

美しい紅の私

Moi, d'un beau rouge écarlate.
Essai d'esthétique à partir d'une
calligraphie japonaise

雪月花の時、最も友を思ふ。

Le temps des neiges, de la lune, des floraisons;
alors plus que jamais nous pensons à nos camarades¹.

Yashiro Yukio

Par cette citation, Kawabata Yasunari résumait, dans son discours de réception du prix Nobel de littérature de 1968, certains des traits caractéristiques de l'esthétique japonaise traditionnelle. L'expérience esthétique de la beauté naturelle nous convie ici à la communion du sentiment éprouvé avec autrui. Les « camarades » peuvent désigner de façon générique tout être humain et « les neiges, la lune, les floraisons » évoquent dans la tradition le passage des saisons, les multiples merveilles de la nature, de même que les sentiments humains.

1. Yashiro Yukio, cité par Yasunari Kawabata, dans « Japan, the Beautiful, and Myself », discours de réception du prix Nobel, 12 décembre 1968, *Nobel Foundation*, <http://nobelprize.org/literature/laureates/1968/kawabata-lecture.html> (15 février 2010).

La production artistique n'est donc pas dans cette conception destinée à l'expression seule d'un individu créateur, hautement valorisée dans notre culture occidentale, mais aussi à l'impression suivante de ses sentiments dans la communauté, suite à la contemplation du monde environnant. L'esthésie du sujet doit dès lors se développer selon des modalités propres à la culture japonaise traditionnelle, impliquant un certain type de rapport du sujet à la perception sensible et de relation à autrui. Nous nous intéresserons ainsi dans cet essai à la représentation de la lumière et aux jeux de couleurs dans une calligraphie de l'artiste Yayoi, reprenant le thème de la contemplation de la nature. Nous tâcherons d'analyser le rapport de l'expérience esthétique à la subjectivité en exposant la logique de déformation du signe, plongeant le sujet dans l'esthésie, et ce, jusqu'à sa dissémination dans le contexte intersubjectif de l'appréciation de l'œuvre. Nous pourrions de la sorte faire ressortir la spécificité de l'esthétique japonaise dans sa considération de la subjectivité ainsi que dans son emploi des textures lumineuses et des jeux de couleurs.

Philosophie

Merleau-Ponty reprend, dans la *Phénoménologie de la perception*, un des motifs principaux de la phénoménologie de Husserl, qui est de décrire la genèse de la conscience à l'aide de la notion d'intentionnalité. Cependant, il soutient à l'encontre de son maître que la perception comme expérience vécue est à situer au fondement de la constitution de la conscience, avant même les actes de pensée et leur corrélation aux objets intentionnels de la pensée. Avant la conscience thétique et objective, il y a l'expérience perceptive d'un sujet incarné dans le monde. Nous retrouvons dans cette thèse les thèmes essentiels de la pensée de l'auteur, qui se résument à la situation ontologique de l'être-au-monde et au principe vital de l'intentionnalité, ramenés sur le plan de la perception du monde par un corps-sujet.

Cette thèse suppose un certain ordre ontologique, c'est-à-dire une structure hiérarchisée de l'être : monde / corps-sujet / conscience. La constitution de la conscience suit cet ordre jusqu'à son point d'aboutissement, à savoir la connaissance de soi, selon laquelle la

conscience parachevée se saisit soi-même dans sa propre genèse. Au commencement se trouve « un certain champ perceptif sur fond de monde² ». La perception est l'expérience que le corps fait de ce monde lorsqu'il prend une perspective sur le champ perceptif. Cette expérience est non-thétique, préobjective et préconsciente. La détermination de l'expérience perceptive par le corps-sujet permet ensuite la constitution de la conscience thétique et objective.

Le corps joue donc un rôle important dans l'expérience perceptive et la genèse de la conscience. Il possède un *pouvoir* de focalisation sur le champ perceptif, qui n'est nul autre que son intentionnalité propre, sa transcendance *vers* le monde. Ce pouvoir le constitue en sujet, défini comme « un être orienté ou polarisé vers ce qu'il n'est pas » (*PER*, p. 491). La subjectivité ainsi fondée sur le principe d'intentionnalité, sur la perception du corps, comprend à la fois l'extériorité et l'intériorité. Il n'y a, par ailleurs, pas d'unité discrète sur le plan de la perception originaire, toute entité perçue formant un champ phénoménal animé de tensions et possédant son épaisseur propre.

La sensation, qui intéresse plus particulièrement les analyses esthétiques, est également un champ phénoménal et la plus petite des perceptions. En tant que champ phénoménal sujet à l'intentionnalité, elle est animée de ses propres tensions et interagit avec les autres entités du monde phénoménal, dont le corps-sujet de la perception :

Le sujet de la sensation n'est ni un penseur qui note une qualité, ni un milieu inerte qui serait affecté ou modifié par elle, il est une puissance qui co-naît à un certain milieu d'existence ou se synchronise avec lui (*PER*, p. 245).

[...] le sensible a non seulement une signification motrice et vitale mais n'est pas autre chose qu'une certaine manière d'être au monde qui se propose à nous d'un point de l'espace, que notre corps reprend et assume s'il en est capable, et la sensation est à la lettre une communion (*PER*, p. 245-246).

2. Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, p. 279. Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses suite à la citation, précédées de la mention *PER*.

La situation ontologique de l'être-au-monde et le principe vital de l'intentionnalité seront également à la base de la sémiotique tensive de l'École de Paris, dans son inspiration phénoménologique accordant le primat à la perception et au monde sensible. La principale innovation de la sémiotique tensive par rapport à la sémiotique structurale antérieure est d'avoir conçu un espace tensif précédant les structures sémio-narratives et l'espace discursif, dans le processus de signification d'un texte, d'une œuvre d'art, d'un système de signes quelconque.

Dans la sémiotique tensive, le processus de signification passe aussi, telle la genèse de la conscience chez Merleau-Ponty, par plusieurs états du système de signes au cours desquels les relations de signification se spécifient. Au fondement de la signification se trouve l'*espace tensif*, qui correspond au monde perçu, comme champ phénoménal animé d'intentionnalités, de tensions propres. Il est la première donnée du sujet de la *perception*, qui en perçoit l'animation pré-signifiante comme *tensivité*. La spatialité rend donc compte de la situation ontologique des phénomènes dans leur structure signifiante, et la tensivité, du principe vital animant le système de signes. La signification émergente est toutefois déjà déterminée par la corporéité du sujet. Le corps, sujet du *sentir*, ressent l'animation de l'espace tensif comme *phorie*. La perception est donc l'aspect objectif de l'appréhension du monde phénoménal, tandis que le sentir est son aspect subjectif, du point de vue d'un corps-sujet. L'animation de l'espace tensif est nommée objectivement « tensivité » et subjectivement « phorie ». Au commencement du processus de signification, le sujet sentant-percevant appréhende ainsi l'animation de l'espace tensif comme tensivité phorique.

Le sujet de la perception s'affirme aussi dans le monde et y devient effectif, en prenant une perspective sur l'espace tensif. Ce pouvoir du sujet est son intentionnalité propre, sa visée sur le monde, nommée protensivité. C'est par la *protensivité* que le système de signes mis en jeu dans l'espace tensif prend une signification propre au sujet. La tensivité phorique était l'animation d'un espace tensif pour un sujet sentant-percevant d'après son état originare pré-significatif. La protensivité définit plutôt le rôle du sujet percevant en tant qu'agent principal de la

construction de sens. Cette mise en perspective du monde par le sujet a pour résultat la première organisation de l'espace tensif comme fiduciaire, l'articulation qui permet l'émergence du sens et des valeurs. La fiduciaire évoque tout aussi bien la foi en la perception que la perspective qui permet de cerner le champ perceptif.

Les valeurs qui émergent alors de l'espace tensif organisé du point de vue du sujet sont en fait des champs de valeurs (sur fond de tensivité), des *valences*. Elles constituent les principes élémentaires de toute organisation ultérieure de l'espace tensif. Les deux principaux types de valences sont les organisations méréologiques et les modulations rythmiques. Les organisations méréologiques réfèrent encore une fois à la situation d'être-au-monde, aux relations entre tout et parties, tandis que les modulations rythmiques renvoient au principe vital, à l'épanouissement d'une intentionnalité dans son champ phénoménal. La complexification de ces relations crée les systèmes de signes.

Telles que nous venons de les présenter, la phénoménologie de la perception et la sémiotique tensive semblent se rejoindre surtout par leur attention portée à la genèse du sens (constitutif de la conscience, du système de signes), qui devient de plus en plus complexe au fur et à mesure qu'il se développe. L'intentionnalité qui anime cette genèse serait elle-même motivée par une incomplétude essentielle de la perception. Cette incomplétude perceptive se répercute notamment dans l'intentionnalité sous la forme d'une « *imperfection* pour le sujet de l'esthésie, [qui] fonde les valeurs esthétiques³ ».

L'analyse sémiotique de Barthes, dans *L'empire des signes*, fait ressortir quelques traits de la culture japonaise dont les principaux seraient l'exemption du sens et l'effacement du sujet. Il ne s'agirait donc plus de suivre la genèse de sens, mais de s'en défaire, ainsi que de son support essentiel dans le monde, la subjectivité. Le Japonais ainsi caractérisé vivrait selon « un mode graphique d'exister⁴ », nous suggérons : une

3. Jacques Fontanille, *Sémiotique du visible. Des mondes de lumière*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Formes sémiotiques », 1995, p. 8.

4. Roland Barthes, *L'empire des signes*, Genève, Albert Skira, 1955, p. 108.

protensivité fondée non pas tant sur l'intentionnalité du sujet que sur les tensions propres du monde cernant le corps-sujet de la perception. Cette approche de l'art et de la vie viendrait du bouddhisme :

pour l'expérience bouddhiste, la prolifération des pensées secondes (la pensée de la pensée), ou si l'on préfère, le supplément infini des signifiés surnuméraires – cercle dont le langage lui-même est le dépositaire et le modèle – apparaît comme un blocage : c'est au contraire l'abolition de la pensée seconde qui rompt l'infini vicieux du langage⁵.

Greimas fut également inspiré par une conception analogue dans *De l'imperfection*, où il consacre l'une de ses analyses à un extrait de l'*Éloge de l'ombre* de Tanizaki. Il constate à la fin de l'essai que le modèle génétique selon lequel on construit toujours plus de sens finit paradoxalement, par l'usure, à exclure la vie du signe ou à désémantiser la vie, dans une esthétique forclose. Il faudrait alors créer une distance entre le sujet et l'objet de l'expérience esthétique qui puisse redonner sens à la vie et l'art. Cette distance serait créée par l'introduction d'un rythme de syncope, d'une dissymétrie dans l'art et la vie. L'excès d'esthétisation serait limité par un dépouillement délibéré, une esthétique minimale. Le retour sur l'esthétique japonaise fait alors espérer à l'auteur l'accomplissement de cette voie :

On peut rêver : et si, au lieu d'une ambition totalisante qui cherche à transfigurer toute la vie et met en jeu l'ensemble du parcours du sujet, on pouvait procéder à la parcellisation de ses programmes, à la valorisation du détail du « vécu », si un regard métonymique et soutenu s'exerçait à aborder sérieusement les choses simples. Une vie ainsi ratisée – qu'on pense à ce jardinier japonais qui chaque matin dispose un peu autrement les pierres et le sable de son jardin – pourrait alors produire, avec « presque rien », de l'inattendu presque imperceptible, annonçant une nouvelle journée⁶.

Barthes et Greimas mettent l'accent sur la vacuité et l'éphémère, ce qu'ils conçoivent comme une esthétique japonaise de la décomposition.

5. *Ibid.*, p. 100.

6. Algirdas-Julien Greimas, *De l'imperfection*, Périgueux, Pierre Fanlac, 1987, p. 97.

Toutefois, nous avons vu en débutant avec Kawabata que l'expérience esthétique dans la culture japonaise traditionnelle impliquait aussi un certain type d'union avec le monde et les sujets environnants. L'esthéticien japonais Imamichi Tomonobu avance à ce sujet la thèse selon laquelle, dans la culture japonaise, c'est la beauté de l'espèce qui est fondamentale, la beauté de l'individu lui étant subordonnée. La valeur esthétique est donc accordée en référence aux critères du groupe ou à l'ordre naturel :

Le beau de l'espèce n'est pas le beau de l'individu. L'individu est ici formé selon le modèle de l'espèce. Si l'espèce est belle, c'est qu'elle est caractérisée par un certain modèle de beau. On assiste donc à une répétition comme dans l'épanouissement d'un certain type de fleur. Le beau reste donc silencieux sur l'individu. Celui-ci est formé à l'identité du groupe⁷.

L'attitude esthétique est ainsi instaurée par l'usage, dans la communauté, et est instituée en style. La conséquence ultime de ce type d'esthétique est son ouverture à l'éthique, car la beauté impliquée dans le jeu des relations humaines se trouve moralisée :

L'art et l'esthétique sont fortement ancrés dans la vie quotidienne, mais c'est souvent le prélude à l'homogénéisation culturelle au sein de la société fermée qu'est le Japon. On dispose alors du beau stylisé, dans lequel l'individualité spirituelle est entièrement absorbée. L'art de la stylisation traditionnelle, c'est l'esthétique de la quotidienneté, où l'auto-insertion noie l'individu dans l'atmosphère de morale ambiguë de l'intersubjectivité⁸.

Ces citations de Imamichi semblent à leur tour souligner l'aspect grégaire de l'esthétique japonaise. Nous aimerions par notre analyse suivante clarifier ces points de vue, en les confrontant à l'expérience esthétique proposée par une œuvre particulière. L'analyse de cette œuvre devrait nous permettre de mieux apprécier l'esthétique japonaise, par la relativisation pratique de points de vue théoriques qui ont toujours un

7. Tomonobu Imamichi, « Esthétique de l'art contemporain au Japon », *Tamba*, s.l., s.é., 1997, p. 29.

8. *Ibid.* p. 30.

certain dessein argumentatif. Kawabata, qui revenait lui-même, à la fin de son discours, sur l'esprit de vacuité comme principe de la spiritualité zen, laissait bien entendre que l'appréciation esthétique repose sur un fond nuancé :

Here we have the emptiness, the nothingness, of the Orient. My own works have been described as works of emptiness, but it is not to be taken for the nihilism of the West. The spiritual foundation would seem to be quite different. Dogen entitled his poem about the seasons "Innate Reality", and even as he sang of the beauty of the seasons he was deeply immersed in Zen⁹.

Description naïve de l'œuvre

L'œuvre choisie est une calligraphie japonaise de Tsukizawa Yayoi, artiste et professeure de calligraphie de la ville de Hitachi, au Japon. La calligraphie est publiée sur le site personnel de l'artiste sur la toile¹⁰ et est accompagnée, pour ce qui nous intéresse, de commentaires sur l'œuvre même, de notes sur le Japon, la culture japonaise et l'art de la calligraphie ainsi que d'une présentation de l'artiste. Yayoi est une représentante de l'art traditionnel rénové, en ce qu'elle essaie de préserver par sa pratique la culture traditionnelle, tout en tirant profit des ressources de la modernité (les matériaux, les techniques, les médias).

La calligraphie choisie est intitulée あきいろ (*aki iro*), c'est-à-dire *Les couleurs de l'automne* et représente un haïku de l'artiste. Yayoi dit utiliser, dans le paratexte, du papier japonais et de l'encre indienne. Les taches blanchâtres que l'image laisse deviner sont des incrustations de feuille d'or. Le papier japonais étant d'origine herbeuse, nous supposons que la turbulence des couleurs de fond doit être due à la richesse de la texture du papier et aux techniques de peinture (au pinceau, mais peut-être aussi à l'éponge dans les zones floues). L'artiste nous informe d'ailleurs dans le paratexte que « le poème a été pensé en accord avec la beauté du papier ».

9. Yasunari Kawabata, « Japan, the Beautiful, and Myself », *op. cit.*

10. Yayoi Tsukizawa, *Kana Calligraphy*, <http://www.jsdi.or.jp/~moons/e-index.htm>, (15 février 2010).

La calligraphie et le travail d'encre du fond doivent donc mettre en valeur la texture du papier.

Le poème est calligraphié en style cursif, *alla prima* (d'un seul coup). Les caractères sont donc fortement déformés et pour l'essentiel illisibles sans connaissance préalable du poème. L'œuvre étant une calligraphie *kana*, le poème est également calligraphié dans le syllabaire *hiragana*, aux formes simples et arrondies conférant aux caractères un aspect d'autant plus fluide. Bien que la calligraphie soit illisible à première vue, un spectateur modèle devrait connaître le poème ou s'en enquérir auprès de l'artiste ou du propriétaire (il s'agirait d'ailleurs d'une politesse formelle dans le cadre de la cérémonie du thé). Nous pouvons donc présenter la forme et le contenu du poème.

Le poème est un haïku, soit un poème court de dix-sept syllabes réparties en trois vers (cinq, sept, cinq). Ce que nous dénommons ici syllabe est en fait défini plus spécifiquement par la linguistique japonaise comme une *more*, soit une unité phonétique et rythmique de la langue japonaise. Un caractère *kana* représente une *more*. Le rythme du poème peut donc être visualisé dans son écriture même, ce que la calligraphie de style cursif néanmoins déforme. Le haïku est aussi déclamé deux fois¹¹.

Le haïku de Yayoi prend pour thème le spectacle de la nature d'automne, de ses couleurs. Il se présente de la sorte (nous traduisons) :

ゆうやけに／あきいろ燃えて／山しずか

yuuyake ni / aki iro moete / yama shizuka

Au crépuscule / couleurs de l'automne flamboyantes / montagne calme

Nous préférons la traduction littérale proposée ci-dessus, qui rend mieux l'esprit du haïku, mais une traduction longue, explicite, fait ressortir encore plus, par contraste, la brièveté de style de l'original (où la copule et certaines particules sont omises): « Tandis que les couleurs automnales flamboient au coucher du soleil, la montagne est calme. »

11. Selon Roland Barthes, *op. cit.*, p. 101.

Il est intéressant de noter l'utilisation de deux caractères d'origine chinoise, des *kanji*, aux formes complexes. Les *kanji* sont utilisés pour le morphème 燃も *mo* (de *moete* flamboyantes) et le mot 山 *yama* (montagne). Nous présentons ci-après le poème en version *kana* seulement, puis avec les deux *kanji* tels qu'utilisés dans la calligraphie et finalement dans une version *kanji-kana* telle que dans l'écriture régulière mixte. Comparez :

ゆうやけに／あきいろもえて／やましずか ゆうやけに／あき
 いろ燃えて／山しずか 夕焼けに／秋色燃えて／山静か

Les *kanji* acquièrent une fonction indexicale, dans le contexte d'une calligraphie *kana*, qui ne devrait utiliser que les caractères *hiragana*. Ces caractères et leur signification ressortent donc du texte, y compris dans la calligraphie. Dans cette dernière, le deuxième *kanji* est d'ailleurs écrit à la suite du deuxième vers (燃えて山), à l'encontre de la composition en vers du poème, mais sans doute par convenance (て est relié à 山 et しずか est ensuite écrit séparément d'un trait). Nous remarquons aussi que le texte en *kana* est beaucoup plus étalé, dégagé, éclairé, que le texte en écriture régulière mixte. Nous reviendrons sur ces emplois de l'écriture et leurs particularités dans l'analyse critique de l'œuvre.

La représentation de la lumière et le jeu des couleurs dans cette calligraphie sont de prime importance pour l'élaboration de l'esthésie. Ce sont eux qui nous permettront de faire le lien entre l'expérience esthétique et la subjectivité dans la culture japonaise. Dans le poème, la lumière est évoquée par le crépuscule du soir et le flamboiement des couleurs automnales. Nous avons donc deux sources de lumière, le soleil couchant et les couleurs flamboyantes de l'automne. Les couleurs que nous pouvons alors associer nous-mêmes à la lumière sont le rouge pour le crépuscule et le jaune, l'orange et le rouge pour les couleurs de l'automne. Ces couleurs viennent d'ailleurs dans un spectre, une gamme variée de couleurs.

La lumière du soleil se propage à partir d'un point de source et devient ambiante dans la nature, tout en changeant de direction, mais de façon presque imperceptible, en suivant le cours de l'astre. Le soleil disparaissant à l'horizon, la lumière s'offre d'abord éblouissante en son point de source

pour finalement s'éteindre dans un moment infime, ne laissant plus qu'une lueur paraître sur le contour de la terre. Par les variations de la lumière et des couleurs qui lui sont associées, le crépuscule est probablement un des plus riches événements de la nature en ce qui concerne une expérience esthétique de la lumière. Les couleurs de l'automne constituent quant à elles une source poétique de lumière, elles représentent la lumière dans l'expérience esthétique que nous faisons de ces couleurs, et dépendent de la source première qu'est le soleil. Il s'agit d'une lumière ambiante, car étalée dans le paysage, mais aussi éblouissante, puisque les couleurs flamboient. Nous pouvons imaginer une myriade de petites sources de lumière, tissant un manteau de couleurs lumineuses sur la montagne. Ces couleurs nous donnent une impression de vie présente, les moissons automnales, mais aussi de mort à venir, l'ultime spectacle avant la longue nuit de l'hiver. Toutes ces impressions sont évidemment latentes, implicites au texte, et requièrent un investissement du sujet de l'expérience esthétique. Le poème fait en tout cas régner dans le dernier vers une impression de calme sur le lieu imaginaire de l'esthésie, la montagne, agencée à l'événement naturel des vers précédents.

La calligraphie se présente de plus sur un fond coloré, encadré par un contour rouge vif et un aplat extérieur mauve, en fait rose et bleu non uniment mélangés. Le fond coloré est principalement rouge, avec trois grandes taches d'un bleu-gris brouillé par le rouge. Les versants supérieurs des deux taches les plus élevées sont éclairés par du blanc, également dispersé en petites taches floues. La circulation dans l'image se fait assurément par le rouge, qui représente donc un certain vide, tandis que les trois grandes taches sombres représentent des espaces pleins. Peut-être s'agit-il de montagnes aux cimes enneigées, envahies par la brume du crépuscule traversée de lumière rouge, et vues d'oiseau. Il s'agit peut-être aussi autrement de l'impression de l'atmosphère ambiante de la montagne, dans un environnement aux formes indéfinies dans lequel serait plongé le sujet de l'esthésie.

La couleur associée à la lumière dans le fond de la calligraphie est le rouge, ce qui est une particularité de la culture japonaise. L'étymologie du rouge et de la lumière dans la langue japonaise nous l'illustrera davantage.

La racine qui nous intéresse est *ak-*, qui donne l'idée d'un soleil levant. La couleur « rouge » se dit 赤 *ak-a*, donnant les adjectifs « rouge » 赤い *ak-ai* et « ensoleillé, jovial » 明るい *ak-alui*. La « lumière » même se dit 明かり *ak-ali*. Dans notre poème, 焼け *yake* de 夕焼け *yuyake* « couleurs du coucher de soleil » fait plutôt référence à 焼ける *yakelu* « brûler », une combustion en soirée ou le soir qui se consume. L'« automne » 秋 *aki*, fait référence graphiquement aux champs brûlés après les moissons.

Le rouge représente donc la lumière ambiante circulant dans un espace vide. Il se propage autour et même dans le bleu-gris qui est un espace plein. Il semble y avoir une relation de profondeur entre les couleurs, une topologie selon laquelle le blanc illuminant serait plus haut, à la surface, et le bleu-gris sombre et absorbant plus bas et plus profond, tandis que le rouge circulerait entre les deux. Le rouge est une couleur déterminée, ce qui est rendu évident par son utilisation pour le contour, qui trace les limites du paysage. Les grandes voies de circulation ne sont pas non plus contaminées par d'autres couleurs, si ce n'est que par quelques petites taches noires dans le bas qui semblent être en surplus de l'image, de petites imperfections qui donnent son charme au fond coloré, qui font peut-être ressortir la texture du papier. Le bleu-gris est quant à lui une couleur indéterminée qui se laisse contaminer. Le mauve de l'aplat nous plonge dans un espace ambigu, indifférencié. L'encre noire de la calligraphie survole l'ensemble, mais ne dépasse pas les limites du cadre.

Analyse critique de l'œuvre

Sur le plan sémantique, les isotopies associées à la lumière dans la calligraphie sont la combustion et le rouge, qui s'unissent en une seule isotopie complexe, celle de la combustion lente, telle celle des braises de fin de soirée. Le vocabulaire du poème (夕焼け *yuyake* « crépuscule », 秋 *aki* « automne », 燃えて *moete* « flamboyant ») et le rouge de la calligraphie en sont les principales occurrences. Le « calme » 静か *shizuka* du dernier vers, les zones brouillées du fond coloré et le mauve indifférencié de l'aplat extérieur confirment l'impression de combustion lente et de sa lumière faiblissante. L'aspectualité de l'événement représenté est terminative

puisque le jour s'achève. Elle demeure toutefois légèrement ambiguë, car sans la connaissance du contenu du poème, du support thématique, elle pourrait être inchoative. L'ancrage du sujet de l'esthésie dans l'œuvre se fait par les caractères toujours lisibles de la calligraphie, le contour rouge vif et à la rigueur par les couloirs rouges en leurs espaces les plus clairs. Il est plus difficile de définir les modalisations activées dans l'appréciation de l'œuvre. La vivacité du rouge pourrait faire surgir un désir ou inciter de l'espoir et le calme invoqué pourrait pousser au devoir ou faire ressortir un pouvoir. Mais il ne s'agirait pas alors de la réaction d'un spectateur modèle et avisé, en accord avec l'esprit de l'art traditionnel japonais. Le dépouillement de la calligraphie en style cursif, la simplicité du fond coloré malgré les brouillages et le style même du poème court haïku sont plutôt les corrélats d'une intellection minimale, où le sujet de l'esthésie ne fait que constater la scène évoquée dans l'œuvre.

Sur le plan syntaxique, le programme narratif figure ainsi une scène simple, poussant à une intellection minimale ou un dépouillement de la pensée. La luminosité faible du rouge crépusculaire donne le sens général de ce mouvement et est soutenue par les formes graphiques (style cursif, travail de l'encre colorée) et poétique (haïku). Le cadre rouge vif donne corps à la scène et permet au sujet d'avoir accès à l'esthésie. Il fournit une perspective qui permet l'introduction d'une certaine subjectivité, aussi minimale soit-elle. L'aplat mauve plonge finalement la scène dans un contexte général, celui du monde sensible indifférencié.

Sur le plan subjectal, la calligraphie fait ressortir un des traits particuliers de la culture japonaise, qui est la dépendance du sujet par rapport à son monde environnant. Le sujet ne s'efface pas complètement, mais il est au monde avant d'être pour lui-même. Dans la calligraphie, le sujet est presque imperceptible. Il n'y a d'ailleurs pas de sujet représenté. La scène est donnée telle quelle et l'environnement occupe tout l'espace de la figuration. La seule subjectivité apparente est dans la composition et le traçage du poème ou dans le cadrage des formes du fond par l'artiste. Mais cette subjectivité s'efface en partie, sans s'annihiler, par la déformation du style cursif et les brouillages.

L'opération de la calligraphie sur les formes de l'écriture est des plus intéressantes. L'étalement de la calligraphie kana lui donne une luminosité visible, un sens graphique qui permet le désenclavement du sujet par rapport au discours poétique et son ré-enclavement dans le sensible. Il reste toutefois des traces infimes de subjectivité qui donnent son caractère à la calligraphie et permettent un certain ancrage du sujet perceptif dans l'œuvre. Ainsi les caractères 燃 *mo(ete)* et 山 *yama* sont la puissance vitale (flamboyant) et le lieu imaginaire (montagne) de l'esthésie. Leur présence dans le texte donne des points de repère au sujet de l'expérience esthétique et imprime un rythme de syncope dans la régularité des *kana*, ce qui est aussi accentué par la situation irrégulière de 山 *yama* à la fin du deuxième vers. L'effet de dissymétrie permet au sujet de suivre la trace de la lumière et du rouge, sans user la trame poursuivie et en ne s'effaçant donc pas totalement. Le sujet saisit de la sorte le sens de la calligraphie, de la lumière rouge qui donne le motif principal de dissémination dans le monde, et s'engage dans la voie de la perception sensible.

L'autre sujet, celui qui regarde après coup et recherche l'esthésie à son tour, doit suivre le même mouvement pour expérimenter l'œuvre et l'apprécier selon sa juste valeur. Il y a donc bien un devoir, mais ce n'est pas une affirmation, plutôt une invitation au dépouillement intellectuel, à l'engagement dans le sensible. Depuis le poème qui n'est pas là, si ce n'est que par information collatérale, le spectateur-sujet doit redescendre dans la déformation de l'écrit et le brouillage des couleurs, pour finalement retrouver par un saut existentiel le monde environnant qui constitue le lieu propre de l'esthésie. Il passera alors par-delà le contour à l'aplat, par-delà la compréhension du figuratif à la perception primitive et par-delà l'intérêt singulier à l'appréciation intersubjective dans la communauté des esthètes (des adeptes de la cérémonie du thé, de l'art de la calligraphie, etc.). À travers tout ce processus, le sujet aura suivi la trame de la lumière et du rouge, qui l'aura ramené au plus profond de son corps, jusque dans le monde sensible, face aux autres sujets.

L'analyse du plan subjectal nous conduit à reconnaître l'existence du plan tensif, car dans la considération de la subjectivité, nous rencontrons des forces plus primitives que les motifs des structures sémio-narratives.

Il y a ainsi des tensions propres à la représentation de la lumière par le rouge crépusculaire qui se généralisent à tous les niveaux de l'expérience esthétique délimités dans l'analyse (dépouillement intellectuel, régression de la calligraphie aux couleurs du fond, ouverture sur le monde sensible et les autres sujets). Il s'agit ici de la protensivité du corps-sujet visant l'horizon d'un espace tensif, afin de décomposer le langage structuré formant l'individualité de la conscience et rejoindre les autres sujets perceptifs dans une communauté des sens. Mais cette protensivité est davantage l'activité du monde sur le sujet qu'une affirmation de ce dernier. C'est le contour rouge vif d'un horizon tensif qui nous cadre. Ce sont les aléas d'une écriture *alla prima* qui nous suggère la voie à suivre (et non le travail minutieux et réfléchi d'un scribe qui se reprend).

Les qualités d'intense (rythme du haïku, syncope de la calligraphie, flux et brouillages du fond coloré) et d'extense (décomposition dans le monde des sens) de l'œuvre donnent aussi son sens esthétique particulier à l'œuvre, d'une esthétique de la décomposition. Ces qualités sont en fait les expressions effectives des thèmes de la genèse (en décomposition) et de l'imperfection (rythmante) qui fondent l'expérience esthétique. Dans ce mouvement de décomposition rythmé se trouve finalement exprimé un certain sentiment d'euphorie. Le sujet est euphorique non pas parce qu'il s'épanouirait dans sa conscience, mais parce qu'il s'ouvre sur un monde de sensations. Cette dissémination est un accomplissement positif en ce qu'elle libère du cercle vicieux de l'intellection, ce qui donne son aspect positif à la phorie, malgré la désintégration apparente, en fait une réintégration du sensible. Le sujet qui semble disparaître retrouve en réalité la proto-subjectivité du groupe ou plutôt l'intersubjectivité primitive fondant l'individualité.

Retour sur la philosophie

Ainsi se trouvent particularisés les thèmes de la genèse et de l'imperfection, dans le sens de l'esthétique traditionnelle japonaise. Nous avons suivi, dans l'analyse de la calligraphie de Yayoi, le mouvement d'une expérience esthétique comme retour à l'origine perceptive sensible de la subjectivité. Dans cette considération de la genèse de l'esthésie,

nous avons retrouvé à l'origine la proto-subjectivité du groupe, à laquelle s'identifie le sujet individuel. Le monde est ainsi plus fondamental que le corps-sujet, qui reste ouvert au monde dans les limites de la perception et de la communauté des sujets esthétiques. L'imperfection donne de plus son caractère esthétique à l'œuvre qui favorise les dissymétries et le rythme de syncope. Le fondement de l'esthésie est finalement une communauté des sens. Bien que la conscience de groupe reconstruise une morale, le lien sensible qui unit les individus demeure plus originaire. Seul le vide de sens peut encore outrepasser la genèse du sens, mais il n'est alors pas essentiellement esthétique. La vacuité n'est pas réalisée dans l'art, elle est une rupture par rapport à la réalité malgré l'art. Pour revenir au Maître Dôgen de Kawabata, même s'il chantait les saisons, il était immergé dans le zen.