création poétique le recueillement mystique à la manière bouddhique. Ce thème va prendre une importance croissante sous les Song. »⁶²⁷

P. Demiéville évoque également le poète Li Tche-yi, pour qui le lien entre ch'an et poésie est si étroit que le processus sur lequel repose l'intuition poétique équivaut à l'illumination :

« Entre Tch'an et poésie, pas de différence; l'illumination (l'éveil « wou ») du pinceau est pareil à l'illumination du Tch'an »⁶²⁸

⁶²⁶ S. Soshistu ; Le zen et le thé ; p.57.

⁶²⁷ P. Demiéville ; Tch'an (zen) racines et floraisons; p.324.

Chapitre 2 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Extrême-oriental »

H. Masson, quant à lui, établit un lien entre l'aspect philosophique et physique de la pratique à travers la notion de Tao, notion qui serait à la racine du courant Taoïste :

« Dao ou Tao peut être interprété comme la recherche de l'équilibre entre le corps (qui marche) et l'esprit (qui pense), en somme un style de vie. »⁶²⁹

De même que certains auteurs affirmaient l'importance, souvent minimisée par d'autres, de la contribution du taoïsme au développement du zen, l'idée de relation d'équilibre entre le corps et l'esprit, aboutissant à un style de vie, nous renvoie aux observations faites par différents chercheurs d'une influence sur le comportement comme sur l'esthétique que, selon eux, pourraient avoir les préceptes du zen. Pour H. Masson, le déroulement particulier de la cérémonie du thé, à travers l'importance donnée au mouvement précis et le « style » qui en découle, proviendrait précisément de l'application de l'enseignement du zen, de la quête d'un équilibre entre le corps et l'esprit engendrant un acte idoine, en parallèle avec un esprit idoine :

« Pour devenir une expression authentique du zen, le rituel du thé doit comporter une manière particulière de percevoir le temps présent et de se concentrer sur l'acte. De là vient l'importance accordée aux composantes gestuelles lors du déroulement de la cérémonie du thé. »⁶³⁰

Encore une fois, on retrouve une influence du zen se limitant à la façon d'agir, sur l'efficacité de l'action et non la création. Cette nuance pourrait peut-être être un indice de la limite entre l'activité simple et l'activité artistique.

II.E.3.B. LA CONCENTRATION DANS LA SPONTANEITE ET DANS L'APPLICATION

Dans les activités « traditionnelles » de la Chine ou du Japon étudiées par divers chercheurs, comme les arts martiaux, la peinture, ou le tir à l'arc, il a été constaté que ce qui était noté comme principale caractéristique, est qui serait, selon ces études, la marque d'un lien concret entre ces domaines et certains préceptes présents dans le zen, proviendrait de la présence d'une activité physique donnant une grande part au spontané. Cette spontanéité

⁶²⁸ Traduit par P. Demiéville ; Tch'an (zen) racines et floraisons; p.324.

⁶²⁹ H. Masson , Cour et jardin, p.132.

⁶³⁰ H. Aubry ; L'influence de la philosophie et de l'esthétique zen sur des créateurs contemporains ; p.27.

Chapitre 2 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Extrême-oriental »

serait observable à travers les notions de fulgurance, d'immédiateté, ou de liberté de mouvement, notions qui se retrouveraient également dans l'enseignement idéal du zen, à travers les questions-réponses « abruptes » entre l'élève et le maître. P. Demiéville décrit à ce propos, l'importance que pouvait avoir, dans l'enseignement de Lin-Tsi par exemple, l'action ou la réaction spontanée par rapport à son incidence sur la transformation spirituelle de l'élève :

« L'hésitation (...) implique doute, agitation, incertitude. L'acte doit jaillir immédiatement des profondeurs subconscientes de l'homme vrai qui est en chacun de nous (..), » ⁶³¹

Lorsque l'on observe le déroulement d'une cérémonie de thé, il ne semble pas que l'on puisse, en apparence, trouver les mêmes singularités de fulgurance, d'immédiateté, qui caractérisent habituellement des activités considérées comme ayant des liens privilégiés avec le zen. Les textes établissant des rapports entre le zen et la réunion de thé n'ont d'ailleurs pas non plus recours aux concepts évoqués pour étayer leur hypothèse. Ce problème semble poser deux questions : d'une part, si les idées de fulgurance, et de spontanéité sont les signes de l'appartenance d'une activité à l'univers du zen, peut-on en conclure que seules ces caractéristiques peuvent être les indicateurs de la présence de relations avec la sphère du zen dans l'activité? Et d'autre part, s'il existe réellement un lien entre l'action concrète de la préparation du thé et le zen, sur quelles notions pourraient bien reposer ce ou ces liens?

S'il ne semble pas y avoir de caractéristiques, dans le comportement du maître de thé, déjà relevées, telles que la fulgurance. Certains auteurs notent, par contre, une grande minutie et une extrême précision dans chaque mouvement induisant une attention particulière du maître, comme le précise S. Sen :

« L'hôte met tout son être dans la préparation d'une réunion de thé, (...) » ⁶³²

Cette allusion illustre la nécessité d'un profond investissement de la personne, son incidence sur un esprit fortement concentré vers l'action. Ainsi, malgré l'apparente antinomie d'action entre par exemple le samouraï et le maître de thé (à travers la fulgurance

⁶³¹ P. Demiéville, Les entretiens de Lin-tsi, p.68.

⁶³² S. Soshistu ; Le zen et le thé ; p.59.

Chapitre 2 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Extrême-oriental »

spontanée pour l'un et la lenteur appliquée de l'autre), la caractéristique commune serait la difficulté d'action, exigeant une maîtrise non seulement de la technique mais également de leur propre esprit⁶³³, concrétisée, par exemple, dans la concentration. Il semblerait donc que l'état d'esprit particulier de concentration-absorption que l'on retrouverait dans le processus du zen ait une double conséquence : soit un comportement spontané et fulgurant, soit un comportement appliqué et minutieux. Dans chaque cas, ces comportements supposeraient une difficulté à « maîtriser la situation ». L'activité consciencieuse, nécessitant une implication forte, paraissant d'ailleurs fortement ancrée dans la culture japonaise comme perçoit A. Bazin à propos du cinéma japonais :

« (...) Il n'existe pas de Japonaise qui puisse renverser le thé sur la natte ou dans tout l'archipel, un cerisier mal taillé. Et ce que je dis des cerisiers et de la mise en scène est vrai, on l'entend bien, des sentiments et de l'expression dramatique. La vraie révélation du cinéma japonais je la vois, quand à moi, dans cette stupéfiante et unique leçon de style, (...). »⁶³⁴

Si cette comparaison entre le comportement quotidien et la mise en scène a été choisie, c'est parce que la méticulosité avec laquelle doit être effectué chaque mouvement dans la réalisation de la préparation du thé évoque la précision avec laquelle peut être élaborée la répétition d'une pratique performative et la concentration qu'elle implique face à la reproduction du mouvement exact.

Cependant, des chercheurs mettent en garde contre cette application trop exagérée du perfectionnisme qui peut aboutir à une absence de liberté comme le dénonçait A. Koestler à propos de cet état d'esprit des Japonais au sujet précisément de l'art des jardins secs, dont, selon lui, les principes directeurs sont régis par un « perfectionnisme rigide »⁶³⁵

Il semble donc y avoir une interprétation inadéquate de l'excellence du geste, pouvant être traduit à tort par le « perfectionnisme rigide » au lieu de l'aisance fluide, en relation avec l'esprit créatif, face au poids de la force des habitudes.

⁶³³ R. Linssen notait dans le même sens à propos de la façon d'aborder la « réalisation » dans l'enseignement du zen : « Le facteur déterminant de notre réalisation dépend de l'attitude mentale dans laquelle nous abordons les circonstances et les phénomènes extérieurs ou intérieurs. » ; Bouddhisme, taoïsme et zen ; p. 196.

⁶³⁴ A. BAZIN ; Le cinéma de la cruauté ; p.210.

⁶³⁵ A. Koestler : Le lotus et le robot ; p.239.

Chapitre 2 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Extrême-oriental »

Le point commun entre l'activité dans l'aisance et la créativité semble être dans la perception de la difficulté, issue non pas d'une difficulté « physique » mais psychique, trouvant son origine dans l'acquisition de connaissances :

« C'est à partir de l'égarément que naît l'illusion. Elle ne provient pas de l'existence du monde extérieur, elle est engendrée par notre propre esprit. »⁶³⁶

Ainsi, dès lors qu'il y aurait difficulté requérant une maîtrise, il y a risque de ne pouvoir surmonter l'idée même de la difficulté, comme cela a été abordé dans le cas de la synectique. Il semble important d'insister sur les termes « d'idée de la difficulté », car dans le cas de la performance, il semble que cette difficulté ne provient que du pratiquant lui-même (comme cela a été évoqué à travers les études sur la synectique), il n'y a que la maestria du pratiquant qui soit la limite de ces capacités, aucune chose externe (sauf incident indépendant de sa volonté) ne peut concrètement le limiter, c'est-à-dire que ce n'est que lui-même qui puisse risquer de contrecarrer sa propre dynamique, par un esprit troublé se répercutant sur l'habileté. C'est pourquoi, semble-t-il, Y. Umehara analyse ainsi les propos d'un moine comme Zhi Yi, considéré comme le fondateur du Tendai une branche cousine du ch'an au sujet de la difficulté de la pratique de l'absorption que l'on pourrait comparer à la hantise de l'échec :

« Il conseille de considérer attentivement la forme harcelante des passions, puis de comprendre leur caractère instable et vain, pour se détacher de l'emprise des tourments du désir. Et c'est juste au moment de cette délivrance de l'attachement des passions qu'elles se remettront encore à resplendir. L'éveil ne peut pas se produire en restant attaché aux passions, mais il ne se produira pas non plus si on s'en écarte. »⁶³⁷

II.E.3.c. La rapidité de l'attention dans l'instant

O. Kakuzo dans une autre étude sur la cérémonie du thé avance également l'idée d'une origine perfectionniste de la pratique venant du zen puisque, selon lui, cette attitude est le fondement de toute activité dans le cadre de la pratique concrète du zen :

⁶³⁶ Texte tiré des Dix images du buffle, version de Kuoan, traduction : C. Depeux ; Le chemin de l'éveil ; p. 41.

⁶³⁷ T. Umehara ; La philosophie japonaise des enfers, p. 25.

Chapitre 2 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Extrême-oriental »

« Il fallait [dans la discipline zen] que la moindre action fût accomplie avec une perfection absolue. »⁶³⁸

L'idée d'une localisation, dans le monde zen, de l'estime de la perfection de l'action pourrait laisser penser, en regard de la propension qu'a A. Bazin de voir également ce souci du perfectionnisme au Japon dans activités diverses, que ce « style de vie » vient également du zen. C'est en tout cas ce que semble supposer un certain nombre de chercheurs, qui, comme cela a été relevé, allèguent une influence très large du zen sur les différents domaines de la culture japonaise⁶³⁹, Chinoise⁶⁴⁰ et même Coréenne comme le précise J. Park :

« Tout comme la Corée, le Japon construit son identité culturelle à partir de la civilisation chinoise. Or, les Japonais ont du mal à accepter que celle-ci leur ait été transmise via la Corée et qu'en réalité leur culture se soit développée grâce à la culture coréenne. »⁶⁴¹

Le souci de la perfection semble également toucher l'imperfection elle-même, à tel point que selon S. Sen, la préparation réside non seulement dans le prévu mais aussi dans l'imprévu :

« Bien sûr, être capable de faire le thé sans erreur est aussi le résultat d'une longue pratique. Mais ce qui importe le plus est d'être capable de parer avec rapidité et aisance à tout manquement, à tout faux-pas. »⁶⁴²

La dernière phrase de S. Sen évoque le processus déjà rencontré dans le combat de sabre. En effet, on voit dans l'affirmation présente, que malgré l'apparente opposition de dynamique entre la fulgurance du combat d'art martial et la retenue, et la minutie de la pratique du thé, il semble y avoir une part commune des deux notions apparemment antagonistes. Ainsi, l'esprit de celui qui élabore la cérémonie de thé paraît devoir être dans

⁶³⁸ O. Kazuko ; Le livre du thé ; p.59.

⁶³⁹ T. Izutsu ; Le Kôan zen ; p.62.

⁶⁴⁰ N. Vandier-Nicolas ; Tch'an (zen) racines et floraisons; p.328.

⁶⁴¹ J. Park ; Les jardins en extrême-orient et l'esthétique du Tao du Qi, du zen et du Kong ; p.196.

⁶⁴² S. Soshistu ; Le zen et le thé ; p.72.

Chapitre 2 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Extrême-oriental »

une disposition particulière, non pas pour anticiper l'échec mais pour l'envisager, de la même manière que S. Soshitsu rappelle l'avertissement du maître de thé Rikkyû vis-à-vis de l'appréhension de l'échec :

*« Il serait aisé de conclure que vous devez vous préparer avec une discipline de fer à la tâche d'organiser une réunion de thé ou d'y assister. Mais une préparation trop draconienne présente un danger : Rikkyû met en garde ses disciples contre un tel risque, (...). Il semble donc sage de renoncer au but de réaliser un succès parfait. C'est précisément ce renoncement qui peut donner lieu à une expérience réussie. »*⁶⁴³

Par cette relativisation de la rigueur de la pratique, se retrouvent des notions similaires à celles observées dans les études sur les arts martiaux, à travers la quête de l'attitude idéale, c'est-à-dire une forme de détachement vis-à-vis non pas de l'éventualité d'un obstacle, auquel on doit être préparé, mais vis-à-vis de la réussite de l'objectif qui sous-tend l'échec. Idée également illustrée par I. Robinet au sujet du taoïsme :

*« Le Dao-de-Jing en déduit que la pensée procédant par paire d'opposé ne peut parvenir à la vérité ultime qui est Une - d'où ce précepte « Cessez toute pensée » la notion de vide en découle »*⁶⁴⁴

Il semble ainsi que l'axe de référence sur lequel sont fondées les notions de détachement contrôlé et d'annihilation de toute délibération mentale, comme la réussite et l'échec, soit cette notion de vide, que par exemple Che-Chouang lie au non-mental :

*« (...) le non-mental (vide). C'est comme lorsqu'on n'a pas conscience de sa maison tout en étant maître de celle-ci. »*⁶⁴⁵

Selon Che-Chouang, c'est à travers la notion de vide que serait axé le détachement de la conscience sur l'objet, lié à une maîtrise de cet objet. Selon le mécanisme que plus les choses doivent être bien faites, (perfection du geste dans la cérémonie du thé, harmonie du tracé du pinceau, survie dans le combat de sabre), plus cela suppose pour le pratiquant l'idée du risque qu'elles soient mal faites. Il y a moins de risque par exemple qu'une balle tombe si

⁶⁴³ S. Soshitsu ; Le zen et le thé ; p.71.

⁶⁴⁴ I. Robinet; Histoire du taoïsme ; p.35.

⁶⁴⁵ Che-Chouang ; Passe sans porte ; p. 160.

Chapitre 2 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Extrême-oriental »

l'on jongle avec une seule balle qu'avec deux. Dans ce dernier cas, le risque d'échec est réel s'il n'y pas de maîtrise technique. Mais la maîtrise technique ne suffit pas, il semble falloir également la maîtrise de l'esprit. De la même manière, si vous jonglez avec à la place de la balle, une grenade, il y a de fortes chances pour que le sujet ne la lance plus en l'air avec la même aisance ; pourtant la difficulté technique est la même. Cette idée de l'influence de la perception sur l'action, à travers le mental était d'ailleurs illustrée dans la littérature taoïste par Tchouang-Tseu :

<i>« Si l'enjeu d'une partie est fait de jetons</i>	<i>Tout joueur se sentira à l'aise.</i>
<i>Si l'enjeu est sa bourse ou sa ceinture</i>	<i>Il se sentira nerveux.</i>
<i>Si l'enjeu est de l'or jaune</i>	<i>Il perdra tous ses moyens</i>
<i>Son habilité est pourtant la même</i>	<i>Mais son trouble vient de la valeur de la mise.</i>
<i>Celui qui s'attache aux biens extérieurs</i>	<i>En son for intérieur devient maladroit »⁶⁴⁶</i>

II.E.3.d. Le dépôt de l'illusion de la difficulté

La maîtrise de l'esprit, exprimée à travers la prédilection du non-esprit (ou du vide) au même titre que la maîtrise de la technique, semble avoir une grande place dans la pratique des arts en Asie comme le révèlent les diverses études analysées. Cette idée de l'importance du vide spirituel dans le cadre du développement des potentialités, est exprimée précisément dans le cadre de la pratique du thé par O. Kakuso :

« Dans le vide, seul le mouvement devient possible. Celui qui pourrait faire de soi-même un vide où les autres pourraient librement pénétrer deviendrait maître de toutes les situations. »⁶⁴⁷

Toute la difficulté de la maîtrise de l'esprit tiendrait dans la manière de le maîtriser, c'est-à-dire sans la « volonté » de maîtrise. De la même manière que dans le cadre du processus « d'éveil » du zen qu'évoque T. Cleary au sujet des arts martiaux, où il analyse un

⁶⁴⁶ Traduit par Marc de Smedt ; Tchouang Tseu - Aphorismes ; p.119.

⁶⁴⁷ O.a Kakuzo; Le livre du thé; p.52.

Chapitre 2 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Extrême-oriental »

proverbe zen dans lequel on met en garde contre la vision du « c'est cela » qui, s'il est fixé dans l'esprit alors « n'est plus cela » :

« Autrement dit, ainsi que l'affirme l'enseignement zen, la réalité immédiate est en elle-même éveil, à condition que la reconnaissance conceptuelle du « c'est cela » ne vienne pas remplacer l'expérience directe et déclencher à nouveau le mécanisme de fixation. Ainsi le symbole du miroir, réfléchissant toute image spontanément, sans subjectivité ni « rétention » est-il devenu une métaphore populaire de l'esprit zen. »⁶⁴⁸

Cette équivalence⁶⁴⁹ instituée avec la recherche de l'éveil dans le zen, à selon T. Cleary non pas pour but le développement spirituel du pratiquant d'art martial mais de permettre, à travers cette approche issue de la spiritualité zen, de développer leur potentialité « physique » :

« Les adeptes des arts martiaux prêchent le détachement dans le dessein de maîtriser leurs qualités spécifiques. »⁶⁵⁰

Comme le pratiquant du zen a pour objectif de parvenir à l'éveil, le pratiquant d'art martial ou le maître de thé, ont pour objectif l'efficacité de l'acte, mais leur but ne semble pouvoir s'atteindre par une « prise directe ». Les études sur le zen montrent des similitudes de processus entre la pratique du zen et cette quête d'efficacité dans l'activité. Le but du zen serait de faire comprendre ou de faire réaliser au pratiquant que l'objectif qu'il cherche n'est pas à « aller chercher » mais à découvrir en soi-même. Dans l'activité, le procédé serait similaire, mais fondé sur les notions dualistes de réussite ou d'échec : si l'on fait surgir à la conscience l'idée de la réussite, celle-ci sous-tendra celle de l'échec, ainsi, pendant l'acte, plus on cherchera à atteindre la réussite plus on ira vers l'échec. De même, plus le Zenniste cherche « la vérité » plus il s'en éloigne. C'est comme de vouloir courir après sa propre ombre, plus on essaye de courir plus elle s'échappe vite puisqu'elle est inhérente à soi-même.

⁶⁴⁸ T. Cleary ; La voie du samouraï ; p.45.

⁶⁴⁹ Nous pourrions également renvoyer cette idée d'impossibilité de conceptualiser ce « c'est cela » à cette remarque de C. Pettimengin : « *Lorsqu'une expérience est si difficile à expliciter que nous pouvons seulement la désigner par « ceci » (qu'on pense seulement à la sensation éprouvée devant certaines œuvres d'art), elle n'en est pas moins singulière et riche. Souvent elle l'est même d'autant plus que les mots nous manque. Dans ces circonstances, le « ceci » n'est qu'un pointeur permettant de désigner directement l'expérience sans avoir la prétention de la décrire.* » ; L'expérience intuitive ; p.29.

⁶⁵⁰ T. Cleary ; La voie du samouraï ; p. 75.

Chapitre 2 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Extrême-oriental »

D.T. Suzuki cite précisément cette idée dans l'enseignement zen à travers les paroles d'un disciple de Houei-k'o nommé Hsiang :

« L'ombre suit le corps, l'écho s'élève du son. Celui qui, en poursuivant l'ombre, exténue le corps, ne sait pas que le corps produit l'ombre; et celui qui essaie de faire taire un écho en élevant la voix ne comprend pas que c'est la voix qui est la cause de l'écho. [De la même façon] celui qui recherche le Nirvana en coupant les plaisirs et les passions est comparable à celui qui cherche une ombre en dehors du corps qui lui donna naissance, et celui qui aspire à l'état bouddhique en pensant que cet état est indépendant de la nature des êtres doués de sensibilité est comparable à celui qui essaie d'exécuter un écho en étouffant le son qui en est l'origine. »⁶⁵¹

On peut cependant se poser la question de savoir, si ces théories censées être applicables dans le cas de la création artistique pourraient l'être également dans une pratique en apparence si différente comme la cérémonie du thé. Si l'on tient compte que le premier constat du zen est cette « *incapacité d'accéder à la source de la créativité.* »⁶⁵²

II.E.4.LA DIMENSION SPIRITUELLE DE LA PRATIQUE DU THE

II.E.4.a. La complexité de l'élémentaire

L'élaboration de la cérémonie du thé semble être vue selon les textes de manière contradictoire ; selon des auteurs comme S. Sen, cette activité est perçue comme complexe alors que faire le thé ne paraît pas compliqué de prime abord. Ainsi il extrait cette contradiction de la voie aboutissant à la simplicité :

« (...), nous pouvons nous demander pourquoi on fait tant de cas d'une chose apparemment aussi simple. Mais c'est précisément dans le chemin à suivre pour atteindre à la simplicité que réside la difficulté, et on ne peut y parvenir rapidement. »⁶⁵³

⁶⁵¹ Traduit par D.T Suzuki ; Essai sur le bouddhisme zen, vol. I ; p. 229.

⁶⁵² T. Cleary ; La voie du samouraï ; p.27.

⁶⁵³ S. Soshistu ; Le zen et le thé ; p.63.

Chapitre 2 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Extrême-oriental »

Ce serait, selon lui, parce que l'observateur aurait une idée préconçue, d'une soi-disant difficulté à réaliser cette « haute » activité, que la difficulté se dresserait devant eux, c'est-à-dire d'arriver à retrouver la simplicité de la chose. Il semble laisser entendre que la pratique du thé n'aurait pas de difficulté foncière, elle ne serait que la projection de l'imaginaire du non-connaissseur. Cette idée de la maîtrise d'un art consistant à un retour à la réalisation par l'esprit à une simplicité de perception, a déjà été évoquée dans le cas des arts martiaux, lorsque l'on parle du retour au *vide du débutant*⁶⁵⁴ ou dans le cas de la créativité, lorsque B. Edwards et N. Herrmann⁶⁵⁵ constataient que la spontanéité du dessin se perdait avec l'avancement de l'âge, et que les participants de leurs stages se disaient incapables de pouvoir dessiner. Or, ils constataient eux aussi que cette impression d'incapacité n'était qu'une projection de l'idée qu'ils se font d'une activité, comme le vérifiait B. Edwards en faisant par exemple reproduire une forme à l'envers afin que les élèves ne l'identifient plus à un dessin, et qu'ils oublient sa complexité apparente, assemblage de lignes et de courbes à reproduire. Ce processus fait apparaître l'idée présente dans le zen de la reconnaissance du « c'est cela », bloquant (ou fixant) la conscience et par conséquent l'action. Le psychologue K. Duncker avait déjà démontré cette force des conventions dans la reconnaissance d'un objet. Ainsi, il avait fait l'expérience sur des étudiants à qui on donnait un clou et un poids attaché à une ficelle en leur demandant de suspendre le poids par la corde attachée au clou, en le plantant dans le mur sans marteau, la solution étant d'oublier le fait qu'on n'ait pas de marteau et de clouer avec le poids, or, 50 % des étudiants réussirent:

« Ensuite une autre série d'étudiants, de même âge et en moyenne de même intelligence, recevaient la même tâche dans des conditions légèrement différentes. Dans la première série, le poids était attaché à la corde et on l'avait désigné aux étudiants comme étant « le poids du pendule ». Pour la seconde série le terme n'était pas employé ; la corde et le poids étaient sur la table, mais séparés. Résultat : tous les étudiants du second groupe trouvèrent sans difficulté la solution. Ils abordèrent la situation sans préjugés, virent le clou et un poids, enfoncèrent le clou, y passèrent la corde à laquelle ils attachèrent le poids. Dans l'esprit du premier groupe⁶⁵⁶ le poids était enfermé dans son rôle de poids et rien d'autre, parce qu'on l'avait ainsi désigné et aussi parce que, visuellement, il formait un tout avec la corde. »⁶⁵⁷

⁶⁵⁴ M. Musashi ; Traité des cinq roues ; p.30.

⁶⁵⁵ B. Edwards ; Dessiner grâce au cerveau droit ; Ned Herrmann ; Les dominances cérébrales et la créativité.

⁶⁵⁶ Le taux de réussite du premier groupe fut de 50%.

⁶⁵⁷ A. Koestler ; Le cri d'Archimède ; p.171.

Chapitre 2 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Extrême-oriental »

On retrouve ici le même type de problème que les élèves en dessin se découvrant capables de dessiner un visage à l'envers, parce que pour eux, même s'il s'agit toujours du même nombre de traits, cela ne signifie plus un visage, l'association de la difficulté de dessiner (un visage) disparaît avec le visage, comme disparaît l'association du poids et du pendule. S. Sen décrit le même processus dans le cas de l'étude de la cérémonie du thé :

« Quand les gens se disposent à recevoir un enseignement, ils sont obsédés par les détails, et perdent courage quand la maîtrise leur en semble impossible. S'accusant de stupidité, et persuadés que les autres les jugent, ils oublient ce qu'ils essayaient d'apprendre avec tant d'efforts. Beaucoup de ceux qui étudient le Thé, ayant entendu dire que c'était compliqué, essaient de mémoriser les étapes de sa préparation, et se laissent aller à la perplexité et à la désillusion s'il leur semble difficile de se rappeler le bon ordre. »⁶⁵⁸

Comme l'effet nocebo (l'inverse de l'effet placebo), par la suggestion (« ayant entendu dire »), les élèves associent la pratique à la difficulté, comme le Dr Knock persuadait ses patients qu'ils avaient la maladie en la suggérant. L'idée générale paraissant résulter des diverses études, malgré les différences qui les séparent (sujet d'étude, lieux, ou époque) est la constatation d'une perception déformée du processus créatif par le pratiquant novice, qui s'avérerait être à l'origine de cette « *incapacité à atteindre la source de la créativité* ». Origine qui pourrait expliquer non seulement l'utilisation de références au zen dans le cadre de leur enseignement, mais également à travers les liens établis entre le zen et les diverses formes d'activités traditionnelles de la Chine et surtout du Japon. La plupart des études sur les activités créatrices observent le même phénomène que celui évoqué par Hsu-Yun dans le cadre de l'entraînement zen :

« Bien que l'entraînement paraisse difficile, il devient très aisé une fois qu'on en connaît la méthode. Où trouver l'aisance pour les débutants? Il n'y a là rien d'ingénieux : il n'est que de « déposer ». Déposer quoi? [Le fardeau de] l'angoisse (klesha) causée par l'ignorance. »⁶⁵⁹

⁶⁵⁸ S. Soshistu ; Le zen et le thé ; p.80.

⁶⁵⁹ Traduit par Lou Kouan Yu et F. Ledoux ; Tch'an (zen) racines et floraisons ; p.307.

Chapitre 2 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Extrême-oriental »

La similitude de processus est bien visible ici, entre l'observation des études sur la création artistique et ce principe du même auteur Hsu-Yu de l'école zen, il suffit pour l'appliquer au cas de la création artistique ou même aux arts martiaux, de remplacer le terme de « pensée fausse » par « possibilité d'échec » :

« S'il y a crainte de la pensée fausse, cette crainte croîtra la pensée fausse. »⁶⁶⁰

II.E.4.b. Le mode de vie du thé

A travers l'influence du zen sur la pratique du thé, il semble que celui-ci ait donné, par le développement de l'aspect esthétique de la pratique, une dimension particulière à une activité en apparence triviale. Cependant cette dimension semble demeurer purement au niveau de la technicité, ou de la virtuosité, bien S. Sen semble donner une dimension éthique à la cérémonie:

« La voie du Thé n'est pas simplement un art ou un but en elle-même, ni un divertissement, mais bien plutôt une façon de vivre riche de valeurs éthiques et morales. »⁶⁶¹

Contrairement à ce que l'on observe dans la pratique du zen, cette portée de type philosophique ne semble pas concerner avant tout le pratiquant lui-même, mais, contrairement à la peinture ou la poésie, principalement le « spectateur ». C'est ce que semble suggérer la préparation psychologique du participant, à travers l'agencement de l'univers dans lequel il va pénétrer, et tous les indices d'une mise en condition particulière, tel que le dépouillement du participant :

« Le participant est invité à laisser au-dehors tous ses soucis, ainsi que son sabre. »⁶⁶²

⁶⁶⁰ Traduit par Lou Kouan Yu et F. Ledoux; Tch'an (zen) racines et floraisons; p.307.

⁶⁶¹ S. Soshistu ; Le zen et le thé ; p.45.

⁶⁶² J. Stanley-Baker ; L'art japonais ; p. 148.

Chapitre 2 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Extrême-oriental »

On peut se demander dans le cas où effectivement ce serait la pensée zen qui serait à l'origine de cette portée de philosophique donnée à la réunion de thé, si cette pensée, censée influencer également le participant, procède de la même manière que celui qui réalise la préparation du thé selon le protocole idoine. Il est possible que, tout au moins, il y ait une volonté sous-jacente de transmission de cette éthique spirituelle, inhérente au fait que cette cérémonie est « publique » de la même manière que, comme le constatait N. Vandier-Nicolas dans le cadre des peintres chinois influencés par le zen, la vision de l'œuvre d'art pouvait susciter à l'observateur la même expérience spirituelle que celui qui l'a créée.⁶⁶³ Pour elle, sous l'influence du zen, le lien spirituel entre le spectateur et l'objet d'art est double : d'une part l'observateur éclairé par l'esprit zen sera plus sensible à la beauté cachée mais également l'art favorisera le développement de l'esprit idéal selon le zen :

« Certes, l'esprit percevra d'autant mieux la splendeur cachée dans les moindres choses, qu'il sera lui-même lumineux. Mais inversement, l'éclat de la beauté purifiera l'âme en se communiquant à elle. »⁶⁶⁴

Cependant, il y a une grande différence entre la pratique spectaculaire de type artistique et celle qui a été vue dans le cadre de la cérémonie très codifiée du thé, c'est cette dimension d'originalité, de renouvellement et de remise en cause des structures établies, opposée une pratique certes habile, mais dont le spectaculaire ne tient pas dans la nouveauté mais dans la virtuosité.

II.E.4.c. La dimension spirituelle de la pratique du thé

L'influence du zen semble donc « traverser » les différents stades de la pratique artistique du thé, comme d'autres activités déjà évoquées, mais cette influence serait toutefois limitée. Ainsi, il y aurait principalement une influence sur la pratique, alors qu'on peut supposer que l'influence d'une pratique très codifiée et limitée à la répétition pour la perfection esthétique de geste établis resterait limitée pour le pratiquant puisqu'il ne fait pas véritablement de geste créateur.

⁶⁶³ N. Vandier-Nicolas ; Tch'an (zen) racines et floraisons; p.335.

⁶⁶⁴ N. Vandier-Nicolas ; Tch'an (zen) racines et floraisons; p.335.

Chapitre 2 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Extrême-oriental »

La dimension de création est cependant présente dans le sens même dans des domaines en apparence sans rapport comme la résolution des kôans. L'assimilation de la pensée zen favoriserait la résolution de ces kôans, et dans un effet de retour, cette pratique des kôans consoliderait la progression dans l'assimilation du zen. Pourtant, S. Sen établit une analogie entre la dimension éthique que donnerait la confection de la cérémonie du thé et la pratique du zen :

« Ce cœur purifié, simple et reconnaissant, qui donne son sens au Thé, s'acquiert au terme d'un entraînement et d'une discipline qui sont proches de la pratique du zen. »⁶⁶⁵

Mais encore une fois ce point commun entre la pratique zen et la cérémonie du thé ne semble se situer que dans la forme (l'ascétisme de l'entraînement) reste la différence entre l'entraînement à la répétition du geste et l'entraînement du zenniste et du créateur à voir les choses d'un nouveau point de vue celui de l'inspiration de type artistique qui rompt avec la vision conventionnelle. P. Demiéville remarquait cette affirmation de poètes chinois pour qui la création poétique était identique à l'illumination du ch'an.⁶⁶⁶ De même, il est constaté, cette fois dans le cadre des jardins de pierre, cette assertion de P. Rambach selon laquelle non seulement la composition des jardins, en tant qu'œuvre d'art, était en rapport avec la dynamique zen, mais que cette pratique faisait partie de son enseignement :

« Pour comprendre la démarche de ces créateurs, il faut rappeler que pour les moines zen les compositions de pierres avaient un but didactique : il s'agissait de transmettre l'enseignement des maîtres du Ch'an et cet enseignement ne pouvait être communiqué que d'esprit à esprit ou par le truchement d'une œuvre d'art inspirée. »⁶⁶⁷

A travers cette analogie entre la transmission d'esprit à esprit du zen d'une part et la réalisation et la perception de l'œuvre d'art d'autre part, P. Rambach, comme d'autres chercheurs, suggère également, une relation d'équivalence entre les deux processus, voir les trois, si l'on prend en compte le double aspect de la création artistique et de la contemplation de l'œuvre. Comme cela a été évoqué par certains chercheurs, cette contemplation de l'œuvre, relèverait de ces mêmes caractéristiques que l'on retrouverait précisément sur le

⁶⁶⁵ S. Soshistu ; Le zen et le thé ; p.74.

⁶⁶⁶ Tch'an (zen) racines et floraisons; p.324.

⁶⁶⁷ P. Rambach, Jardins de longévité : Chine, Japon : l'art des dresseurs de pierres ; p.192

Chapitre 2 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Extrême-oriental »

processus du zen à travers les aspects observés au long des études, tels que la notion de méditation-contemplation de la nature:

« [Le zen] privilégia les pierres comme moyen de parvenir à l'éveil. La méditation monastique que nous pouvons supposer avoir été exercée dans les monastères Ch'an en Chine recelait l'aspect contemplatif face à la nature des tout premiers bouddhistes et surtout des maîtres taoïstes. »⁶⁶⁸

La double relation encadrant l'œuvre d'art, entre d'un côté la création artistique et d'un autre côté la contemplation de l'œuvre, paraît être fondée sur cette estime de la nature qui semble être présente dans l'esthétique des œuvres d'art ayant été en contact avec le monde du zen. Ainsi, pour P. Rambach l'observation des œuvres que constituent les jardins ferait fonction d'instrument d'éveil spirituel. Pour J. Park, ce serait la pratique de l'art qui par la transplantation du ch'an au Japon, serait devenue une voie du développement de la créativité sous l'égide du zen :

« L'évolution et l'essor de l'art du jardin zen représente cette nouvelle voie japonaise du Chan, qui consistait en la pratique de l'art comme moyen d'arriver à l'intuition créative. »⁶⁶⁹

Cette affirmation pourrait donc confirmer la pertinence du recours à certaines facettes du zen dans le cadre d'une pratique créative dans le monde occidental, constituant l'application de cette évolution particulière au Japon des liens entre le zen et certaines formes artistiques et devenant un outil synectique.

II.E.4.d. Une activité banale comme symbole de la voie

Si la forme que prend l'influence du zen semble avoir évolué au fur et à mesure de sa progression dans le temps (transmission entre les différents maîtres) et dans l'espace (Chine, Corée, Japon, Europe & Amérique), son essence par contre, ne paraît pas en être profondément modifiée. Certes, les études indiquent une accentuation de certaines notions par les différents maîtres ou écoles à travers le temps, mais la pensée de fond, le but ultime

⁶⁶⁸ P. Rambach, Jardins de longévité : Chine, Japon : l'art des dresseurs de pierres ; p.204.

⁶⁶⁹ J. PARK ; Les jardins en extrême-orient et l'esthétique du Tao du Qi, du zen et du Kong ; p.207.

Chapitre 2 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Extrême-oriental »

(c'est-à-dire le bouleversement de l'approche usuelle du monde par le pratiquant) semble rester le même, il n'y aurait que la méthode qui ait connu des évolutions notables. C'est ainsi que, selon J. Park, la principale modification s'étant produite vis-à-vis du zen se situe dans son contact avec les différents arts :

« La philosophie chinoise exerçait une influence décisive sur tous les genres d'art en extrême orient, mais chaque culture était libre de l'adapter à sa manière. Il est donc normal que le zen japonais soit fort différent du Chan chinois dans la représentation de sa forme, bien que la doctrine reste la même. »⁶⁷⁰

Pour d'autres chercheurs au contraire, il n'y aurait pas eu que la représentation du zen qui diffère au Japon par rapport à la Chine, mais également son interprétation par une sorte de confusion entre l'exécution d'une activité artistique et sa création. P. Demiéville pointait déjà cette tendance chez D.T. Susuki à interpréter toute la culture du Japon en fonction du zen devenant un « passe-partout ». Une tendance lui faisant affirmer que :

« De telles vues tendraient plutôt à corroborer l'opinion (...) sur l'incapacité du Japon à comprendre et à assimiler le message bouddhique. »⁶⁷¹

Il est fort probable qu'une interprétation trop rapide amène des confusions et des amalgames comme cette phrase de Hakuin qui déclare au sujet d'un interprète de Nô lui demande ce qu'était l'essence de la Voie :

« Your singing and dancing is non other than the voice of dharma. »⁶⁷²

[Votre chant et votre danse ne sont rien d'autre que la voie du dharma]

Le chant et la danse contiennent en eux deux activités particulières : d'une part l'exécution experte d'une technique (l'intuition dans l'action), et d'autre part, l'expression de la créativité personnelle (l'intuition dans la création) qui apportera la touche originale de l'artiste interprète :

⁶⁷⁰ J. PARK ; Les jardins en extrême-orient et l'esthétique du Tao du Qi, du zen et du Kong ; p.198.

⁶⁷¹ P. Demiéville ; Choix d'études bouddhiques ; p.496.

⁶⁷² Traduit par C. Hyers ; The laughing Buddha : zen and the comic spirit ; p.10.

Chapitre 2 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Extrême-oriental »

« La grandeur d'un artiste est de se créer un idiome personnel, un code individuel qui s'écarte des règles conventionnelles. »⁶⁷³

Or l'exécution même parfaite d'une technique n'est jamais selon A. Koestler que l'application de principes inculqués, or :

« (...) le génie ne consiste pas à exercer une technique à la perfection, mais à l'inventer ; (...). »⁶⁷⁴

Ce souci de perfection d'exécution se retrouve au sein d'une activité aussi triviale que, par exemple, la cuisine tel ces instructions de Dogen aux cuisiniers des temples zen :

« Quand vous lavez le riz ou les légumes, faites-le de vos propres mains, dans l'instant, dans l'intimité de votre propre regard, avec diligence et conscience, sans que votre attention ne se relâche un seul instant. »⁶⁷⁵

Cependant cette précaution ne serait, selon l'optique du zen authentique et les principes de créativité, que l'assise permettant ensuite le développement libre des facultés créatrices, et personnelles de la personnalité profonde de l'artiste comme dans la transformation de la cérémonie du thé chez Sen no Rikyû :

« Avec Sen no Rikyû, (...) la cérémonie du thé devient un mélange subtil de performance artistique et de pratique spirituelle qui s'oriente vers un travail de synthèse des diverses formes d'expression artistique qui la composent ; l'architecture, la décoration intérieure, la peinture, la calligraphie, la céramique, l'art floral et la gestuelle du maître. »⁶⁷⁶

Cependant, l'activité répétée et mécanique de la cérémonie du thé ne pourrait selon la définition de A. Koestler constituer une activité de création artistique par son aspect d'automatisme et de conditionnement vis-à-vis de règles figées :

⁶⁷³ A. Koestler ; Le cri d'Archimède ; p.361.

⁶⁷⁴ A. Koestler ; Le cri d'Archimède ; p.384.

⁶⁷⁵ Dogen ; Instruction au cuisinier zen ; p.18 ; (trad. de J. Cousin).

⁶⁷⁶ N. Fiévé ; Les arts de la cérémonie du thé ; p.68.

Chapitre 2 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Extrême-oriental »

« Servir un bol de thé conformément aux règles de l'étiquette, c'est réaliser une large synthèse culturelle aux idéaux élevés impliquant divers éléments relevant de la religion, de la morale, de l'esthétique, de la philosophie, de la discipline et des relations sociales. »⁶⁷⁷

A. Koestler, comme des sinologues tel que P. Demiéville ou R. Etiemble observent également cette confusion entre l'exécution d'une pratique correcte comme moyen et pris pour la finalité qui n'est que le développement de l'expression créative et de la sagesse par une perception originale du monde se rapportant au « penser à côté »⁶⁷⁸ :

« (...), je dirais que le monde de l'action au Japon paraît n'avoir retenu de sa propre tradition que la dimension martiale. Ce dont témoigne l'existence de centres de perfectionnement pour les cadres d'entreprises où l'on a recours à des techniques de conditionnement fort éloignées de l'enseignement traditionnel, pour ne pas dire opposées, qui tiennent davantage du lavage de cerveau que de l'apprentissage de la sagesse. Or, l'objet de l'enseignement traditionnel, japonais ou autre, n'est pas tant l'efficacité dans l'action, bien qu'il suggère une démarche dans ce sens, mais la sagesse par l'action dans le monde et sur soi. Le modèle traditionnel enseigne que l'efficacité dans l'action est un moyen et non un but : le moyen de parvenir à la sagesse grâce à l'action. Il semble que les Japonais en soient venus à prendre le moyen pour la fin (...).»⁶⁷⁹

La vision « plaquée » de la finalité du zen sur l'art du thé, constituerait également une ré-interprétation de l'idéal du zen de non-conformisme, d'originalité, d'expression nouvelle, personnelle et créatrice par une confusion entre la technicité, la virtuosité, fondées sur la répétition de gestes appris et l'originalité créatrice :

« La philosophie zen, telle que l'enseignent ses apôtres contemporains (en particulier le professeur D.T. Suzuki et ses disciples occidentaux), est un ramassis de confusions entre techniques automatiques et originalité créatrice : aucune distinction entre ce qui monte de l'inconscient et ce qui y tombe. Ce qui tombe donne une pratique, un automatisme ; ce qui monte provoque l'éclair d'une intuition. L'adepte

⁶⁷⁷ S. Soshistu ; *Le zen et le thé* ; p.13.

⁶⁷⁸ A. Koestler ; *Le cri d'Archimède* ; p.192.

⁶⁷⁹ R. Etiemble ; <http://radio-canada.ca/par4/ind/musashi/samourai.html>

Chapitre 2 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Extrême-oriental »

des arts zen était entraîné à agir « spontanément, sans penser », ce qui entraîne une nouvelle confusion entre la pseudo-spontanéité de l'automate et la spontanéité authentique de l'inspiration. »⁶⁸⁰

La présence d'influence du zen ou tout au moins d'éléments en rapport avec certains aspects du zen peut être envisagée, mais limitée au développement d'une technicité, certes indispensable pour la pratique correcte, mais privilégiant la performance au détriment de la création qui serait, à la lumière du zen, le véritable indicateur de l'éveil spirituel.

II.F. LES ARTS DU SPECTACLE ET LE ZEN

La réunion de thé, par sa disposition (acteur face à spectateur), sa « mise en scène » précise, la répétition des gestes paraît être, parmi les activités évoquées dans cette recherche, celle ayant le plus de traits communs avec les pratiques performatives. Or, si les études, revendiquent (à tort ou à raison) un lien très étroit entre la pratique de la réunion de thé et le zen, peut-il être possible d'envisager l'éventualité de liens entre des éléments du zen et les arts du spectacle ? On verra comment, si de telles observations existent, sous quelles formes seraient établis ces liens, quel champ d'activité ceux-ci pourraient concerner et dans quelle sphère géographique se situeraient ses champs.

II.F.1. DE LA SPIRITUALITE A L'EFFICACITE

II.F.1.a. Une démarche spirituelle de l'art

Des différents angles sous lesquels ont été étudiés les liens existant entre le zen et les diverses formes artistiques rencontrées, il semble ressortir deux points principaux :

D'une part, l'influence du zen semble avoir eu pour origine la volonté de rendre l'activité du pratiquant plus performante principalement dans un but créatif.

D'autre part, la réalisation de pratiques plus ou moins directement en rapport avec le processus artistique sous l'égide du zen semble avoir pour origine l'utilisation de la pratique

⁶⁸⁰ A. Koestler ; Le cri d'Archimède ; p. 140.

Chapitre 2 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Extrême-oriental »

des arts et des caractéristiques inhérentes à la créativité dans le processus d'une progression spirituelle par l'acquisition d'une perception originale :

« Il [le ch'an] trouva dans la pratique de la peinture et de la calligraphie un exercice articulé à l'image de sa propre démarche spirituelle : la longue et austère discipline technique que requièrent la peinture et la calligraphie répond à l'ascèse monastique ; elle culmine dans l'œuvre exécutée à la faveur d'une minute d'ivresse inspirée, quand le peintre a si totalement assimilé son métier qu'il peut oublier l'existence de l'encre et du pinceau : ainsi « l'illumination » du moine, saisie intuitive et instantanée de l'absolu, survient-elle à ce point suprême de mobilisation et de concentration des facultés conscientes où le détachement de toutes les apparences devient communion à la totalité du réel. »⁶⁸¹

Ce processus semble être devenu quasiment l'éthique de la pratique artistique et même de toute activité, particulièrement au Japon⁶⁸², comme l'évoquait A. Bazin dans le cadre de la mise en scène⁶⁸³. Or, on peut observer que cette volonté de perfection de la pratique est très présente dans les études sur les relations entre arts et zen au Japon, tandis que ceux se référant à la Chine mettent en général davantage l'accent sur une relation entre zen et arts non pas tant sur la pratique, c'est-à-dire l'action, mais sur la dimension philosophique de la pratique. Il ne s'agit pas d'affirmer que cela était la réalité, mais que ces deux notions distinctes apparaissent dans les différentes régions. On peut se poser la question de savoir ce qui l'en est de la relation entre le zen et les arts se revendiquant de son influence ou s'inspirant de ses idées. Est-il utilisé pour ces possibilités de développement de la créativité et de l'efficacité, ou induit-il une dimension spirituelle dans les diverses activités artistiques concernées ? La réponse semble être positive dans les deux cas ; on a vu que certains chercheurs, particulièrement en synectique et dans l'enseignement du dessin, déclaraient se référer ou utiliser des notions issues du zen.

Cependant, une autre question se pose quant à l'influence du zen en France, à savoir de l'utilisation de plus en plus fréquente du terme zen dans le langage courant au point d'être

⁶⁸¹ C-D Universalis rubrique Chan & zen ARTS

⁶⁸² R Etiemble précisait à ce propos : « Aussi longtemps que l'on ne perd pas de vue que l'objet de l'efficacité dans l'action est la sagesse, il n'y a aucun risque à vouloir être plus efficace. » <http://radio-canada.ca/par4/ind/musashi/samourai.html>

⁶⁸³ A. Bazin ; Le cinéma de la cruauté ; p.210.

Chapitre 2 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Extrême-oriental »

repris par le cinéma et devenant le nouveau terme qui semble avoir remplacé le qualificatif de « stoïque » déjà remplacé par le terme anglais « cool » et à présent par celui de « zen ». Ainsi, sans évoquer son utilisation croissante dans la publicité il a été possible de se rendre compte de la manière dont était perçu le terme zen ne serait-ce, par exemple, qu'à travers une séquence d'un film comme celui de G. Pirès Taxi, dans laquelle un commissaire parle d'une future opération de police qu'il qualifie de « cool » puis de « zen » poussant un souffle pour exprimer la détente dans une situation qui promet d'être mouvementée. Il est ainsi possible d'entrevoir la manière dont est perçu et représenté le zen dans le langage courant, à savoir une attitude détendue face aux situations stressantes. Ainsi, il semble avoir effectivement remplacé le terme de stoïque dans son sens. Cela reflète-t-il pour autant la réalité de ce que serait le zen ? Il est fort probable, au regard des différentes études, que le contexte dans lequel est utilisé le zen en France ne reflète pas sa véritable signification, comme le remarque T. Cleary au sujet du détachement, celui-ci à une dimension très particulière :

« Les maîtres classiques rejettent ouvertement ce point de vue, aux yeux desquels le détachement représente à proprement parler une voie visant au développement de la perception et des potentialités. Du reste, les classiques du zen ne manquent jamais de critiquer ces pratiquants qui demeurent dans le détachement pour leur propre confort et n'en font aucun usage créateur. »⁶⁸⁴

De même, il a été vu que le zen impliquerait à travers la créativité, non pas un détachement, mais un bouleversement de la conscience, une transformation des choses, liée étroitement à la transformation de l'être comme cela est rapporté à travers l'estime du non-esprit et l'idée particulière du vide tel que le décrit T. Cleary :

« La prise de conscience du vide ne renvoie pas à un quelconque retrait du monde, mais à une capacité de transformation d'un potentiel de progrès. »⁶⁸⁵

II.F.1.b. L'activité artistique comme état fugace du zen

⁶⁸⁴ T. Cleary ; La voie du samouraï ; p.57.

⁶⁸⁵ T. Cleary ; La voie du samouraï ; p. 80.

Chapitre 2 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Extrême-oriental »

Cependant, l'objectif ultime du zen paraît avoir une dimension allant au-delà du simple développement de l'activité artistique. Ainsi, pour T. Izutsu, la pratique d'un art ne peut se comparer à la pratique du zen, non pas qu'elle n'ait aucun rapport, mais parce que ce serait précisément ces rapports étroits qui constitueraient cette propension à simplifier leur niveau de relation. Or, pour T. Izutsu, la pratique artistique seule ne possède pas la dimension spirituelle, il n'y a qu'une pratique de l'art sous l'éclairage du zen qui puisse donner une nouvelle dimension à la pratique :

« Mais ce niveau [celui de l'activité artistique], l'actualisation du « non-esprit » n'est qu'un phénomène sporadique et plutôt inhabituel. Le but du zen est que l'homme cultive en lui l'état de « non-esprit », d'une manière tellement systématique que cet état devienne son état normal de conscience, le monde entier de l'Etre, de ce point de vue privilégié. »⁶⁸⁶

Cependant, des chercheurs comme A. Koestler contredisent cette notion de permanence de l'état d'esprit se rapportant aux caractéristiques définies dans le zen, et la créativité :

« La vie dans le trivial est un empoisonnement indolore ; c'est aussi une condition de stabilité sociale et intellectuelle. Emotionnellement et intellectuellement, nous ne pouvons nous permettre que de très brefs séjours sur le Plan Tragique, parmi les archétypes et les fins dernières. Emotionnellement, ce serait le voyage sans retour de Blake, ou le samadhi définitif du yogi. Intellectuellement, ce serait l'abdication de la raison. »⁶⁸⁷

Diverses sources prétendent établir également une équivalence entre la pratique des arts du spectacle et celle du zen. Peut-on ainsi affirmer qu'il n'y a aucun rapport entre eux, ou au contraire, comme pour les autres arts évoqués à travers les diverses études, est-il possible que l'on puisse comparer leur activité à celle du zen, telle que la pratique des kôans par exemple ?

⁶⁸⁶ T. Izutsu; Le Kôan zen ; p.63.

⁶⁸⁷ A. Koestler ; Le cri d'Archimède ; p.345.

Chapitre 2 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Extrême-oriental »

Selon M. Shibata, l'influence du zen a été particulièrement dominante dans les arts y compris cette forme particulière d'art du spectacle qu'est le Nô :

« La doctrine zen s'épanouissait dans tous les domaines des beaux-arts: la peinture, l'architecture, la cantate, le jardinage, la poésie, le nô, la cérémonie du thé, l'arrangement des fleurs, etc (...) Le peuple japonais pouvait toucher à l'esprit du zen dans la vie quotidienne en créant ou contemplant ces arts. »⁶⁸⁸

Cependant, il n'existe pas, semble-t-il, d'études approfondies explicitant en quoi le zen et le théâtre Nô pourraient avoir des rapports. Il est possible par exemple de parler d'influence du bouddhisme, mais cette influence reste limitée au fond et non à l'esthétique ou à la pratique. L'enseignement de Zeami par exemple, possède seulement des allusions qui prétendent trouver des notions semblant être issues du bouddhisme, du taoïsme ou du zen. Dans son ouvrage sur Zeami, R. Sieffert précise simplement ce qu'il en était avant la découverte de ses textes en 1909 :

« On prétendait naguère encore que le nô était le résultat d'une longue et lente évolution qui, après des siècles d'incubation, avait fait éclore cette fleur sur un rameau issu des danses importées de Chine au VIII^e siècle. On attribuait alors son répertoire en bloc à des moines zen. »⁶⁸⁹

La découverte des textes de Zeami a remis en cause ces considérations. De plus, les seules références au bouddhisme apparaissent dans les pièces :

« Les unes et les autres avaient une coloration nettement religieuse. On a voulu les distinguer en supposant que, si les noronji étaient de tradition bouddhique, le dengaku par contre, dérivait d'anciennes danses agraires, autochtone, donc Shintô. Mais jusqu'à présent aucun document décisif n'est venu étayer cette interprétation. »⁶⁹⁰

⁶⁸⁸ M. Shibata; Passé sans porte; p. 109.

⁶⁸⁹ R. Sieffert ; La tradition secrète du nô ; p.33.

⁶⁹⁰ R. Sieffert ; La tradition secrète du nô ; p.34.

Chapitre 2 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Extrême-oriental »

De même, comme le déclarait un critique à propos des films traitant du bouddhisme, ce n'est pas parce qu'une œuvre parle de la vie des moines chrétiens que cela en fait forcément une œuvre Chrétienne⁶⁹¹.

II.F.1.c. L'insolite du nô et de l'art de la guerre

Dans sa traduction des enseignements de Zeami pour les acteurs de nô, R. Sieffert observe que de nombreux termes sont empruntés au langage du zen, il ne parle nullement de références explicites au zen chez Zeami, mais l'explique par le fait que, selon lui, l'influence du zen est précisément fondée sur ce secret qui ne serait autre que des techniques visant à rendre efficace le travail de l'artiste :

« Que ceux qu'a pu allécher cette « Tradition secrète » en fasse leur deuil ; que s'ils restent sceptiques, je ne puis mieux faire que des les renvoyer au livre VII, paragraphe 6, du Fûshikaden ; ils sauront le cas que Zeami fait du secret, et quels sont ces secrets que les artistes se transmettent en grand mystère : rien de plus que des trucs de métier ! Peut-être comprendront-ils enfin qu'il en va de même pour tous les autres arts japonais, de la peinture au judo, de l'art du thé au tir à l'arc⁶⁹², qui ont puisé aux sources du zen les secrets d'une esthétique, et que tout le reste n'est que mystification ; que le zen lui-même est davantage une technique mentale qu'une éthique, bien plus une esthétique qu'une religion ou qu'une mystique. »⁶⁹³

Pour des chercheurs comme A. Koestler, P. Demiéville ou R. Etiemble, cette remarque est vraie pour ce qui est de l'interprétation contemporaine et localisée au Japon (et par « contagion » en Europe et en Amérique). Ainsi, J. Park dans sa recherche sur l'influence du zen sur les jardins, précisait que cette transformation du zen ne changeait rien à son essence. De fait, il est possible de détailler les propos de R. Sieffert en précisant que s'il n'est qu'une simple technique mentale plus qu'une éthique au Japon et dans une certaine mesure en France, c'est peut-être parce qu'il l'est devenu. De sorte que les procédés issus du

⁶⁹¹ A. Coppola ; Le cinéma sud-Coréen : du confucianisme à l'avant-garde ; p.160.

⁶⁹² R. Sieffert aurait également pu ajouter l'art des jardins lorsque l'on voit cet remarque tirée du Sakuteiki (De la création des jardins) de Tachibana no Toshitsuna : « *Les pierres doivent être disposées bien en place, avec leurs bases profondément ancrées dans la terre. (...) Il y a là un enseignement secret !* » Une autre phrase donne une raison à ce fameux secret : « *Si une pierre a un vilain sommet, il faut la placer de manière à mettre en valeur son flanc. Même si cela impose de fortement l'incliner, personne ne le remarquera.* » ; Jardins zen, Un art de sagesse ; p.123.

⁶⁹³ R. Sieffert ; La tradition secrète du nô ; p.54.

Chapitre 2 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Extrême-oriental »

zen auraient été « détournés » vers une technique mentale générant une esthétique au détriment de la mystique⁶⁹⁴. Cette notion évoque le cas d'un ouvrage intitulé Comment se faire des amis de Dale Carnegie, le titre de l'ouvrage dans sa version française prête à confusion, il laisse à penser qu'il traite de la manière de se faire des amis, alors qu'à la lecture il s'agit plutôt de « trucs » pour paraître comme une personne aimable, conviviale. Un titre sans doute plus fidèle pourrait être : « Comment se faire, des gens, des amis » ou plus trivialement comment se mettre les gens dans sa poche, pour, par exemple, leur vendre plus facilement un produit. On peut observer, dans ce cas précis, des notions « spirituelles » (le respect et la compréhension de l'autre) détournées à des fins pratiques sous forme de « trucs » en « jouant la comédie » à autrui.

A présent, voyons ce que dit Zeami sur ce secret qui selon R. Sieffert serait issu du zen ?

« Or donc, en toute matière, dans toute voie et dans tout art, si chaque famille possède ce que nous appelons un secret, cela est dû au fait qu'en gardant le secret, l'on obtient une grande efficacité. Et pourtant, ce que l'on appelle le secret, cela n'est, une fois dévoilé, rien de bien extraordinaire. »⁶⁹⁵

Une observation qui n'est pas sans rappeler les propos de M. Musashi sur les techniques de combat au sabre où il déstabilisait l'adversaire en le surprenant. De la même manière, ce « truc de métier » dont parle R. Sieffert ne serait, selon lui, que la gestion de l'insolite, fondé sur l'ignorance des spectateurs de cette « fleur » de l'acteur qu'est l'insolite :

« Dans ces conditions, un moyen de provoquer dans l'esprit des gens une émotion imprévue, voilà ce qu'est la « fleur ». Prenons à titre d'exemple, les moyens [utilisés] dans la voie de l'arc et des flèches [R. Sieffert précise qu'il s'agit de l'art de la guerre en général]: là aussi, il arrive qu'un grand capitaine, dans sa sagacité,

⁶⁹⁴ Cette nuance entre technique mentale qui, comme on le verra plus loin, conduit à une manipulation de ses émotions et de celles d'autrui, et la dimension philosophique de la pensée zen, évoque ce premier stade de la « réalisation » décrite par le Dalai-Lama lors de ses entretiens sur les émotions avec J.W. Hayward & F.J. Varela ; Passerelles : Entretien avec le Dalai-Lama sur les sciences de l'esprit ; p.74 « *Quand vous avez affaire à quelqu'un qui ne perd pas son sang-froid ou n'oscille pas fébrilement d'une émotion à l'autre, dans une situation engendrant d'ordinaire colère ou attachement, vous pouvez en déduire qu'il a atteint un certain degré de réalisation.* » ; p.74.

⁶⁹⁵ Traduit par R. Sieffert ; La tradition secrète du nô ; p.109.

Chapitre 2 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Extrême-oriental »

remporte, grâce à un stratagème imprévu, la victoire sur un ennemi puissant. Cela n'est-il pas du point de vue du parti vaincu, succomber sous le coup de la stupeur produite par le principe de l'insolite ? Tel est, en toute matière, dans toute voie, dans tout art, le principe de la victoire dans toute compétition. »⁶⁹⁶

« Endormir la méfiance de l'adversaire, et, de ce fait, remporter la victoire, n'est-ce pas là l'efficacité majeure du principe de l'insolite ? »⁶⁹⁷

Cette observation n'est pas sans rappeler la métaphore que P. Faulliot rapportée comme étant d'inspiration taoïste et zen, du chat indolent qui par son comportement apparent, abaissant la vigilance de la souris, la terrasse. Cette métaphore se retrouve également dans ces deux phrases tirées du Tao-te-king :

*« Vouloir faire périr c'est d'abord faire fleurir
La puissance militaire ne doit pas se montrer »⁶⁹⁸*

II.F.1.d. La stratégie artificielle ou les « trucs de métier »

Selon T. Cleary, l'influence du zen sur les arts martiaux se traduit particulièrement par l'utilisation de métaphores par le maître de sabre Y. Munemori, comme celle de « battre l'herbe pour effrayer les serpents ». T. Cleary décrit également ces techniques censées être empruntées au zen comme équivalent à des « trucs » :

« (...) la stratégie offensive de Yagyû se fonde aussi sur la défense, puisqu'elle vise à annuler la capacité de nos propres adversaires à lire dans nos pensées. Comme dans un tour de passe-passe, les techniques visant à distraire l'ennemi constituent l'arme d'une véritable défense offensive. Là encore, Yagyû recourt à la terminologie zen pour une métaphore appropriée : (...) « battre l'herbe pour effrayer les serpents ». »⁶⁹⁹

⁶⁹⁶ Traduit par R. Sieffert ; La tradition secrète du nô ; p.109.

⁶⁹⁷ Traduit par R. Sieffert ; La tradition secrète du nô ; p.109.

⁶⁹⁸ Tao-te-king ; p.26.

⁶⁹⁹ T. Cleary ; La voie du samourai ; p. 112.

Chapitre 2 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Extrême-oriental »

Cependant, P. Fauliot dans sa compilation de contes des arts martiaux, fait une illustration de ce que serait l'essence du zen par rapport au zen en tant qu'instrument technique, qui pourrait illustrer cette différence entre les deux « utilisations » du zen. Il cite un conte du XVII^e siècle sur la discussion entre des chats qui ne sont pas parvenus à capturer un rat, seul l'un d'eux, le plus vieux, y est parvenu. Un des chats, pourtant, prétend utiliser toute les techniques spirituelles requises :

« Je me suis longtemps entraîné en ce sens : ne pas résister à l'adversaire mais, au contraire, chercher à utiliser sa force pour la retourner contre lui. Grâce à ma fluidité, même les rats les plus puissants ne parviennent pas à m'atteindre. Mais cet étonnant rat ne s'est pas laissé prendre au piège de mon attitude de non-résistance.

Le vieux chat répondit : « Ce que vous appelez l'attitude de non-résistance n'est pas en accord avec la nature : il s'agit d'un truc fabriqué dans votre mental. (...) L'art du sabre ne consiste pas seulement à vaincre l'adversaire. C'est avant tout l'art d'être conscient, au moment critique, de la cause de la vie et la mort. (...). Quand il a atteint ce niveau d'être, il est libre de toute pensée égoïste, il ne nourrit aucune émotion négative, il ne calcule ni ne délibère. (...) Quand vous êtes parvenu à l'état de non-désir, l'esprit, qui est par nature sans forme, ne contient aucun objet. Le Ki, l'énergie spirituelle, se répand alors sans blocage, (...). Si par contre, un objet l'attire, l'énergie bascule et s'écoule dans une seule direction tandis qu'il y a manque dans une autre. (...) Parce qu'il y a un moi, il y a aussi un ennemi. Quand il n'y a plus de moi, il n'y a plus d'ennemi. Si vous collez un mot sur les choses, si vous les enfermez dans une forme fixe et artificielle, elles paraissent exister en opposition. (...) Mais quand il n'y a aucun jugement qui se manifeste dans votre mental, aucun conflit d'opposition ne peut y prendre place. (...) Vous êtes libre du monde dualiste fabriqué dans votre mental. (...) L'esprit est semblable à l'œil : dès qu'un objet y pénètre, son pouvoir est perdu. (...) C'est à vous d'expérimenter la vérité. La vraie compréhension se trouve en dehors de tout enseignement écrit. Une transmission spéciale d'homme à homme est nécessaire mais de toute façon la vérité ne s'atteint que par soi-même. » »⁷⁰⁰

Que ce soit au sujet de Zeami lorsqu'il parlait de ses techniques comme « trucs de métier » ou T. Cleary rapportant les « tours de passe-passe » de Yagyû Munémori, toutes ces notions décrites par R. Sieffer se retrouvent dans la vision réduite du chat et de sa perception

⁷⁰⁰ P. Fauliot; Les contes des arts martiaux ; p. 180.

Chapitre 2 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Extrême-oriental »

de la voie, que le vieux chat décrit comme un « truc fabriqué par son mental ». Le vieux chat semble représenter la voie profonde du zen, son essence véritable telle que l'a défini J. Park, c'est-à-dire une remise en cause du sujet lui-même afin de trouver en lui de nouvelles ressources véritablement originales et personnelles s'adaptant aux fluctuations de la situation, c'est-à-dire de créer, et non pas d'appliquer mécaniquement des processus mentaux transmis et répétés finissant par ne plus être en phase avec la réalité mouvante.

Comme dans d'autres formes d'activités « traditionnels » du Japon, il semblerait donc que la déformation dans l'utilisation de techniques issues de la pensée zen, prônant une spontanéité d'action pour atteindre une spontanéité de création, se soit arrêtée au premier stade pour aboutir à une forme de virtuosité immuable, « virtuosité mécanique » pour reprendre les termes d'A. Koestler. On peut se demander si l'influence du zen, dans les divers arts comme dans le nô, ne se bornerait pas à la simple utilisation de « trucs » pouvant être répétés puisque gardés secrets et permettant de « jouer » sur une relation entre le spectateur « naïf » et la manipulation de l'artiste sans avoir jamais à se renouveler⁷⁰¹. Il s'agirait d'utiliser certaines techniques issues du zen non pas comme moyen permettant à l'esprit de développer l'art mais comme instrumentalisation de l'art. Comme le chat appliquant sa technique de manière mécanique jusqu'à ce que la nouveauté mette en lumière les limites de cette technique⁷⁰², et que certains commencent à découvrir au Japon même :

*« Au Japon, le nô traditionnel est une philosophie formidable, mais c'est un monde très fermé. C'est la tradition. Comme un musée. Il n'y a pas de créativité. »*⁷⁰³

⁷⁰¹ Rappelons cette observation d'A. Koestler au sujet de certains arts du Japon et l'interprétation automatiste du non-esprit : « L'éclair de l'inspiration a cédé la place au tour de main » ; Le lotus et le robot ; p.315.

⁷⁰² Ce type d'observation comportementale est également observé dans ce qui caractériserait la « pensée » opposée à la « programmation », la machine est programmée pour répondre à des questions incluses dans son programme (si on lui pose une question non prévue dans le programme il se bloquera, à moins qu'on ait prévu une « pseudo-réponse » automatique et immuable placée là pour « répondre » à cette éventualité, mais pas à la question), de même la plupart des animaux auraient des comportements « programmés ». Les biologistes l'observent lorsqu'ils mettent un « grain de sable » dans l'activité modifiant le contexte (replacer l'œuf d'une oie par un cube rouge), l'animal ne reconnaît pas le changement et poursuit son « programme » à l'image du programme informatique à l'heure actuelle et décrit par J.-P. Balpe : « Pour obtenir une programmation du sens aussi efficace que celle réalisée par le cerveau humain, il faut un programme qui ait des caractéristiques humaines, c'est-à-dire qui, captant sans cesse des informations, soit capable de reconfigurer sans cesse ces représentations. » ; Le cerveau, le langage, le sens : La programmation du sens ; p.349. Chez les dauphins et certains grands singes auraient été observées des potentialités adaptatives par leur capacité à imaginer, à se « mettre à la place » d'un congénère (comportement de consolation ou d'encouragement par exemple) comme le rapporte également Dan Sperber : « Il est possible que nos plus proches cousins – les grands singes – aient un minimum de capacité méta-représentationnelle, c'est-à-dire de capacité de reconnaître dans d'autres membres de leur propre espèce des états mentaux tels que des intentions ou des croyances. » Le cerveau, le langage, le sens : La communication et le sens ; p.309..

⁷⁰³ Y. Oida , *Les cahiers de prospero* - n°11 – 2000 ; p. 93.

Chapitre 2 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Extrême-oriental »

II.F.2. LE ZEN AU SERVICE DE LA PRATIQUE PERFORMATIVE ?

II.F.2.a. L'utilisation du zen dans le théâtre

A supposer que le zen « authentique » ne puisse se résumer à la simple technique mentale, comme que le considérait R. Sieffer, et que la dimension éthique ne constitua plus à l'heure actuelle la réalité du zen comme il est pratiqué au Japon ou même en occident tel qu'il apparaît à travers les diverses pratiques évoquées, on peut se demander, à travers l'exemple du nô, s'il pourrait exister un lien possible entre le zen et les pratiques spectaculaires. Il a été envisagé la possibilité non pas précisément d'une influence, mais tout au moins de liens ne seraient-ce que par les caractéristiques rapprochant la pratique de la réunion de thé aux pratiques spectaculaires. Déjà, certains auteurs voient, non seulement dans les arts martiaux mais également dans le nô, un lien entre la concentration requise pour la pratique et celle utilisée par les Zennistes :

« Tout doit être fait selon le ressort de la concentration du zen, mais les stratégies militaires ne sont dans la concentration du zen que lorsqu'ils s'engagent dans une stratégie de combat. Lorsqu'ils déposent le sabre, la concentration du zen les quitte tout de suite. Par contre, les pratiquants de la Voie du Bouddha utilisent ce ressort quotidiennement, sans relâche. C'est pourquoi ils ne sont vaincus par rien. Au fur et à mesure qu'ils se forgent et mûrissent, ce ressort est bien adapté à toutes choses, même au chant du Nô ou au rythme, etc. Grâce à ce ressort, des milliers de vertus sont complètes chez les pratiquants. »⁷⁰⁴

Cependant, ici encore, l'appropriation de techniques issues du zen est dénoncée par S. Shosan qui décrit également cet état comme un instrument pratique sans dimension spirituelle réelle.

Peut-on ainsi supposer que ce devrait être la pratique artistique qui serve le processus zen, ou les techniques issues du zen qui servent la pratique artistique ? Il a été vu au cours de

⁷⁰⁴ S. Shôsan ; zen et samourai ; p.40.

Chapitre 2 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Extrême-oriental »

cette étude que de nombreux ouvrages traitaient en détail des liens supposés entre le zen et diverses formes artistiques. Or, pour les arts du spectacle il est difficile de prétendre qu'il n'existe rien de tel, mais les références, lorsqu'elles existent, ne constituent pas ce que l'on pourrait qualifier véritablement d'études. Les seules références existantes se bornent à des allusions, comme cela apparaît dans cette citation de l'acteur Y. Oida rapportant les conseils d'un maître zen de l'école Rinzai à propos de son métier de comédien :

« On ne peut atteindre cet état de néant sans être passé par un examen de conscience rigoureux. Il faut explorer de nombreux chemins à l'intérieur de soi. (...) Une fois qu'on se trouve en état de mu (vide), on se contente de se concentrer. De ne rien faire. Absolument rien. On s'immerge profondément dans ce rien. (...) Voilà les voies du zen, voies qu'il est possible d'appliquer au théâtre »⁷⁰⁵

Cette assertion renvoie à nouveau au problème venant d'être évoqué, s'agissant du sens de l'influence. Le maître zen parle d'une possibilité d'appliquer les préceptes du zen au théâtre, mais est-ce, comme l'évoquait R. Sieffert, pour développer des « trucs » de comédien ou, au contraire, s'agit-il de donner ou de révéler une dimension éthique à l'activité du théâtre par le biais du zen ? Le maître, ni Y. Oida, ne précisent pour quelles raisons ces « voies » seraient susceptibles d'être appliquées au théâtre, et surtout la raison ou l'utilité de l'usage de ces voies.

II.F.2.b. La pratique théâtrale, une pratique du zen ?

A l'inverse des propos du maître zen rapportés précédemment et revendiquant la possibilité d'appliquer les préceptes issus du zen dans l'activité des arts du spectacle, Y.Oida, précisément, affirme la possibilité de renvoyer la pratique théâtrale à celle de la pratique du zen.

« Cela fait des siècles que l'on répète aux acteurs japonais de concentrer leurs forces dans le bas de l'abdomen. De même, on nous dit que, afin de comprendre totalement un rôle, il faut explorer de nombreuses voies. Et lorsqu'on joue, il ne faut pas disperser son attention, mais se concentrer totalement sur son rôle. Enfin, il est

⁷⁰⁵ Y. Oida ; L'acteur flottant ; p.48.

Chapitre 2 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Extrême-oriental »

établi qu'une bonne interprétation théâtrale est plus ou moins l'équivalent d'une pratique zen, (...). »⁷⁰⁶

Or, il semble y avoir là une contradiction par rapport à ce que lui affirmait le maître zen précédemment. Ce dernier prétendait en effet, la possibilité d'appliquer les principes du zen à l'art du spectacle. Cette assertion suppose donc que la présence de notions potentiellement similaires au zen ne serait pas un état de fait ; il ne s'agirait pas d'un constat de similitude, mais de l'observation d'un manque. De sorte qu'il pourrait y avoir la possibilité d'une utilisation, dans le cadre des arts du spectacle, de ces préceptes, mais non une existence de fait des caractéristiques du zen, comme le prétend Y. Oida. Qu'est-il possible de conclure face à cette contradiction ? Y'aurait-t-il possibilité d'appliquer les préceptes issus du zen au théâtre, ou bien ceux-ci sont-ils déjà foncièrement présents comme le suggère Y. Oida ?

En supposant que c'est cette dernière hypothèse qui est vraisemblable, alors cela reviendrait à dire que tous les comédiens (et pourquoi pas tous les artistes), par les pratiques artistiques ayant des liens avec le zen, auraient une transformation radicale de leur approche du monde, comme semble le revendiquer le zen, et ce, sans même connaître l'enseignement du zen, à travers des notions comme le travail de la concentration, le souffle, le vide, etc... Or, on a vu que T. Cleary dénonçait le danger de simplification des rapports apparents entre les techniques du zen et la dimension spirituelle de l'enseignement, à travers les sources taoïstes, qui, selon lui, avertissaient que la simple fixation de l'attention sur l'abdomen pouvait engendrer calme et concentration mais ne pouvait aucunement conduire à des formes « *d'éveil supérieur* »⁷⁰⁷

Cette affirmation semble d'ailleurs corroborer le point de vue d'A. Koestler dénonçant lui aussi l'amalgame entre techniques automatiques et originalité créatrice dans l'interprétation du zen vis-à-vis des diverses activités traditionnelles au Japon, et leur technicité fondée précisément sur cette concentration :

« Cette virtuosité mécanique a sans doute atteint son plus haut développement dans les arts japonais inspirés du bouddhisme zen : art du sabre, tir à l'arc, calligraphie. Pour arriver à la perfection il n'y a qu'une méthode, nous disent les

⁷⁰⁶ Y. Oida ; L'acteur flottant ; p.43.

⁷⁰⁷ T. Cleary ; La voie du samouraï ; p. 93.

Chapitre 2 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Extrême-oriental »

*autorités, « la pratique, la répétition et la répétition du répété avec une intensité toujours croissante. » il faut que l'adepte « devienne une sorte d'automate à sa conscience ».*⁷⁰⁸

Il ne semble pas y avoir besoin d'aller chercher très loin pour vérifier ces remarques et supposer que la pratique de l'absorption seule, que ce soit dans le zen ou dans les arts ne suffise pas à développer une conscience « éveillée » telle que cela a été décrit. Prenons simplement le cas d'un artiste qui eut beaucoup de goût pour la peinture et un certain talent, bien qu'il ne faisait pas preuve d'une grande créativité et se contentait de reproduire des paysages ou des bâtiments. Pourtant, cet artiste avait pour nom Adolf Hitler. La seule évocation de ce nom suffit à suggérer que cet « artiste » n'avait pas, c'est le moins que l'on puisse dire, l'esprit de tolérance et la conscience libre de tous préjugés tel que semble le préconiser le zen. Il en serait même l'exemple inverse. Cependant, peut-on imaginer que l'absence précisément d'originalité dans ses œuvres pourrait être un indice de ce qui constituerait réellement une authentique ouverture d'esprit, à travers l'aptitude créatrice (et spectatrice), par l'estime de l'originalité, de la nouveauté et de la différence, qui induirait selon A. Koestler la véritable dimension artistique ?

A. Koestler dénonçait cette vision réductrice du zen par une interprétation trop littérale de la notion de non-pensée chez Suzuki, qui aboutit à non pas élever de l'inconscient une impulsion créatrice, mais à tomber dans une sorte de régression pseudo spontané, caractérisant selon J. Baran le comportement de zennistes japonais lors de la seconde guerre mondiale. Loin d'une attitude ne serait-ce que « détachée » par rapport aux exactions des militaires de leur pays, certains, au contraire, encouragèrent, semble-t-il, l'attitude belliqueuse de ces militaires.⁷⁰⁹ Peut-être faut-il y voir également la transformation du zen en simple instrument, que ce soit dans les arts martiaux appliqués à la guerre, ou même dans l'art comme le dénonçait R. Sieffert. Il est frappant de constater que le zen, lorsque l'on parcourt les principaux textes les plus répandus en France, ne semble pas contenir de « code moral ». Or, beaucoup d'auteurs mettent en garde contre cette idée répandue chez nous, c'est encore une fois, en se tournant vers la Chine que les auteurs rectifient ces données :

⁷⁰⁸ A. Koestler ; Le cri d'Archimède ; p. 140.

⁷⁰⁹ Voir à ce sujet l'article de Josh Baran : La guerre sainte du zen ; Bibliothèque virtuelle ; <http://perso.club-internet.fr/ube/Grez/bibliotek4.html>

Chapitre 2 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Extrême-oriental »

« D. T. Suzuki et d'autres ont laissé croire qu'il n'existait pas de prescriptions morales dans le zen, l'image se fait différente lorsqu'on regarde l'histoire des débuts du zen. En Chine, où est né le zen, les monastères zen se sont distingués des autres monastères bouddhistes par les fameuses règles de P'ai-Chang (749-814). Celui-ci passe pour avoir édicté un code disciplinaire rigoureux pour les membres de sa communauté monastique, ainsi que de sévères punitions pour l'inconduite. »⁷¹⁰

La vision amoral du zen peut légitimement laisser penser qu'il serait dans la logique du zen d'aboutir à ces extrêmes. Cependant, il semble qu'il s'agisse plutôt d'une application erronée et partielle d'un zen dont l'essence aurait été oubliée et conduisant, par sa nature en apparence sans morale, à des conduites immorales. Le fait que l'on ne trouve pas rapportés de principes moraux « figés » paraît indiquer que le zen se contente de suggérer de manière implicite la voie erronée que constitue la violence agressive. Ces principes fondamentaux induiraient non pas un comportement non-violent mais un comportement non agressif. A ce propos, J. Baran résume cette contradiction entre la non-pensée et la moralité, au sujet de cette attitude belliciste de certains moines durant la seconde guerre mondiale :

« Kôdô plaidait aussi, comme le firent d'autres maîtres zen, que si l'on tue sans penser, dans un état de non-pensée ou de non-ego, cet acte est alors une expression de l'éveil. Pas de pensée = pas d'esprit = pas d'ego = pas de karma. Dans cette bizarre équation, les victimes sont toujours oubliées, comme si elles étaient hors de propos. Tuer n'est que l'expression élégante d'un kôan. (...) Evidemment, la question qui n'a jamais été posée est : S'il n'y a pas d'ego, pourquoi y a-t-il le moindre besoin de tuer? »⁷¹¹

II.G. LE ZEN DE L'ART ET LA COGNITION

II.G.1.a. Les arts figés

⁷¹⁰ S. Lachs ; Pour redescendre des nuages : Regards critiques sur la situation actuelle du zen américain ; <http://perso.club-internet.fr/ube/Grez/bibliotek3.html>

⁷¹¹ J. Baran : La guerre sainte du zen ; Bibliothèque virtuelle ; <http://perso.club-internet.fr/ube/Grez/bibliotek4.html>

Chapitre 2 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Extrême-oriental »

L'adaptation du zen dans les diverses époques et régions pose la question de son évolution et de son interprétation, comme cela est précisément évoqué par rapport aux liens potentiels entre le zen et les arts du spectacle. Y. Oida postulait pour l'équivalence entre la pratique théâtrale correcte et la pratique du zen, qu'il tempérait d'un « plus ou moins ». Il semble effectivement qu'il s'agisse d'un moins plutôt que d'un plus si les notions qui les relient se limitent à la dimension « technique » des deux domaines. De la même manière, le fait d'être simplement bien concentré améliore peut-être la qualité et la facilité du jeu mais ne saurait en aucun cas, comme le précisait T. Cleary conduire à des formes « *d'éveil supérieur* » qui constitueraient l'essence du zen. T. Cleary dénonce également, à travers son étude du bushido, l'interprétation rapide du zen, résumée à une simple technique, trop vite interprétée en Amérique et en Europe, mais qui, selon lui, n'épargne pas non plus le Japon lui-même. Ainsi, de son point de vue, l'influence du zen, contrairement à l'idée que l'on pourrait se faire à travers les médias, est considérablement en baisse au Japon, grandement dénaturée par le militarisme du Japon (comme semble le confirmer le texte de J. Baran cité plus haut) :

« Au reste, pour ce qui est des méfaits propres à ce pseudo zen, les adeptes japonais eux-mêmes ne sont pas plus épargnés que les disciples occidentaux, (...) le zen institutionnel japonais est quasiment moribond .»⁷¹²

Dans le même sens et s'agissant des arts « dits zen », B. Faure constate lui aussi cette image erronée du zen par rapport aux arts du Japon :

« Les prétendus arts zen constituent une sorte de trahison des clercs. Le zen a en effet abandonné son sens de la réalité brut, immédiate – pour une réalité seconde, domestiquée. Aussi paradoxal que cela paraisse, ce sont les intellectuels qui font le plus grand cas de l'intuition (peut être précisément parce qu'ils n'en ont pas). Ainsi la nature des monastères zen, si prisée des touristes, est-elle une nature morte, ou en tout cas moribonde. »⁷¹³

Dans le même sens, T. Cleary conclut ainsi :

⁷¹² T. Cleary ; La voie du samouraï ; p. 174.

⁷¹³ B. Faure ; Bouddhisme, philosophie et religion ; p.158.

Chapitre 2 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Extrême-oriental »

« La commercialisation du bouddhisme en Occident, ainsi que l'exploitation d'une certaine ferveur occidentale à l'endroit du zen ou de formes culturelles à lui associées en vue de rehausser l'image du Japon, ont assurément entravé la diffusion d'une information objective sur la question. »⁷¹⁴

Cette tentation de dévier l'enseignement authentique du zen, par exemple lors de son contact avec la sphère militaire et son interprétation (telle que cela a été évoqué par J. Baran dans la notion de non-pensée), semblait déjà poindre au Japon, comme le rapporte T. Cleary à propos du moine-samourai S. Shōsan :

« Shōsan met en garde les disciples contre une approche excessive de la notion de « non-pensée », il prend soin de trouver le juste équilibre entre l'oubli du moi et la conscience de soi. (...) Ni trop de moi ni trop peu. »⁷¹⁵

Cette tendance à interpréter la notion de non-pensée dans une attitude « inconscience » et non pas de non-conscience paraît constituer la même déviance que celle décrite par T. Cleary à propos de la notion d'oubli du soi qui, d'après lui :

« (...) ne signifie pas qu'il n'y ait nulle conscience du moi, mais plus exactement que la conscience n'est pas enclose dans le moi. »⁷¹⁶

De cette confusion proviendrait de cette « instrumentalisation » du zen à des fins purement pratiques et personnelles, aboutissant à cette situation que décrivait également T. Cleary, lorsqu'il affirmait que, selon les maîtres classiques, le détachement ne constitue en aucun cas un but de confort, mais ne serait que le premier stade vers le développement de la perception et des potentialités dans l'optique d'un usage créateur.⁷¹⁷ Or, lorsque l'on recense les diverses critiques sur l'interprétation du zen en Europe ou aux Etats-Unis, principalement par l'entremise du Japon, que ce soit au niveau des arts du spectacle et les « secrets » ou « trucs » de comédiens dévoilés par R. Sieffert ou les techniques « automatistes » érigées en summum de spiritualité dénoncées par A. Koestler (telle que l'esthétique figée des jardins secs (dit zen) critiqués par T. Cleary), on peut observer que tous mettent en exergue

⁷¹⁴ T. Cleary ; La voie du samourai ; p. 164.

⁷¹⁵ T. Cleary ; La voie du samourai ; p. 74.

⁷¹⁶ T. Cleary ; La voie du samourai ; p. 73.

⁷¹⁷ T. Cleary ; La voie du samourai ; p.57.

Chapitre 2 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Extrême-oriental »

l'absence de réelle dimension d'invention que revendiquerait le zen « authentique », à savoir la perspective de progrès issue d'un développement de l'originalité de la pensée créatrice. Il s'agit du renouveau inspiré, opposé au conditionnement de type *behavioriste*⁷¹⁸ même le plus expert.

II.G.1.b. La création et l'action

Si certains auteurs font plus grand cas de la créativité que de l'efficacité, c'est semble-t-il parce que la créativité impliquerait une dimension philosophique plus vaste ; la créativité paraissant une activité davantage « tournée vers les autres », alors que l'efficacité ne concernerait que le sujet lui-même. De même, la nécessité d'originalité concernant la créativité, pousserait le créateur vers un mode de pensée « à coté », faisant une large part à l'intuition et rompant avec la force de l'habitude et des conventions, issues de l'enseignement, selon ce même principe décrit par A Koestler :

*« Le processus d'acquisition commence au berceau et ne finit que lorsque l'artiste sait oublier ce qu'il a appris, (...) »*⁷¹⁹

Cet « oubli » des conventions et cette perception « affranchie » des acquis dans la création, s'étendrait également, selon A. Koestler, à la perception de l'art et de la science. Il prend comme exemple (opposé) le cas du snobisme, qu'il définit sous différentes formes, comme le langage obscur, tel qu'on le rencontre précisément dans le zen. Il dénonçait déjà le jargon utilisé par le maître de tir à l'arc de E. Herrigel, jargon pseudo-mystique ; qui, selon Koestler, signifie simplement « *Cessez de vous tourmenter, détendez-vous.* »⁷²⁰. Même constatation lorsque T. Cleary dénonçait l'exploitation d'une certaine ferveur occidentale à l'endroit du zen ou de formes culturelles à lui associées, en vue de rehausser l'image du

⁷¹⁸ A. Koestler définit ainsi la notion de behaviorisme : « *Le behaviorisme, qui domine la psychologie contemporaine, penche pour une conception de l'homme qui le réduirait à la position de ce malade, la condition humaine devenant celle d'un automate conditionné. A mon avis, cette conception est, hélas juste jusqu'à un certain point. C'est au point où je considère qu'elle cesse d'être vraie que commence la thèse de ce présent ouvrage. Il y a deux manières d'échapper à la routine plus ou moins automatisée de la pensée et du comportement. La première, évidemment, consiste à plonger dans le rêve et la rêverie, qui narguent les règles du raisonnement. L'autre est une évasion – fuyant l'ennui, la stagnation, les frustrations intellectuelles et affectives – mais dans la direction opposée ; elle se signale par l'étincelle d'inspiration qui éclaire d'un jour nouveau une situation connue, un événement familier, et provoque à leur égard une réaction nouvelle.* » ; Le cri d'Archimède ; p.31.

⁷¹⁹ A. Koestler ; Le cri d'Archimède ; p.360.

⁷²⁰ A. Koestler : Le lotus et le robot ; p.299.

Chapitre 2 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Extrême-oriental »

Japon.⁷²¹ D'autres auteurs observent ce même phénomène d'embellissement de théories dans l'art, par un emballage mystique comme on peut le voir au sujet du Tao, dans cet exemple donné par R. Etiemble au sujet d'un prospectus pour une exposition de peinture dans les années soixante, et dont il rapporte les propos :

« Si le grand Tao de la vie ne figure pas sur les cartes, moins nous aurons de chance de rencontrer avec la précision mathématique des parallèles et méridiens, le chemin à suivre pour atteindre la condition de l'artiste ; de là à ce que l'aventure visuelle exige une recherche permanente, une éternelle disconformité avec les problèmes d'hier. » Et R. Etiemble d'observer : *« Comprenne qui pourra cet emploi du Tao ! »*

Il ajoute cette dernière remarque qui pourrait tout aussi bien s'appliquer à l'utilisation du terme zen : *« A devenir tout, le Tao d'occident prouve surabondamment qu'il n'est plus rien. »*⁷²²

Que ce soit dans l'art ou la science, A. Koestler observait dans le même sens, la distance grandissante entre la perception du connaisseur et celle du profane, dont il prend un exemple dans le cas de la science où il décrit la scission entre l'homme et son milieu (la science) ou *« ses principes qui relient les appareils domestiques aux forces de la nature, à l'ordre universel »*⁷²³ Pour lui, la raison pour laquelle l'humaniste tourne le dos à la science vient de :

*« (...) l'affectation universitaire, relativement récente, exigeant que tout savant qui se respecte soit obligatoirement illisible : plus son style sera déshydraté, plus son jargon sera technique, et plus il aura d'autorité. Je le répète, c'est une mode récente, elle à moins d'un siècle, mais catastrophique. »*⁷²⁴

Cependant cette utilisation d'un jargon obscur n'est sans doute pas si récente que ça, en tout cas dans d'autres domaines, comme ceux de l'économie au XVIII^e siècle et dénoncée déjà par J.-J. Rousseau⁷²⁵ comme le décrit H. Guillemin :

⁷²¹ Cf. T. Cleary ; La voie du samouraï ; p. 164.

⁷²² R. Etiemble ; Connaissons-nous la Chine ? ; p. 104.

⁷²³ A. Koestler ; Le cri d'Archimède ; p.248.

⁷²⁴ A. Koestler ; Le cri d'Archimède ; p.248.

⁷²⁵ Molière également, un siècle avant, fustige à travers ses pièces, le jargon et les « phrases creuses » des spécialistes (médecin, philosophes, savants, artistes...).

Chapitre 2 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Extrême-oriental »

« Il [Rousseau] s'amuse de l'artifice usuel des financiers qui, pour dissimuler leurs opérations répandent partout le bruit que c'est infiniment compliqué : « Il faut pour les comprendre avoir fait ses études, c'est quelque chose que le profane ne peut pas comprendre. » Et Jean-Jacques dit : « Oh je comprends bien. » Et il nous explique que c'est extrêmement complexe et qu'ils emploient un langage obscur, afin que « ne l'entendant point, ce langage, on n'ose pas le contredire. Ils nous parlent de ressorts que l'on nous dit si profonds, que de peur que peut-être nous tentions de les découvrir dans leur simplicité. » »⁷²⁶

La dénonciation par J.-J. Rousseau, de cet « obscurantisme » n'a pas pour origine le « snobisme » en lui-même, même s'il en a les aspects, mais recouvre ici une dimension politique⁷²⁷ : à savoir masquer aux pauvres les vraies raisons de leur condition en préservant le plus possible le secret et le mystère, l'écran de fumée mystique étant remplacé par celui de la technique. Ainsi, les procédés restent les mêmes : masquer par un pseudo-langage savant, une réalité plus « crue », pour des raisons politiques⁷²⁸ (l'argent) ou sociales⁷²⁹ (c'est-à-dire issues de l'homme « avide d'obtenir la fortune ou la considération »⁷³⁰) comme on peut le voir déjà observé au XVIIIème siècle :

« Les vérités physiques, les vérités mathématiques, les vérités politiques, les vérités morales, les vérités législatives, seroient peut-être toutes dans le même cas. Elles rencontrent un égal nombre d'obstacles et d'ennemis. Elles rencontrent toutes sur leur chemin des barrières impénétrables posées par les corps et des compagnies chez qui

⁷²⁶ Jean-Jacques Rousseau [Enregistrement vidéo] ; par Henri Guillemin, TSR – 1993, (collection : Les grands écrivains français) ; 63 mn.

⁷²⁷ Le système qu'utilisent les sectes repose d'ailleurs sur les mêmes principes que ceux révélés par Retz : « *Un système de gouvernement est condamné dès lors que l'on met à nu les ressorts secrets qui l'animent.* » [cf. H. Guillemin ; L'avènement de M.Thiers ; p.303.].c'est-à-dire masquer (par la mystique ou la pseudo-science pour les secte, ou une démocratie « bien organisée » concernant la politique) aux exploités leur véritable condition.

⁷²⁸ L'utilisation du terme zen à des fins commerciales, comme on peut s'en rendre compte de nos jours, répond à un pré-supposé de la part des publicitaires selon lequel le zen fait vendre par son aspect « cool ».

⁷²⁹ Pour un exemple de ce type de langage dans le domaine « ésotérique », à travers l'utilisation de termes vagues et « passes-partout » pouvant dire tout et son contraire, on se référera au site : http://www.butsudo.net/AZI/SermonsCyniques/pipotron_deshimaru.htm à travers l'utilisation du *Pipotron* (Générateur de textes automatiques) ici des sentences « passe-partout » de T. Deshimaru fabriquées aléatoirement à partir de termes « zen » affectionnés par le maître.

⁷³⁰ De l'état actuel de l'esprit humain, relativement aux idées et aux découvertes nouvelles ou De la persécution attachée à la vérité et au génie ; p.12.

Chapitre 2 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Extrême-oriental »

l'ignorance, l'habitude, l'intérêt, auroient consacré des erreurs devenues nécessaires à leur considération et à leur fortune.»⁷³¹

Selon A. Koestler, cette forme de « snobisme » se prolongerait des arts à la science. Pour lui, il s'agirait de ce même esprit, faussement créateur, fondé non pas sur une originalité authentique mais sur une attitude conformiste, habillée d'un aspect moderne, technique (allant du technologique au métaphysique⁷³²) issue non pas de l'esprit créatif ou d'un goût personnel et original, mais de notions conventionnelles et non personnelles, telles que décrit dans cette définition du snob selon A. Koestler :

« Le snob artistique ne tire pas son plaisir du tableau, mais du catalogue ; pour choisir ses relations le snob social ne se laisse pas guider par des valeurs humaines, mais par le rang ou la célébrité de personnages catalogués dans le Bottin mondain. »⁷³³

L'importance de cet esprit créatif, personnel, original, non-conformiste, se reflète dans l'attitude « sage » opposée à l'attitude « empruntée » ou mondaine, touchant non seulement les arts et la science mais la vie courante⁷³⁴, comme le représente le cas du snob social, empruntant ces goûts au convenu et non pas à sa propre personnalité :

« La grandeur d'un artiste est de se créer un idiome personnel, un code individuel qui s'écarte des règles conventionnelles. »⁷³⁵

Cette incidence qu'aurait l'aptitude créatrice, se répercuterait non seulement dans les arts et la science, mais également les relations sociales ou les rapports humains, par sa défiance face à la pensée « conformiste », à travers les échanges directs, intuitifs hors des mots, que ce soit par les paraboles, l'humour ou par des échanges « direct »⁷³⁶ faisant appel à

⁷³¹ De l'état actuel de l'esprit humain, relativement aux idées et aux découvertes nouvelles ou De la persécution attachée à la vérité et au génie ; p.24.

⁷³² Un exemple vivant de la combinaison de ces deux éléments est incarné par le mouvement « new age ».

⁷³³ A. Koestler ; Le cri d'Archimède ; p.389.

⁷³⁴ B. Faure fait cette constatation au sujet du Ch'an : « *With Layman Pang, Chan has become the religion of « everyday life » . The sanctification of ordinary life can also be seen as a banalization of the sacred* » [*Avec Layman Pang, le Chan est devenu la religion de « la vie ordinaire ». La sanctification de la vie ordinaire peut également être vue comme une banalisation du sacré*](traduit par nous) ; The Rethoric of immediacy ; p.124

⁷³⁵ A. Koestler ; Le cri d'Archimède ; p.361.

⁷³⁶ Ou « d'esprit à esprit » pour reprendre une expression de la littérature zen.

Chapitre 2 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Extrême-oriental »

l'esprit créateur de l'interlocuteur⁷³⁷. Récemment, des chercheurs déclarent à ce propos, avoir localisé un endroit du cerveau où s'élaborerait cette forme de communication :

Researchers in Canada say that our ability to understand the thoughts of other people - to some times "read between the lines" - appears to be generated by a single region in the brain.

And they say this discovery may therefore hold part of the explanation for what makes us "human". Understanding what other people are thinking is one of the qualities that sets human beings apart from other primates.

It enables us to socialise by feeling sympathy for others, appreciating humour or understanding when someone else is being sarcastic or deceptive.

Dr Donald Stuss, director of the Rotman Research Institute, Toronto, and colleagues say these higher cognitive functions seem to be directed from a region of the brain about the size of a billiard ball, at the front of the head in an area called the frontal lobes.⁷³⁸

[Des chercheurs canadiens affirment que notre aptitude à comprendre les pensées des autres pour parfois « lire entre les lignes » semble provenir d'une région précise du cerveau. Ils prétendent que cette découverte pourrait en partie prendre part à l'explication de ce qui fait de nous des « humains ». Comprendre ce que les autres pensent serait une des qualités qui placerait l'humain à part des autres primates. Ce serait en tout cas, ce qui nous permettrait de nous sociabiliser par la sympathie exprimée à autrui, d'apprécier l'humour ou l'ironie ou de percevoir quand quelqu'un d'autre est sarcastique ou faux.

Le Docteur Donald Stuss, directeur de l'institut de recherche Rotman à Toronto et ses collègues affirment que cette fonction cognitive semble provenir directement d'une région du cerveau de la taille d'une boule de billard, située sur le devant du cerveau dans une aire nommée lobe frontal.]

II.G.1.c. La découverte et la routine

L'idée centrale que soulignent des auteurs comme A. Koestler, P. Demiéville ou R. Etienne, serait cette confusion entre « productivité » et « qualité » dans l'activité artistique, confusion inhérente semble-t-il à leurs caractéristiques intuitives :

⁷³⁷ Rappelons la description de A. Koestler des métaphores et des paraboles que l'on retrouve dans les kôans et l'humour : « L'intention n'est pas d'obscurcir le message mais au contraire de le rendre plus lumineux en obligeant celui qui le reçoit à le deviner, à le re-créer. » *Le cri d'Archimède* ; p.319.

⁷³⁸ http://news.bbc.co.uk/1/hi/english/sci/tech/newsid_1148000/1148415.stm

Chapitre 2 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Extrême-oriental »

« (...) la principale marque du génie n'est pas la perfection, c'est l'originalité, la découverte de nouveaux territoires ; cela fait, la conquête tombe dans le domaine public. »⁷³⁹

Ainsi, même si l'activité ou l'action, comme celle du tir « au jugé » et surtout de la calligraphie, font appel aux capacités intuitives, il ne s'agirait dans ce cas que de gestes répétés dont l'originalité pâtirait d'une virtuosité « sacralisée » et codifiée ⁷⁴⁰. (Qu'un numéro de jonglage ait été vu cent fois et ait perdu toute originalité, n'est pas l'élément unique constituant l'intérêt du spectacle, son intérêt tient également dans la virtuosité de l'expert⁷⁴¹, mais il ne s'agit dans ce cas que d'un « tour de main »). La créativité, même si elle fait appel à des ressources intuitives, ne s'appuierait donc pas sur une accumulation de gestes et de connaissances (lorsqu'on apprend à ne pas refaire la même erreur) prévisibles (on sait ce que l'on doit produire). De la même manière que l'on a la « connaissance » de la solution (dans les énigmes de logique) parmi un choix possible comme cela est décrit par J-P. Sol qui oppose la pensée verticale et latérale :

« Dans la pensée verticale, il n'y a pas créativité, puisque la conclusion est en quelque sorte implicite dans le processus de raisonnement : il n'y a pas découverte véritable. Dans la pensée latérale, il y a créativité dans la mesure où, justement nous sommes surpris par le résultat obtenu. »⁷⁴²

Les caractéristiques de la créativité seraient, non pas la destruction de l'acquis, pas plus que la conformité au connu, mais sa remise en cause et sa transformation, par l'apport de nouvelles données « bissociées »⁷⁴³ à ce qui existe déjà, pour donner une nouvelle pousse. La qualité principale de l'esprit créatif serait non pas de répéter le plus fidèlement possible

⁷³⁹ A. Koestler ; Le cri d'Archimède ; p.385.

⁷⁴⁰ A. Koestler décrit la transformation de certains arts traditionnels du Japon, de telle sorte que : « L'éclair de l'inspiration a cédé la place au tour de main. Dans le tir à l'arc, l'escrime, la lutte ou le judo, cette technique automatique du « non-esprit » est, naturellement, infiniment préférable aux hésitations crispées. Mais en poésie et en peinture, dans la danse ou l'art des jardins, la substitution mène peu à peu à l'élimination de l'originalité par la routine. » ; A. Koestler : Le lotus et le robot ; p.315.

⁷⁴¹ De la même manière qu'une oeuvre peut avoir été entendue ou vue plusieurs fois, ce n'est pas parce qu'il n'y a plus de nouveauté qu'elle perd tout intérêt.

⁷⁴² J.-P. Sol ; Techniques et méthodes de créativité appliquée ou le dialogue du poète et du logicien ; p. 129.

⁷⁴³ Selon A. Koestler cette bissociation s'effectuerait de manière différente selon les domaines concernés : « (...) le rire est déclenché par la collision de deux matrices ; la découverte par leur intégration ; l'expérience esthétique par leur juxtaposition. » ; Le cri d'Archimède ; p.390.

Chapitre 2 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Extrême-oriental »

les schémas antérieurs appris, non plus de les réfuter ou de les détruire en bloc, mais des les utiliser tout en s'en détachant (*penser à côté*) afin de prendre une impulsion nouvelle⁷⁴⁴ :

« (...) dans les découvertes originales il n'existe pas de matrice préfabriquée. Il peut y avoir des ressemblances avec d'anciennes situations, mais qui peuvent être plus nuisibles qu'utiles en entraînant leur victime dans des expériences stériles, fondées sur les règles traditionnelles. On ne se sauve alors qu'en trouvant une matrice auxiliaire prise dans un domaine différent. »⁷⁴⁵

Ce serait précisément cette incapacité à se détacher des normes établies qui conduirait, selon des auteurs comme P. Lemoine ou A. Koestler, à des phases de stagnation dans certains courants scientifiques, comme cela a été déclaré au sujet des arts « traditionnels »⁷⁴⁶ du Japon, considérés comme « figés » dans un « perfectionnisme rigide » pour reprendre les termes d'A. Koestler. Dans le même sens, la science ne serait pas non plus épargnée par cette « dévotion » à une pensée érigée en dogme et devenant davantage croyance⁷⁴⁷ que science, phénomène illustré par cette critique de certains champs scientifiques :

« La psychanalyse, notamment l'hérésie de Lacan, si l'on prend la peine d'y réfléchir un moment, représente, au même titre que l'homéopathie, un avatar de la pensée alchimique, dans ses fondements les plus ésotériques. (...) Comme l'alchimie, il s'agit d'une science (ou d'une religion ?) traditionnelle. A l'inverse des sciences modernes qui poursuivent sans relâche la notion de progrès, chaque chercheur se servant des découvertes du précédent pour amener une acquisition nouvelle, sans cesse plus élaborée mais sans cesse dépassée, les sciences traditionnelles reposent sur une révélation initiale, texte fondateur délivré par un grand Initié. Tous les épigones,

⁷⁴⁴ « (...) les pratiques impliquées dans le développement de l'attention/conscience ne sont quasiment jamais décrites comme la formation à une virtuosité méditative (...) mais plutôt comme l'abandon d'habitudes d'inattention, comme un désapprentissage, plutôt que comme un apprentissage. » ; F. J. Varela ; L'inscription corporelle de l'esprit ; p.61.

⁷⁴⁵ A. Koestler ; Le cri d'Archimède ; p.183.

⁷⁴⁶ Voici la raison que donne A. Koestler de ce déclin : « La dégénérescence de l'art zen semble avoir eu pour cause une curieuse erreur inhérente à la psychologie du zen. Je pense à la confusion entre deux types différents de réponses « spontanées », l'éclair spontané d'originalité créatrice, et la pseudo-spontanéité qui vient de l'exercice d'une technique devenu automatique. L'un et l'autre sont immédiats, inopinés, mais le premier est une improvisation jaillie des profondeurs créatrice de la psyché, l'autre est une réaction stéréotypée, soit innée, soit acquise par l'entraînement. En d'autres termes il y a confusion entre réponse intuitive et réflexe conditionné. » ; A. Koestler : Le lotus et le robot ; p.313.

⁷⁴⁷ « Croire c'est admettre, sans désir ni possibilité de vérifier. » ; P. Lemoine ; Le mystère du placebo p.101.

Chapitre 2 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Extrême-oriental »

*sectateurs, et continuateurs peuvent, au mieux, espérer approcher de la perfection du Maître. »*⁷⁴⁸

A. Koestler étend cette observation à divers domaines, tels que l'art, la science, les relations sociales, au sujet de ce même phénomène que celui observé par P. Lemoine, et qu'il rapporte au snobisme :

*« Le snobisme, à mon sens, n'est en aucune façon un phénomène trivial ; c'est une confusion de valeurs qui, sous diverses formes, pénètre toutes les couches des sociétés civilisées, dans le présent comme dans le passé (...); et c'est, à bien des égards une négation du principe de créativité. »*⁷⁴⁹

II.G.1.d. La multiplicité et la dualité

Si les principes fondateurs du zen sont, comme certains le reconnaissent, la stimulation de l'esprit original, personnel (ayant ainsi permis la floraison de nouvelles formes esthétiques en Asie⁷⁵⁰), sa quasi « sacralisation » (d'un courant qui précisément « banalisait le sacré »)⁷⁵¹ aurait conduit à transformer l'interprétation de la pratique selon le zen en codifications rigides et immuables, aussi bien dans les arts issus de son influence que dans l'enseignement même du zen :

*« Le zen a été à l'origine une cure de « dé-conditionnement » et il a fini par devenir un nouveau type de « conditionnement ». »*⁷⁵²

Ce retournement des principes serait dû, selon divers chercheurs, à une interprétation erronée de la notion de « non-pensée ». L'inutilité de la pensée conceptuelle dans les événements touchant aux phénomènes intuitifs aurait entraîné une confusion entre pensée originale, issue en apparence « de nulle part », du vide, et la non-pensée originaire de

⁷⁴⁸ P. Lemoine ; *Le mystère du placebo* ; p.132 .

⁷⁴⁹ A. Koestler ; *Le cri d'Archimède* ; p.390.

⁷⁵⁰ A. Koestler notait, dans ce sens, à propos du zen : « A l'origine, son influence sur la vie japonaise avait été immensément libératrice et stimulante. » ; *Le lotus et le robot* ; p.312.

⁷⁵¹ B. Faure ; *The Rethoric of immediacy* ; p.124

⁷⁵² A. Koestler ; *Le lotus et le robot* ; p.318.

Chapitre 2 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Extrême-oriental »

techniques « automatistes » s'apparentant aux réflexes ou tout au moins au conditionnement de type behavioriste. J. Jaurès plusieurs années auparavant avait, comme A. Koestler, observé ces rapports entre l'intuition et l'originalité d'esprit comme le rapporte H. Guillemin :

« L'intuition n'est rien, disait-il, « si elle n'est pas la perception rapide et géniale d'analogies jusque-là insoupçonnées entre des ordres de phénomènes qui paraissent distincts » »⁷⁵³

Cette incidence peut paraître limitée, mais elle semble avoir eu de graves conséquences dans l'histoire, et pas seulement dans celle du Japon, déjà au début du siècle, des auteurs observaient le danger d'une mauvaise interprétation de l'intuition :

« L'intuition telle que la conçoit Bergson se confond dangereusement avec les instincts les plus troubles ; Jaurès a vu à l'œuvre l'exploitation de cette doctrine par les meneurs nationalistes, entre 1910 et 1914; (...) Cette « intuition »-là, c'est « l'abdication de l'intelligence ». Quant à la « liberté » du moi, elle n'est ni dispersion ni complaisance; « l'homme est libre seulement lorsque la vérité l'illumine et que la justice le façonne » ».⁷⁵⁴

L'intuition telle qu'elle se trouve définie non par des chercheurs que ce soit sur le zen, en sciences de l'esprit, ou des philosophes (comme l'était J. Jaurès) retrouve des caractéristiques communes de perceptions différentes, sans préconception, ni indifférence mécaniste :

« (...), si lorsque nous voyons un visage, ou une forme, nous ne nous contentons pas de l'analyser, de la regarder, mais projetons sur ce visage des idées toutes faites, des mémoires, alors il est possible que la plus merveilleuse propriété du cerveau, cette capacité d'anticiper, soit utilisée par des manipulateurs de la perception, qui peuvent introduire dans le cerveau des images toutes faites de l'autre, qui, au lieu de donner une perception tolérante, induiront éventuellement la haine, la caricature. »⁷⁵⁵

⁷⁵³ H. Guillemin ; L'arrière-pensée de Jaurès ; p.29. (citation tirée du bulletin officiel de la Ligue des Droits de l'Homme, 1^{er} février 1914)

⁷⁵⁴ H. Guillemin ; L'arrière-pensée de Jaurès; p.29.

⁷⁵⁵ A. Berthoz ; Le cerveau et le mouvement ; Université de tous les savoirs n°5 ; p.147.

Chapitre 2 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Extrême-oriental »

La confusion entre l'intuition de l'action détachée de l'intuition créative semble avoir un effet dommageable sur les arts mais également, à un niveau plus général de la société, comme on l'a vu évoqué déjà au XVIII^e siècle, ou encore de nos jours⁷⁵⁶, que ce soit dans la création artistique ou scientifique:

« (...) les régimes totalitaires, qu'ils soient politiques ou religieux, font payer un prix très cher aux idées qui se démarquent des « vérités acquises »⁷⁵⁷

Ainsi, il semble que la perception du zen soit paradoxalement plus pertinente lorsqu'elle traite de domaines plus « occidentaux » n'ayant pas a priori de rapports étroits avec le zen (comme la synectique) que lorsqu'il s'agit d'activités plus « traditionnelles » comme le jardin, ou les arts martiaux, où il semble émerger une tendance à désirer élever ces pratiques, en leur conférant une aura mystérieuse et transcendante quasi-inaccessible à des non-japonais⁷⁵⁸ par le biais du zen que l'on plaque sur ces activités comme l'observe par exemple P. Demiéville au sujet de D.T. Suzuki : *« Presque toute la culture de ce pays (...) est interprétée en fonction du zen, qui devient une clef passe-partout donnant accès non seulement à l'esthétique (peinture, poésie) mais aussi au militarisme japonais (...) »⁷⁵⁹* Cette tendance à réinterpréter le zen semble (comme le présageait J. Jaurès au sujet de l'interprétation de l'intuition) avoir de graves incidences sur le comportement de certains zennistes au Japon et précisément face au comportement certains zennistes japonais pendant la guerre :

« En 1937, D. T. Suzuki terminait zen and Japanese Culture, dans lequel il écrivait que le « zen traite la vie et la mort indifféremment » et qu'il est « une religion qui nous enseigne à ne pas regarder en arrière une fois qu'on a décidé de sa course. » (...) Dans le « zen » de Suzuki, il n'y a ni enseignement ni attitude morale claire, on se contente de suivre les circonstances. (...) une fois

⁷⁵⁶ R. Etiemble fustigeait les conséquences du « cléricisme » au pouvoir dans sa propension à l'asseoir sur des vérités « révélées » : *« (...) bouddhiste ou chrétien, pharaonique ou stalinien, nous connaissons assez bien désormais le cléricisme : on ne lui fait pas sa part, il n'accepte que celle du lion, et d'autres gouvernements que la théocratie. » ; Zut au Zaine ! Vive le Zen ! ; Les lettres nouvelles ; n°10 - 6 mai 1959 ; p.44.*

⁷⁵⁷ A. I. Miller ; Intuitions de génie – Image et créativité dans les sciences et les arts ; p.103.

⁷⁵⁸ De la même manière B. Faure observe chez D.T. Suzuki *« Il entre dans la façon dont Suzuki présente le zen aux occidentaux une certaine condescendance. (...) Ce zen n'est d'ailleurs qu'une version « revue et corrigée » du zen traditionnel. (...) Il importe de voir si l'on peut, sans trop de parti pris, tenter de greffer certains concepts asiatiques sur notre discours moderne ou postmoderne. Le but recherché est double : d'une part, de « familiariser » la pensée occidentale : de l'autre, de démystifier la pensée bouddhique, la rendre philosophiquement opératoire en lui faisant perdre ses faux prestiges « orientaux ». » ; Bouddhisme, philosophie et religion ; p.20:*

⁷⁵⁹ P. Demiéville ; Choix d'études bouddhiques ; p. 496.

Chapitre 2 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Extrême-oriental »

qu'on a décidé d'une direction, on ne revient pas sur ses pas, même si elle cause de la souffrance ou qu'elle est idiote. Et dans son « zen », tuer est traité avec indifférence, de même, peut-on présumer, que les souffrances créées. Quel étrange « zen » est-ce là, et sans cœur! Il est évident que ce « zen » n'a rien à voir avec le Bouddhisme Mahayana qui enseigne la compassion et la sagesse.(...) Je soutiendrais qu'il y a deux courants dans le zen japonais : non pas Sôtô et Rinzai, mais un zen fondé sur la voie du bodhisattva et un autre fondé sur la voie du pouvoir de la volonté, de la non-pensée et de la loyauté - une voie indifférente au bien-être des autres et à la loi du karma. »⁷⁶⁰

II.G.1.e. La création, réponse d'un tir aveugle

Les signes qui ont été relevés, pouvant expliquer les rapports établis entre les phénomènes intuitifs de la créativité et ceux de la virtuosité, semblent être décelables par les notions de multiplicité des possibilités en opposition avec la dualité des possibilités. Pour expliciter cette idée, il est possible reprendre le cas du tir, à propos du tir au jugé et à la visée. Dans le dernier cas, le pratiquant n'a qu'un choix double : ou la cible est dans le calibre ou elle n'y est pas. Dans le cas du tir au jugé le pratiquant n'a aucun « guide » lui indiquant la bonne voie de multiples possibilités s'offrent à lui ; il ne peut vérifier sa justesse de jugement que par l'expérimentation « pratique » et directe.

De la même manière que dans les énigmes de logique, où la réponse est incluse dans la question « Minos ment-il ou dit-il la vérité ? » il n'y a, dans ce cas, pas de possibilités autres. Dans les Insights problems, la réponse est totalement inconnue, le choix des possibilités est quasi infini et la réponse est découverte par la résolution même du problème. Dans le cas du tir à la visée ou des énigmes logiques, on peut observer un élément commun, à savoir l'utilisation d'un « outil » nécessitant l'acquisition d'un apprentissage de manipulation (le raisonnement logique, l'utilisation d'un viseur), c'est-à-dire la manipulation de notion ou d'objets pré acquis.

Ce qui semble distinguer les divers phénomènes, possédant des marques relevées comme constitutives des phénomènes intuitifs, paraît être leur degré de créativité, c'est-à-dire d'utilisation des facultés personnelles. Comment peut-on tenter de définir ce qui

⁷⁶⁰ J. Baran ; La guerre sainte du zen : une critique littéraire de Josh Baran ; La Bibliothèque virtuelle - (<http://perso.club-internet.fr/ube/Grez/bibliotek4bis.html#anchor1006736>)

Chapitre 2 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Extrême-oriental »

pourrait être le révélateur de ce degré de créativité dans une activité ? En partant d'un exemple concret, on peut tenter de cerner ce qui pourrait être un indice de ce degré. Il a été vu précédemment que dans le cas de l'énigme logique le champ d'action du « pratiquant » était très limité ; il n'avait droit qu'à deux possibilités de « mouvement » ; de plus, une seule sur les deux est la bonne. Dans le cas des insights problems, même s'il y a une infinité de possibilités, il n'y a au final toujours qu'une seule bonne réponse.⁷⁶¹ De la même manière, même si le pratiquant de tir au jugé à plus de « champ d'action », en apparence, que par le tir à la visée, il n'y a toujours qu'un seul chemin menant de l'arc au centre de la cible. On peut se poser la question de savoir si dans le véritable acte créateur, celui-ci ne serait pas seulement constitué d'un champ d'action, d'une liberté de mouvement large, mais également de cibles multiples ; le vrai créateur pourrait être celui qui précisément trouverait une solution convenable et non-prévue au problème ; celui qui soudainement tirerait à côté de la cible, c'est-à-dire celui qui « penserait à côté ».⁷⁶² Inversement, on peut considérer que l'objectif du créateur est unique, à savoir trouver LA théorie qui « colle », ou le mot juste, comme lorsqu'on sent que l'on a atteint la cible, de la même manière que ce fait est illustré par A. Koestler au sujet de son propre travail de recherche :

« (...), j'aurais tout à fait le droit de prétendre que j'ai un satori à chacune des rares occasions ou je parviens à mettre sur le papier une phrase qui dit exactement ce que je veux dire. »⁷⁶³

Reste toujours le doute, inhérent à l'expérience intuitive, beaucoup plus difficile à lever que d'aller vérifier la position d'une flèche dans la cible, puisque selon A. Koestler, par exemple, l'expérience esthétique est rebelle à toute analyse.

« Si l'expérience esthétique est rebelle à l'analyse ce n'est pas en raison de sa qualité irréductible, mais à cause de la richesse et du caractère inconscient, non verbal, des matrices qui s'y mêlent en s'élevant sur des pentes de diverses dimensions. »⁷⁶⁴

⁷⁶¹ En théorie, car on pourrait imaginer que le « questionné » trouve incidemment une réponse qui « colle » au problème différente de la réponse originel. Mais cela ne change pas le fait que cela ne correspond pas à la réponse originale prévue qui elle est toujours unique.

⁷⁶² Il s'agit ici d'une référence à l'expression d'A. Koestler, définissant le créateur en science et en art.

⁷⁶³ Le lotus et le robot ; p. 294.

⁷⁶⁴ A. Koestler ; Le cri d'Archimède ; p.372.

Chapitre 2 « Le zen dans les textes traitant de l'art « Extrême-oriental »

Il semble évident que cette tentative de « débroussailler » ces notions, ne constitue qu'un commencement d'approche de ces champs de recherche. Champs de recherche si peu explorés comme C. Petitmengin le constate, dans le domaine cognitif :

« (...) l'expérience intuitive peut faire l'objet de descriptions, qui ouvrent un champ de recherche immense et pratiquement inexploré. »⁷⁶⁵

Il a été cependant surprenant de constater, dans des domaines de recherches différents comme ceux des sciences cognitives, des signes descriptifs liés aux phénomènes intuitifs, contenant des indications pouvant être des révélateurs de la créativité, tels qu'ils ont été rencontrés au cours de cette recherche :

« Ces expériences d'ouverture peuvent donc se prolonger au-delà de quelques instants, pour devenir un mode d'être au monde [philosophie du zen], très proche du « mode d'être intuitif » dont nous avons recueilli quelques descriptions : au lieu de répondre par des réactions standard [dessin stéréotypé]⁷⁶⁶, et de pétrifier la réalité [jardins secs]⁷⁶⁷, l'individu, totalement flexible, à l'écoute du mouvement de la vie, apporte une réponse spécifique à chaque situation singulière [art martiaux]⁷⁶⁸. (...) Il perçoit les situations avec une sorte de précision [calligraphie]⁷⁶⁹, d'acuité, ressent la distance juste avec les choses [tir à l'arc]⁷⁷⁰ et les gens. Cessant d'être des moyens pour atteindre un but, ses actions ont leur fin en elles-mêmes. Cette présence, cette spontanéité le rendent joyeux et léger. »⁷⁷¹

⁷⁶⁵ C. Petitmengin ; L'expérience intuitive ; p.42.

⁷⁶⁶ Il est fait référence ici au dessin « caricatural » ou symbolique d'une fleur, tel que décrit par B. Edward.

⁷⁶⁷ Par une symbolisation outrancière dans l'interprétation de l'esthétique de ces jardins.

⁷⁶⁸ On pense à l'attitude originale et inattendu de M. Musashi dans ses combats de samouraï.

⁷⁶⁹ Ce passage évoque la fluidité, la rapidité, d'action « sans retouche » nécessaire à la calligraphie.

⁷⁷⁰ La sensation de la position lors du tir au jugé.

⁷⁷¹ C. Petitmengin ; L'expérience intuitive ; p.294.

CONCLUSION

L'utilisation de l'expression « être zen » en France semble assez bien refléter la perception que l'on a de ce courant de pensée, et le sort particulier qu'il paraît avoir subi à la fois pour des raisons historiques, mais également, comme on le voit à l'heure actuelle pour des raisons purement mercantiles. Il a ainsi été possible d'observer deux positions généralement adoptées face à la supposée influence du Zen sur l'activité ou sur l'esthétique de certaines formes d'arts : d'une part une tendance à « trouver du zen sous chaque pierre » sous prétexte qu'elles font partie ou sont issues d'un monastère zen. D'autre part, celle par laquelle des occidentaux suggèrent des rapports entre le zen et la pratique artistique. Cependant, intimidés sans doute par le respect vis-à-vis de cette sagesse millénaire et la révérence due à des hommes venus d'ailleurs, (habillés de kimono⁷⁷² et ayant obtenu la transmission d'un éveil profond et inaccessible par un occidental), ces auteurs n'osent soulever le voile mystique et mystérieux semblant pourtant recouvrir des axiomes connus ou à reconnaître, et dont certains ont déjà commencé d'être mis au jour.

A partir de ces observations, il a été possible de constater que cette déformation dans la perception de l'influence du zen ne semble pas avoir engendré dans certains cas, simplement une déviance, mais une contradiction dans sa finalité : d'une part à travers un zen de développement de la spontanéité de l'esprit, (par une incitation au développement des aptitudes personnelles), d'autre part celui d'une spontanéité-réflexe de conformation à un comportement codifié et répété, voire soumis (ce dernier état se retrouve principalement dans des activités artistiques ou « para-artistiques » au Japon). Et enfin un zen de « ressourcement », centré sur soi et le confort personnel (plus caractéristique de l'Europe et de l'Amérique), prétendu retour à la spiritualité censé s'opposer à la course au confort

⁷⁷² Il est frappant de voir que dans la plupart des associations zen les maîtres se font appeler Roshi et portent le kimono, à croire qu'on ne peut atteindre l'éveil du ch'an sans se conformer à « l'étiquette » japonaise.

Conclusion

matériel, mais renvoyant paradoxalement à un nouvel objectif de développement du confort, cette fois « spirituel ».

L'éclairage des différentes études issues des sciences de l'esprit a permis de dégager trois principales perceptions de la finalité du zen dans les différents textes approchant les arts sous son optique :

La première, semblant plus significative du Japon, ramène le phénomène à un état de concentration, d'absorption, de présence d'esprit. Par ce biais, les arts sont quasi-sacralisés, aboutissant à une attitude conformiste vis-à-vis de l'objet ou du sujet, à l'image de la pierre sculptée à l'effigie du Bouddha et sur laquelle on n'ose même plus s'asseoir.

La seconde, concernant davantage la France (voire l'Europe et l'Amérique du nord) à leur actuelle, et voit dans le zen l'instigateur d'une attitude emplie de sérénité, de détente corporelle et psychique, face aux aléas de la vie, selon l'adage : « restez zen quand tout vous stresse ». Dans ce cas, l'influence sur les arts se réduit à un simple divertissement, un délassement tourné uniquement sur soi-même dans un souci de confort personnel et sans vrai usage créateur.

La dernière voit dans le zen un propagateur de l'état d'esprit indépendant, original, créatif, retrouvant des traits similaires aux processus intuitifs de création artistique voir scientifique, caractérisé par un mouvement de lâcher prise pouvant être assimilé à une forme de désapprentissage vis-à-vis des connaissances inculquées.

R. Sieffert écrivait que dans la manière dont le Nô était perçu chez nous, rien n'est totalement faux mais rien n'est absolument exact ; pour lui, il n'y a, dans le Nô (comme dans le zen), aucune arrière pensée mystique et si certains ont pu y découvrir du mystère, c'est leur ignorance qui l'a introduite. Or que décrivait Zeami l'auteur des traités de l'art du Nô ? Sans doute ce que constatait déjà un conte du XVIII^e siècle rapporté par P. Faulliot sur les raccourcis de l'interprétation des techniques cessées être issues du zen et en réalité : *un truc*

Conclusion

fabriqué dans votre mental. Il s'agit en fait d'un principe théorique, (la « botte secrète » du mousquetaire, le truc de métier de l'acteur Nô), efficace seulement vis-à-vis du profane, et appliquée méthodiquement dans une activité. Cette conformation à un standard ne constitue plus un acte créateur renouvelé issu de la personnalité authentique, mais une programmation du corps par l'esprit, imperturbablement développée et répétée sans qu'intervienne ce qui caractérise l'humain, à savoir la reconfiguration incessante des représentations par une adaptation, une ouverture sur la nouveauté, la différence. Si le principe de créativité, (opposé au conformisme) caractérisé par le « truc de métier », peut se rapporter davantage à l'aspect théorique de cette articulation, l'équivalence, au niveau de la pratique, de ce secret de métier, serait le « tour de main » automatique, érigé en summum de l'art mais simple effet de virtuosité qui peu à peu remplace également la spontanéité de l'esprit intuitif par la pseudo spontanéité du réflexe conditionné.

Cette constatation à permis de souligner que la plongée dans les profondeurs de l'inconscient (essentielle pour libérer le corps-esprit des entraves de la force des habitudes (inhibitions et/ou conformisme) et que préconise le zen par le « lâcher-prise »), si elle est nécessaire au niveau de l'action (par le développement de la technicité, de la virtuosité), comme au niveau de la création (par la libération de l'imagination débridée), celle-ci est souvent prise par certains théoriciens du zen comme la finalité, alors qu'elle ne serait que le moyen. Moyen de revenir à la conscience avec un matériau nouveau (création), une aptitude idoine (action), c'est-à-dire des éléments à façonner et développer grâce à l'outil de notre conscience personnelle pour finalement aboutir à une création originale.

Cette dichotomie entre « spontanéistes » et « ascétistes » transparaît chez les praticiens et théoriciens de théâtre (Copeau, Dullin, Stanislavski, Meyerhold, Decroux, Grotowski et Barba) et n'est pas sans rappeler la scission de l'école du Ch'an entre subitistes et gradualistes. Or, ces deux aspects de la pensée apprentissage/désapprentissage, verbale/spatiale, non seulement ne s'opposent pas toujours, mais travaillent en synergie sans

Conclusion

que l'un prenne le pas sur l'autre. Ainsi, bien que des aspects de l'influence du zen sur certaines activités artistiques paraissent douteux, il semble, comme le soulignait B. Faure, qu'il serait regrettable de s'en tenir à la tendance occidentale à aligner les arguments pour ou contre. Il est manifeste que les outils conceptuels de la tradition spirituelle asiatique peuvent éclairer et transformer les méthodes d'accès à la création et la pratique artistique sous un angle nouveau, mais cette perspective ne pourra prendre sa dimension expérimentale que par une conjonction avec les recherches en sciences de l'esprit.

Références bibliographiques

Arts et culture de Chine et du Japon

- Maurice Coyaud **Fourmis sans ombre – Le livre du Haïku** ; Ed. Phébus ; Paris 1978 ; 312 p.
- Paul Demiéville **Choix d'études sinologiques** ; Ed. Leiden ; Paris 1973 ; 633p.
- René Etiemble **Du Haïku** ; Ed Kwuok On ; Paris 1995 ; 175 p.
- René Etiemble **Connaissons-nous la Chine ?** ; Ed. Gallimard ; 1964 ; 183 p.
- Jacquet Gernet **L'intelligence de la Chine** – le social et le mental ; Ed. Gallimard ; 1994 ; 395 p.
- Roger Goepper **La chine ancienne**; Ed Bordas – Paris 1988; (460 p)
- Marcel Granet **La religion des chinois**, Ed. Imago
- François Jullien **Le détour et l'accès**, Stratégie du sens en Chine, en Grèce ; Ed. Grasset ; Paris 1995 ; 378 p.
- Yves Raguin s.j **Terminologie raisonnée du bouddhisme chinois** ; Ed. Ass. française pour le développement culturel et scientifique en asie ; Taipei 1985 ; 472 p.
- Christine Shimizu **L'art japonais** ; Ed. Flammarion ; Paris 1997 ; 495 p.
- Jean Stanley-Baker **L'art japonais** ; Ed Thames and Hudson; 1990 ; 290p.
- Terayama Tanchu **Les nouvelles tendances de la calligraphie Japonaise** ; (L'esthétique contemporaine du Japon) ; Ed. CNRS ; Paris 1997 ; 216 p.
- Takeshi Umehara **La philosophie japonaise des enfers** ; Ed. Méridiens Klincksieck, Paris 1990 ; 211 p.

Bibliographie

Taoïsme

- Catherine Despeux **Taoïsme et corps humain** ; Ed. Guy. Tredaniel ; Paris 1994 ; 237 p.
- Ray Grigg **The Tao of Zen** ; Ed. Alva Press ; Edison, New-Jersey 1999 ; 357 p.
- Lie-tseu **Le vrai classique du vide parfait** ; trad. du chinois, présente et annoté par Benedykt Grynopas ; Ed. Gallimard/Unesco ; Paris 1994 ; 226 p.
- Isabelle Robinet **Histoire du taoïsme.** Ed. CERF; Paris 1991 ; 269 p.
- Tchouang-tseu **Aphorismes** ; Ed. A. Michel ; Paris ; 1986 ; 149 p.

Tch'an (Zen)

- Marinette Bruno **Tch'an (Zen) racines et floraisons;** Ed. des Deux Océans; 445 p.; Paris 1985.
- Paul Demiéville **Les entretiens de Lin-Tsi;** Ed Fayard, 1993; 255 p.
- Catherine. Despeux **Le chemin de l'éveil** ; ed. L'asiathèque ; 1981 ; 140 p.
- Thomas Cleary **Les secrets de la méditation** ; Ed. JC Lattès ; 1998 ; 157 p.
- Dogen **Shobogenzo uji** (Être-temps) ; (Trad. & ann.. Eido Shimano & Charles Vacher ; Ed. Encre marine ; La Versanne 1997 ; 103 p.
- Bernard Faure **Le traité de Bodhidharma** ; Ed. Le mail ; 1986 ; 170 p.
- Bernard Faure **Le bouddhisme Ch'an en mal d'histoire** ; Ed. EFEO ; Paris 1989 ; 245 p.
- Bernard Faure **The Rethoric of immediacy** ; Ed. Princeton Univ. Press , 1991 ; 400p.
- Bernard Faure **La volonté d'orthodoxie dans le Bouddhisme chinois** ; Ed. du CNRS ; 1988 ; 318 p.
- Yeou-Lan Fong **Précis d'histoire de la philosophie chinoise** ; Éd. Le Mail, 1985. ; 367 p

Bibliographie

- Jacques Gernet **Entretiens du maître de dhyâna Chen-Houei** ; ed EFEO ; Paris 1977 ; 470 p.
- Huineng **Sûtra de la plate-forme**; trad. et commenté par Catherine Toulsaly ; Paris : Librairie You Feng, 1992. - 224 p.
- Toshihido Izutsu **Le Kôan Zen** ; Ed Fayard; 163 p.
- Robert Linssen **Bouddhisme, Taoïsme et Zen** ; Ed. Le courrier du livre ; Paris 1972 ; 367 p.
- Mûso **Dialogue dans le rêve** ; Ed. G.P. Maisonneuve & Larose, paris 1975.
- T.D. Suzuki **Essais sur le Bouddhisme Zen** ; Ed. A. Michel ; Paris 1972 ; 477 p.
- Passe sans porte**; Traduit et annoté par Masumi Shibata.; Ed. Traditionnelles ; Paris1963 ; 166 p.

Bouddhisme

- Paul Demiéville **Le concile de Lhasa . Une controverse sur le quiétisme entre le Bouddhisme de l'inde et de la Chine au VII^e siècle de l'ère chrétienne** ; Ed. Collège de France. ; Paris 1987 ; 388p.
- Paul Demiéville **Choix d'études bouddhiques** ; ED. Laiden ; 1973 . 497 p.
- Bernard Faure **Bouddhisme, philosophie et religion** ; Ed. Flammarion ; 1998 ; 295 p.
- Jacquet Gernet **L'intelligence de la Chine – le social et le mental** ; Ed Gallimard ; 1994 ; 395 p.

Bibliographie

Zen et Arts martiaux

- Neil Claremon **Zen en mouvement** : leçons d'un maître archer sur la respiration.
1993
- Thomas Cleary **La voie du samouraï** ; Paris : Éd. du Seuil, 1992 ; 183 p.
- Eugen Herrigel **Le Zen dans l'art chevaleresque du tir à l'arc** ;
- Pascal Fauliot **Les contes des arts martiaux**; Ed. A.Michel, Paris1992.
- Miyamoto Musashi **Traité des cinq roues** ; traduction intégrale et épilogue par M. et M. Shibata ; Paris : A. Michel, 1983 ; 190 p.
- Albert Palma **Geïdo, La voie des arts du samouraï à l'artiste martial** ; Albin Michel ; 2001 ; 160 p.
- Suzuki Shôsan **Zen et samouraï** ; présenté et trad. par Maryse et Masumi Shibata ; Paris : A. Michel, 1994 ; 170 p.
- Takuan **Mystère de la sagesse immobile** ; trad. et com. Maryse et Masumi Shibata ; Paris : A. Michel, 1987 ; 183 p.

Arts du spectacle

- E. Barba, N. Savarese **L'énergie qui danse** ; Ed. ISTA ; 1995.
- Peter Brook **Point de suspension** ; Ed Seuil ; 1992 ; 352 p.
- Jean-Louis Barrault **Réflexions sur le théâtre** ; Ed. Du Levant ; 1996 ; 125 p.
- Yoshi Oida **L'acteur flottant** ; Ed. Acte Sud ; 1992 ; 221 p.
- Jean-Marie Pradier **La scène et la fabrique des corps** - Ethnologie du spectacle vivant en Occident (V^e siècle av. J.C. - XVIII^e siècle) ; Presses Universitaire de Bordeaux ; 1997 ; 352 p.
- Patrick Pezin **Le livre des exercices à l'usage des comédiens** ; Ed. L'Entretiens, 1999 ; 393 p.
- Gilbert Rouget **La musique et la transe** ; Ed. NRF ; 1980 ; 494 p.
- René Sieffert **La tradition secrète du nô** ; Ed. nrf ; paris 1960 ; 380 p.

Bibliographie

Zen et pratique artistique

- François Berthier **Le jardin du Ryôanji ; Lire de Zen dans les pierre** ; Ed. Adam Biro ; Paris 1989 ; 64 p.
- Alain-Louis Colas **Poèmes du Zen des cinq montagnes** ; Ed. Maisonneuve et Larose ; 1991 ; 430 p.
- Janine Coursin **Dogen : instruction au cuisinier Zen** ; - Paris - Le promeneur ; 1997 ; 70 p.
- Joe Earle **Jardins Zen, Un art de sagesse** ; Ed. Flammarion, Paris 2000 ; 126p.
- Natalie Goldberg ; **Les italiques jubilatoires** ; Ed. Le souffle d'or , 2000 ; 244p.
- M. Ishigami-Lagonitzer **Ryôkan, moine Zen** ; Ed. du CNRS ; 1991 ; 295 p.
- Okakura Kazuko **Le livre du thé** ; (trad. de l'anglais par Gabriel Mourey) ; Ed. Dervy, Paris 1993. - 135 p
- Henri Masson **Cour et jardin** , Ed. Henri Masson, Feurs, 1988 , 327p.
- Veronica Ray **L'art du jardin Zen** ; Ed. La table ronde ; Paris 1997 ; 156 p.
- Christine Shimizu (dir.) **Les arts de la cérémonie du thé Publication** ; Ed. Faton, ; Dijon: ;1996

Histoire sociale, de la science et des arts

- Ernst Gombrich **Histoire de l'art** ; Ed. Flammarion ; Paris 1986.
- Henri Guillemin **Silence aux pauvres !** ; Ed. Arléa ; 1996.
- Henri Guillemin **L'avènement de M. Thiers et réflexions sur la Commune** ; Ed. Gallimard ; Paris 1971.
- Arthur I. Miller ; **Intuitions de génie – Image et créativité dans les sciences et les arts** ; Ed. Flammarion ; Paris 2000 ; 457p.
- Régine Pernoud **Pour en finir avec le Moyen Age** ; Ed. Seuil, Paris 1979 ; 158 p.

Bibliographie

Cinéma asiatique

- Antoine Coppola **Le cinéma sud-Coréen** : du confucianisme à l'avant-garde ; Ed. L'harmattan ; 1996 ; 224 p.
- Kim Chisok **Le cinéma coréen** ; Ed. Du Centre Georges Pompidou, Paris 1993 ; 191p.
- James Goodwin **Akira Kurosawa and the intertextual cinéma** ; The J. Hopkins University press ; Baltimore & London ; 1994 ; 265p.
- Akira Kurosawa. **Comme une autobiographie**, 1985.
- Michel Mesnil, **Kurosawa** ; Ed. seghers ; Paris 1973.
- Hubert Niogret **Kurosawa** , Ed. Rivages , Paris 1995.
- Stephen Price **The warrior's camera** - The cinema of Akira Kurosawa ;Princeton University Press ; New-jersey 1991 ; 344 p.
- Aldo Tassone **Akira Kurosawa** , Ed. Flammarion; Paris 1990.
- Le cinéma (Grande hisoire illustré du 7ème art)**; Ed. Atlas ; Paris 1984 ; 275 p.
- L'année du Cinéma 1990** ; Ed.Calmann-Lévy ; Barcelone 1990 ; 254 p.

Créativité

- Hélène Aubry **L'influence de la philosophie et de l'esthétique Zen sur des créateurs contemporains** ; .Ed. UQAM; Montréal 1985 ; 298p.
- Yong-Kun BAE **Le Zen et la création artistique** ; Thèse de doctorat ; Université Paris 8- 1985.
- Chantal Deschamps **Créativité et satori** ; Ed. Agence d'arc inc. Ottawa 1983; 108p.
- Karlfried Graf Dürckheim **La percée de l'être ou les étapes de la maturité** ; Ed. Le courrier du livre ; Paris 1971 ; 160 p.

Bibliographie

- Betty Edwards **Dessiner grâce au cerveau droit** ; Ed. P. Mardaga ; Bruxelles 1982 ; 205 p.
- Betty Edwards **Vision, dessin, créativité** ; Ed. P. Mardaga ; Bruxelles 1988 ; 260 p.
- Ned Herrmann **Les dominances cérébrales et la créativité** ; Ed. Retz ; Paris 1992 ; 368 p.
- Jean-Pierre Sol **Techniques et méthodes de créativité appliquée ou le dialogue du poète et du logicien** ; Ed. Universitaires ; Paris 1974 ; 260 p.

De l'état actuel de l'esprit humain, relativement aux idées et aux découvertes nouvelles ou De la persécution attachée à la vérité et au génie / par Jean-Jacques Rousseau (Cet ouvrage serait en réalité l'oeuvre de Joseph de Rossi, d'après une note de sa brochure "Mes trois offrandes patriotiques") ; Paris : chez Valleyre l'aîné, 1770 ; 54 p.

Sciences humaines et cognitives

- Le cerveau, le langage, le sens** – **Université de tous les savoirs n°5**, dir. Yves Michaud ; Ed. Odile Jacob ; Paris 2002 ; 362 p.
- Léon Chertok **L'hypnose** ; Paris : Payot, 1979 ; 218 p.
- Jean-Pierre Changeux **Raison et Plaisir** ; Ed. Odile Jacob ; Paris 1994 ; 224 p.
- Pierre Feuga **L'art de la concentration** ; Ed Albin Michel; 1993; 120 p.
- Henri Guillemin **L'arrière-pensée de Jaurès** ; Ed. Utovie – 2000 ; 240 p.
- J.W. Hayward /F. Varela **Passerelles : Entretien avec le Dalai-Lama sur les sciences de l'esprit** ; Ed. A. Michel ; 1995 ; 340 p.
- Arthur Koestler **Le cri d'archimède** ; Ed. Calmann-Levy ; Paris 1965 ; 452p.
- Arthur Koestler **Le lotus et le robot** ; Ed. Calmann-Levy ; Paris 1961 ; 362p.
- Claire Petitmengin **L'expérience intuitive** ; Ed. L'harmattan ; Paris ; 2001

Bibliographie

- Aldo Tassone **Akira Kurosawa** , Ed. Flammarion; Paris 1990.
- Francisco J. Varela **L'inscription corporelle de l'esprit : sciences cognitives et expérience humaine** ; Ed. Seuil ; 1993 ; 383 p.
- Francisco J. Varela **Invitation aux sciences cognitives** ; Ed. du Seuil, 1989 ; 122p.
- Jacques Vigne **Méditation et psychologie** ; Paris, Albin Michel ; 1996.
- Patrick Lemoine **Le mystère du placebo** ; Ed. Odile Jacob ; Paris 1996 ; 238 p.

Périodiques

- René Etiemble *Zut au Zaine ! Vive le Zen !* ; Les lettres nouvelles ; n°9 - 29 avril 1959 ; n°10 - 6 mai 1959.
- B. Faure *Du kôan au mantra - Les rapports du Zen et du bouddhisme tantrique* ; Connaissance des Religions ; n° 61-64, janvier-décembre 2000
- Isabelle Jordan *L'homme qui a vu la mort* ; Positif n°205 ; avril 1978
- Maité Lannès-lacroutz *Le sabre et le camélia* ; Positif n°313 ; mars 1987
- Olivier Assayas *Made in Honk-Kong* ; Cahiers du cinéma n°362-363 ; septembre 1984 ; 130 p.
- Jean-Michel Besnier *La pensée* - H.S. Sciences et avenir n° 114 ; avril 1998.
- Achille Weinberg *La philosophie de la perception* - Sciences Humaines n°49 ; avril 1995.

Bibliographie

Documents Audio-visuels

- Henri Guillemin **Jean-Jacques Rousseau** ; réal. Jean-Charles Pellaud ; Télévision Suisse Romande – 1993, (Collection : Les grands écrivains français) ; 63 mn.
- Chris Marker **A.K.**
- King Hu **Raining in the moutain**
- King Hu **A touch of Zen**
- Yung-Kyu Bae **Pourquoi Bodhi Dharma est-il parti vers l'orient?**
- Akira Kurosawa **Barberousse**
- Akira Kurosawa **La légende du grand judo**
- Akira Kurosawa **Rashomon**

Bibliographie

- Ohsawa Georges **Le Zen macrobiotique ou l'Art du rajeunissement et de la longévité** Editeur : J. Vrin . Paris 1974 . 212 p.
- Rose Dennis . **Zen-Management** ; | Éd. Dangles 1992 ; 127p.
- Suzuki Daisetz Teitarô **Bouddhisme zen et psychanalyse** ; Presses universitaires de France 1971 ; 192 p.
- Robert M. Pirsig **Traité du zen et de l'entretien des motocyclettes** ; Paris : Seuil, 1989. - 350 p.

Glossaire

<i>Bissociation :</i>	Terme inventé par A. Koestler, définissant sa théorie de la création scientifique ou artistique par la collision de deux matrices perçues comme sans rapport et aboutissant à une matrice nouvelle, par hybridation.
<i>Bodhi</i>	état de Bouddha
<i>Dhyana</i>	Méditation ou absorption (semble en fait se rapprocher de la concentration « ouverte »).
<i>Dojo</i>	Pièce où l'on pratique la méditation Zen.
<i>Haïku</i>	court poème au rythme de 5-7-5.
<i>Insight problems</i>	Enigmes à résolution intuitive, dont la solution est à redécouvrir (opposés aux problèmes de logiques dont la solution est à choisir entre un nombre restreint de possibilités).
<i>Kôan</i>	Questions énigmatiques servant à révéler l'avancement spirituel du disciple dans l'école Zen.
<i>Nirvana</i>	Extinction des désirs dans le Bouddhisme.
<i>Prajna</i>	Sapience.
<i>Rinzai</i>	Ecole du Zen se basant principalement sur les kôans.
<i>Satori</i>	« éveil », « volte face » ou conversion, son atteinte serait le but du Zen.
<i>Soto</i>	Ecole du Zen se basant principalement sur le zazen.
<i>Sunyata</i>	Vacuité

Synectique

Technique visant au développement de la
créativité

za-zen

Méditation assise

Table des matières

INTRODUCTION.....	3
Avant-propos.....	6
Chapitre I. LE ZEN DANS LES TEXTES TRAITANT DE L'ART «OCCIDENTAL»	16
I.A. L'ART PICTURAL	16
I.A.1. UN ENSEIGNEMENT PARTICULIER	16
I.A.1.a. La parole et le geste.....	16
I.A.1.b. La perte de capacité.....	18
I.A.1.c. L'explication sans mots.....	20
I.A.2. LES CONDITIONS DE LA CRÉATION.....	21
I.A.2.a. Cerveau droit et satori	21
I.A.2.b. L'acquisition par le désapprentissage.....	24
I.A.2.c. La vision spirituelle	26
I.A.3. UNE ANALYSE DE LA PERCEPTION	27
I.A.3.a. L'observation directe et la catégorisation.....	27
I.A.3.b. La conversion de l'insolite en familier	29
I.A.3.c. Le mouvement immobilisé par la pensée en mouvement	31
I.A.3.d. Tenir l'esprit nulle part	32
I.A.3.e. Dessiner l'espace	35
I.A.4. L'INFLUENCE DU ZEN SUR DES CREATEURS CONTEMPORAINS	38
I.A.4.a. La pensée abstraite et la perception intuitive	39
I.A.4.b. La perception intuitive comme approche de la création.....	41
I.A.4.c. Le courant « Action painting ».....	44
I.A.5. UNE INFLUENCE DU ZEN OU DE L'ART ZEN ?.....	48
I.A.5.a. La trace de l'esprit.....	48
I.A.5.b. La peinture monochrome.....	51
I.A.5.c. Influence du zen ou similitudes ?.....	53
I.B. LA CRÉATION ARTISTIQUE.....	55
I.B.1. LES PHASES DE LA CREATIONS	56
I.B.1.a.1. La conversion des mécanismes psychiques.....	56
I.B.1.a.2. La volonté meilleure ennemie de l'action ?	58
I.B.1.a.3. L'utilisation consciente de l'inconscient.	59
I.B.2. L'OBJECTIF DU ZEN ET DE LA SYNECTIQUE.....	61
I.B.2.a.1. La redécouverte	61
I.B.2.a.2. La création par le détachement des idées fixes	63
I.B.2.a.3. La phase de déstabilisation ou d'incubation.....	64
I.B.2.a.4. La concentration comme stabilisateur de l'esprit.....	67
I.B.3. LA PERCEPTION MODIFIEE	69
I.B.3.a.1. L'impasse mentale	69
I.B.3.a.2. Synectique et kôans	71
I.B.3.a.3. Rendre le familier insolite	75
I.B.3.a.4. L'insolite familier et le familier insolite.....	77
I.B.3.a.5. La perception quotidienne avec l'œil du dessinateur	79
I.B.4. LA CRÉATION ARTISTIQUE ET L'EVEIL DU ZEN	80
I.B.4.a.1. La libre circulation des idées source de la créativité ?.....	81
I.B.4.a.2. L'activité « naturelle »	83
I.B.4.a.3. Distinction entre vide et vacuité.....	84

I.B.5.	COMMENT DESSINER LE VIDE	86
I.B.5.a.1.	La vision intuitive.....	86
I.B.5.a.2.	L'ouverture « prajnique ».....	88
I.B.5.a.3.	La suppression du mur sans existence.....	90
I.B.5.a.4.	L'activité du non-agir.....	91
I.C.	INCIDENCE DU ZEN SUR LE CINÉMA	93
I.C.1.	La transformation de l'être chez Kurosawa	93
I.C.1.a.1.	L'expérience sans mots	93
I.C.1.a.2.	La connaissance et l'expérience	95
I.C.1.a.3.	L'ouverture du lotus et l'ouverture de l'esprit	96
I.C.1.a.4.	Le zen technique de survie ?	99
I.C.1.a.5.	Les préceptes zen et l'écriture.....	100
I.C.2.	POURQUOI BODHIDHARMA EST-IL PARTI VERS L'ORIENT?	104
I.C.2.a.1.	Une transmission d'influence?.....	105
I.C.2.a.2.	Un film d'art « zen »?.....	106
I.C.2.a.3.	Le regard du spectateur	108
I.C.3.	LA TRADITION CHEZ KING HU	110
I.C.3.a.1.	Une touche de zen	110
I.C.3.a.2.	L'influence de la culture traditionnelle	111
I.C.3.a.3.	Le coup d'épée ou de pinceau.	113
I.C.4.	LA FULGURANCE DU TRAIT	114
I.C.4.a.1.	Montage et calligraphie	114
I.C.4.b.	Le précieux rouleau	116
I.C.4.b.1.	La perception du vide à l'intérieur des choses	117
Chapitre II. LE ZEN DANS LES TEXTES TRAITANT DE L'ART «EXTREME-ORIENTAL»		121
II.A.	LE CAS DU TIR A L'ARC	122
II.A.1.	LE DOUBLE ENSEIGNEMENT	122
II.A.1.a.	L'orientation de l'esprit	122
II.A.1.b.	L'esprit comme celui de l'enfant.....	123
II.A.1.c.	Les limites de la non-pensée	124
II.A.1.d.	L'éloignement comme voie de l'approche	127
II.A.1.e.	L'acquisition par le désapprentissage.....	129
II.A.1.f.	Le regard à l'instant du duel	131
II.A.2.	LE «MIRACLE » NOCTURNE	132
II.A.2.a.	Se voir sans se regarder	132
II.A.2.b.	Une cible visée dans le noir.....	133
II.A.2.c.	Un cas personnel	135
II.A.2.d.	Le tir au jugé ou tir intuitif	136
II.A.2.e.	Le tir sans la visée	138
II.A.2.f.	Un tir « magique » ou intuitif ?	139
II.A.3.	L'IMAGE DE L'ARCHER SE VISANT LUI-MEME	141
II.A.3.a.	Un lien physique avec la cible ?.....	141
II.A.3.b.	Le regard sans objet sur l'objet	142
II.A.3.c.	L'éveil de l'artiste et l'éveil du spectateur	144
II.A.3.d.	Analogie et évaluation.....	145
II.A.4.	LA TRANSMISSION D'ESPRIT À ESPRIT	147
II.A.4.a.	La communication silencieuse	147
II.A.4.b.	La recherche, obstacle à la progression ?	150

II.A.4.c.	L'explication ennemie de la compréhension ?	151
II.A.5.	L'OPPOSITION ENTRE THÉORIE ET PRATIQUE	153
II.A.5.a.	Le mouvement et la tranquillité.....	153
II.A.5.b.	La défiance au maître	155
II.A.5.c.	La déformation de la transmission	157
II.B.	LES ARTS MARTIAUX	159
II.B.1.	LES CARACTERISTIQUES DU DUELISTE	160
II.B.1.a.	L'esprit au repos.....	160
II.B.1.b.	Le « coup de théâtre » du samouraï.....	161
II.B.1.c.	La stabilité d'esprit.....	164
II.B.1.d.	La pensée translogique et non illogique.	165
II.B.2.	TROUBLES ET INDEPENDANCE DE L'ESPRIT	168
II.B.2.a.	La maîtrise de soi comme nouveau point de vue	168
II.B.2.b.	L'esprit flottant.....	169
II.B.2.c.	Le passage à la création.....	171
II.B.2.d.	Le renforcement de l'esprit ou le lâcher prise ?	176
II.B.3.	DU DÉTACHEMENT À L'INTUITION	180
II.B.3.a.	Le « ressort » source de l'activité ?	180
II.B.3.b.	La création bloquée par la volonté	182
II.B.3.c.	L'appel du vide.....	184
II.B.3.d.	Le sans-objet.....	186
II.B.4.	LA PRATIQUE SANS ETUDES	189
II.B.4.a.	Le détachement du but	189
II.B.4.b.	Une volonté sans intention	191
II.B.4.c.	Image intuitive.....	193
II.B.4.d.	L'efficacité du Zen par l'intrépidité ?	195
II.C.	L'ART DES JARDINS	197
II.C.1.	LE JARDIN PEINTURE.....	198
II.C.1.a.	De la peinture aux jardins.....	198
II.C.1.b.	Les paysages secs	199
II.C.1.c.	Le jardin « d'éveil »	201
II.C.1.d.	L'art délivrance	203
II.C.2.	L'UTILISATION DES ELEMENTS NATURELS	205
II.C.2.a.	Le reflet de la nature.....	205
II.C.2.b.	L'essence de la nature	207
II.C.2.c.	La transformation de la nature.....	208
II.C.2.d.	L'énergie du sable	211
II.C.3.	VISION PLASTIQUE DU MONDE	213
II.C.3.a.	La création des jardins zen par des « laïques ».	213
II.C.3.b.	L'interprétation de la pierre.....	215
II.C.3.c.	L'absence de Bouddha	217
II.C.3.d.	Les jardins de style zen	219
II.C.4.	LE ZEN DANS L'ART DU JARDINAGE	221
II.C.4.a.	Tout est zen ?.....	221
II.C.4.b.	Des notions passe-partout.....	223
II.C.4.c.	L'absence de jugement.....	225
II.C.4.d.	La facilité du zen	226
II.D.	LA POÉSIE	229
II.D.1.	INFLUENCE EXTERNE.....	230
II.D.1.a.	Lien entre poésie et peinture	230

II.D.1.b.	La doctrine sans mots du poète	232
II.D.1.c.	La dimension philosophique du non-mental et son influence sur la poésie	234
II.D.1.d.	La dimension éthique du mouvement fugace.....	236
II.D.2.	L'INFLUENCE INTERNE.....	238
II.D.2.a.	Le haïku comme jardin sec de la poésie.....	238
II.D.2.b.	La vision directe opposée au reflet de lune dans l'eau.....	241
II.D.2.c.	L'expression directe de la lune, reflétée dans l'eau	243
II.D.2.d.	La vision-miroir.....	245
II.E.	LA PRATIQUE DE LA RÉUNION DE THÉ	248
II.E.1.	LES ARTS DE LA CEREMONIE DU THE, UNE INFLUENCE DU ZEN CONTRADICTOIRE?	248
II.E.1.a.	L'absence de fulgurance.....	248
II.E.1.b.	Une influence du zen sur la cérémonie du thé?.....	250
II.E.1.c.	Une influence du Thé sur la pratique du zen?	251
II.E.2.	L'ENVIRONNEMENT DE LA CEREMONIE	253
II.E.2.a.	Le minimalisme et le wabi	253
II.E.2.b.	La retenue	255
II.E.2.c.	Le vide des différenciations	258
II.E.3.	LA NON-SPONTANEITE DE LA PRATIQUE DU THE.....	260
II.E.3.A.	LA NOTION DE TEMPS PRESENT DANS LA GESTUELLE IDOINE	260
II.E.3.B.	LA CONCENTRATION DANS LA SPONTANEITE ET DANS L'APPLICATION.....	261
II.E.3.c.	La rapidité de l'attention dans l'instant	264
II.E.3.d.	Le dépôt de l'illusion de la difficulté	267
II.E.4.	LA DIMENSION SPIRITUELLE DE LA PRATIQUE DU THE	269
II.E.4.a.	La complexité de l'élémentaire	269
II.E.4.b.	Le mode de vie du thé	272
II.E.4.c.	La dimension spirituelle de la pratique du thé.....	273
II.E.4.d.	Une activité banale comme symbole de la voie	275
II.F.	LES ARTS DU SPECTACLE ET LE ZEN	279
II.F.1.	DE LA SPIRITUALITE A L'EFFICACITE	279
II.F.1.a.	Une démarche spirituelle de l'art	279
II.F.1.b.	L'activité artistique comme état fugace du zen.....	281
II.F.1.c.	L'insolite du nô et de l'art de la guerre	284
II.F.1.d.	La stratégie artificielle ou les « trucs de métier ».....	286
II.F.2.	LE ZEN AU SERVICE DE LA PRATIQUE PERFORMATIVE ?.....	289
II.F.2.a.	L'utilisation du zen dans le théâtre.....	289
II.F.2.b.	La pratique théâtrale, une pratique du zen ?.....	290
II.G.	LE ZEN DE L'ART ET LA COGNITION	293
II.G.1.a.	Les arts figés.....	293
II.G.1.b.	La création et l'action.....	296
II.G.1.c.	La découverte et la routine	300
II.G.1.d.	La multiplicité et la dualité.....	303
II.G.1.e.	La création, réponse d'un tir aveugle	306
	CONCLUSION	309
	Références bibliographiques	313
	Glossaire	322
	Titre en anglais	329
	Résumé en anglais	329

ANNEXE

Cette annexe est composée d'un tableau constituant une tentative de synthèse schématique du processus créatif, à partir des différentes notions qui ont été étudiées.

Résumé en français

Que ce soit dans les milieux artistiques, scientifiques ou publicitaires, on constate actuellement un regain d'intérêt pour le zen. Le zen fait vendre, le zen rend créatif, inventif, procure du bien-être, le zen semble servir à tout. S'agit-il d'une déformation dans son interprétation par le prisme de notre culture européenne et nord américaine ? Ou reflète-t-il une assimilation exacte du sens du zen ? Le fait que depuis son origine le zen ait été associé à l'activité artistique peut sans doute nous aider à comprendre les mécanismes qui sous-tendent son fonctionnement, et nous permettre ainsi de savoir si l'image que nous avons du zen reflète sa réalité, à travers diverses activités artistiques comme la peinture, la poésie, le cinéma, le théâtre, les arts martiaux, la cérémonie du thé ou l'art des jardins secs.

A partir de ces observations, on constate une déformation de la perception du zen, d'un côté par une promotion de l'aspect spontané voire chaotique de l'expression artistique, et à l'opposé l'apologie d'une spontanéité-réflexe de conformation à un comportement codifié et répété. Or, ces deux aspects de la pensée apprentissage/désapprentissage, verbale/spatiale, non seulement ne s'opposent pas toujours, mais travaillent en synergie, dans un mouvement fluide, initié par un « lâcher-prise » issu d'une reconfiguration constante des représentations.

Titre en anglais

THE PERCEPTION OF THE ESTHETICS AND THE THOUGHT OF ZEN IN TEXTS ABOUT ART IN FRANCE

Résumé en anglais

That it is in the artistic mediums, scientific or advertising, one currently notes a renewed interest for Zen. Zen makes sell, Zen makes creative, inventive, gets wellbeing, Zen seems to be used for all. Does it act of a deformation in its interpretation by the prism of our European and northern American culture? Or reflection it an exact assimilation of the direction of Zen? The fact that since its origin Zen was associated the artistic activity can undoubtedly help us to include/understand the mechanisms which underlie its operation, and to thus enable us to know if the image that we have Zen reflects its reality, through various artistic activity like painting, poetry, the cinema, the theatre, the martial arts, the ceremony of the dry tea or the art of the garden. From these observations, one notes a misperception of Zen. On one hand it is perceived as fostering the spontaneous and chaotic aspect of artistic expression, and on other hand it is seen as a codified and a repeated spontaneous reflex behavior. However, the dual aspect of thought, be it learned or unlearned, verbal or spacial, is a mental process that does not work in opposition, but in synergy, through fluid movement, initiated by discarding preconceived notions through a continuous effort to reconfigure one's mental representations.

Discipline – spécialité doctorale : Ethnoscénologie – Théâtre

Mots clés : zen, arts, intuition, spontanéité, désapprentissage, créativité, vide, ethnoscénologie.

Mots clés en anglais : Zen, arts, intuition, spontaneousness, creativity, empty, ethnoscenology.

Equipe d'accueil : Etudes théâtrales et chorégraphiques 1573 *laboratoire d'ethnoscénologie*