

Prolégomènes à une sémiotique de l'image de la temporalité en Extrême-Orient

Kim Young-Hae

0. Introduction

0. 1. Intentions

L'enjeu du travail dont le présent article constitue les prémices n'est rien de moins que de bâtir une sémiotique de l'image qui soit le plus subjectale [Coquet, 1987] et le plus continuiste¹ possible. Si notre intuition devait être vérifiée, qu'un modèle, éminemment apte à ces fins, est celui, *mutatis mutandis*, que fournit la pensée extrême-orientale la plus ancienne, il nous a paru nécessaire d'en exposer au préalable les fondements. Nous l'avons donc tenté en partant d'une base élémentaire pour aller à une *théorie générale*, en cherchant à cerner, chaque fois, et les modes de temporalité qui s'y trouvent contenus et l'incidence de ces organisations conceptuelles sur les images. Nous poursuivrons en étudiant les images des processus évolutifs qui engagent entre autres la temporalité du sujet. Dans la perspective d'une sémiotique unifiée, qui transcende le clivage entre l'approche occidentale de la rationalité du monde² et son approche orientale, nous avons pris appui, pour commencer, sur une opposition classique, bien que schématique, et qui exigerait des nuances, entre temporalité *linéaire* et temporalité *cyclique*.

¹Voir [Coquet, 1989]. Les deux aspects sont évidemment liés pour autant que la temporalité subjectale est perçue comme continuité.

²Voir Michel Costantini qui présente la chose non sans parti pris ; cf. sa conclusion : "nous sommes tous des Milésiens antiques", [Costantini, 1992, p. 192].

0. 2. Temporalité cyclique

La conception de la temporalité cyclique naît en Extrême-Orient des observations de la Nature. Le cycle du jour et de la nuit est intégré dans le cycle des quatre saisons, le cycle des années constitue la vie de l'homme, elle-même insérée dans le cycle qui s'ouvre par la naissance et se clôt à la

³Le système du yuga est absent des textes védiques. Il apparaît dans le *Sûryasiddhânta* au V^e siècle de notre ère et est développé dans le *Aryabhata* du VI^e siècle. Voir [Billard, 1971] et [Biardeau, 1981]. Voir aussi [Balslev, 1993].

⁴Selon la cosmologie brâhmanique, les quatre yuga sont Satya yuga (1 728 000 ans), Trêta yuga (1 296 000 ans), Dvâpara yuga (864 000 ans) et Kali yuga (432 000 ans). Un cycle de quatre yuga embrasse 4 320 000 ans. Le Kali yuga aurait commencé en l'an 3102 avant notre ère.

⁵La notion de Dissolution apparaît dans le texte védique, cf. *Atharvaveda* (X, 8, 40).

⁶Le jour de Brahmâ a une durée de 4 320 000 000 années terrestres qui correspondrait à l'âge approximatif de la terre.

⁷Sur les conceptions cycliques, voir [Éliade, 1949].

⁸Platon, *Le Politique*, 269c-272 a. A remarquer que Platon conçoit là un retour en arrière, une sorte de réversion, plutôt qu'un retour cyclique stricto sensu.

⁹Pour la traduction française des Pythagoriciens, d'Anaximandre et d'Héraclite, voir [Dumont, 1991].

mort. Cette conception aboutit à un système du monde cyclique en révolution perpétuelle. Une telle pensée domine chez les taoïstes selon lesquels l'évolution cosmique suivrait l'ordre de la Nature dans une échelle plus grande : la vie de l'univers reprend après le retour régulier de nuits de chaos. Leur réflexion recueille l'héritage d'une pensée plus antique, mais s'est probablement maintenue par l'influence de l'hindouisme, et du bouddhisme ensuite. En effet selon les traditions brahmaniques³, développent une dimension plus audacieuse, en effet quatre yuga⁴ composent un *mahâyuga* et mille *mahâyuga* composent un *kalpa* qui correspond à un jour de Brahmâ. Ainsi recommence le cycle du jour et de la nuit : le jour de Brahmâ doit être suivi par la nuit de Brahmâ qui est une période de dissolution, *pralaya*⁵. Le jour de Brahmâ est une période de création de l'univers⁶, la nuit de Brahmâ est celle de la destruction. Mais après la nuit, le jour de Brahmâ recommence pour un autre cycle.

Des conceptions cycliques se trouvent aussi dans les religions archaïques du Moyen Orient et chez les Grecs anciens⁷ : parmi ces derniers un disciple de Thalès, Anaximandre de Milet, expliquait que toutes les choses nées retournent à l'*apeiron*. On peut imaginer, d'autre part, que la pensée d'Héraclite, "car sur la circonférence, le commencement et la fin sont communs", se rapporte au temps originaire. Platon, enfin, mentionne le grand cycle cosmique dans le *Politique* : un étranger apprend au jeune Socrate le cycle de la vie⁸. Mais nul d'entre eux ne fait état d'un recommencement ultérieur. Seuls les Pythagoriciens primitifs semblent croire en un retour complet du temps. Selon eux, "les êtres qui sont nés un jour naissent à nouveau" (Porphyre, *Vita Pythagorae*, 19, in [Dumont, 1991]), et le présent n'est pas un moment isolé, et chaque moment, dans l'éternel retour du même, est constitué par la totalité des autres moments du temps⁹.

0. 3. Temporalité linéaire

En revanche, la pensée occidentale, surtout celle qui est issue du judéo-christianisme a considéré le temps comme une entité absolue qui ramène l'autre —en l'occurrence l'éternel— au quasi même qui est la temporalité. L'Histoire s'organise autour de la venue du Messie et finit par la résurrection des corps. Le concept d'éternité se dissout dans un procès temporel continu et linéaire, dans un temps qui est *tension-vers*. En ce qui concerne le christianisme, où la venue du Messie a eu lieu, la tension est double, jusqu'à l'écartèlement, jusqu'à la *distentio* [Ricoeur, 1983, p. 34], car le fidèle regarde à la fois vers le passé et vers l'avenir. Il cherche, en effet, d'un côté à célébrer les diverses origines : l'Incarnation, qui est celle du temps qu'il vit, l'Alliance avec Abraham, d'où est issue l'ère précédente, la Création, enfin, origine absolue où siège l'éternel comme il siègera à la Parousie. De l'autre, il tend vers la nouvelle rencontre de

l'humanité et de Dieu : dans ce contexte, le futur prend une valeur eschatologique, alors que dans les croyances en une temporalité cyclique répétitive à l'infini, le salut ne pouvait être envisagé que sous la forme d'une évasion hors du temps. Ainsi, l'éternité, en Occident, sera pensée en fonction d'une temporalité orientée. En Extrême-Orient, en revanche, la conception du processus cyclique entraîne une tout autre idée des rapports entre le temps et l'éternel.

Ces deux conceptions d'un temps linéaire irréversible et d'un temps cyclique répétitif sont-elles contradictoires ? Ainsi présentées, assurément. Pourtant, il nous paraît que la plus ancienne des conceptions cycliques de la pensée extrême-orientale est à l'origine de systèmes qui englobent les deux notions, car au sein du cyclique se trouve intégré du linéaire. Dans cet article préliminaire, nous examinerons plusieurs types d'images où est consignée et explicitée cette conception : des peintures coréennes, les hexagrammes du *Yi Jing*¹⁰, les symboles du type *taiji*¹¹ et enfin quelques peintures bouddhiques.

1. Sur la temporalité cosmique élémentaire

1.1. La théorie des Cinq Eléments

La notion de temps prend son sens dans un changement continu par lequel un événement présent devient un événement passé. L'idée de changement temporel est chez les taoïstes une Loi de Nature qu'on peut lire dans le *Dao de jing*¹² :

"(...) le monde n'a pas de normes, car le normal peut se faire anormal et le bien peut se transformer en monstruosité (...)" [Liou et Grynepas, trad., 1967, ch. 58].

Mais à une époque antérieure au taoïsme existait une vision d'un monde du changement, la vision d'un monde subsistant à travers le cycle de transformation perpétuelle des cinq substances qui se produisent et se détruisent par leur interaction. On appelle cette vision la *Théorie des Cinq Eléments*¹³. Cette doctrine de la transformation est fondamentale pour comprendre la culture de l'Extrême-Orient. Les cinq éléments sont la terre, le bois, le feu, le métal, l'eau et leurs relations peuvent être appréhendées selon différents types d'ordre [Needham, 1956, p. 253] :

1. *Un ordre cosmogonique*¹⁴ : eau-feu-bois-métal-terre (c'est l'ordre des transformations supposées des éléments).

2. *Un ordre de production mutuelle*¹⁵ : bois-feu-terre-métal-eau (le bois produit le feu, le feu produit la terre à partir de la cendre, la terre produit le métal, le métal, l'eau et l'eau, le bois).

¹⁰*Yi Jing* (易經)

signifie littéralement "Le Livre des Mutations". Il contient 64 hexagrammes accompagnés chacun d'un commentaire. Cf. infra la note 32. Pour tous les termes chinois qui suivent, nous adopterons la transcription en pinyin.

¹¹*Tai ji* (太極)

signifie la polarité suprême.

¹²"Le livre de la Voie et la Vertu", le *Dao de jing*

(道德經)

est attribué à Lao-zi

(老子)

qui est considéré comme le fondateur du taoïsme au VI^e siècle avant notre ère (communément, on écrit 'Tao te king' et 'Lao tseu').

¹³*Wu xing shuo*

(五行說).

¹⁴*Sheng xu*

(生序).

¹⁵*Xiang sheng*

(相生).

¹⁶Xiang sheng

(相勝).

¹⁷

(羽, 征, 角, 商, 宮).

¹⁸En Chine, c'est le serpent, selon certains du moins, ou le dragon jaune, selon d'autres, qui représente la terre ; en Corée, c'est le dragon jaune.

¹⁹C'est, à l'époque du royaume Kokuryo

(고구려, 高句麗).

le tombeau de Kang Seu

(강서, 江西).

situé environ à vingt-cinq kms à l'ouest de Pyong Yang.

²⁰(四神圖)

On trouve également des peintures de ce type plus tardivement, au Japon dans le tombeau Takamatsu, à Asuka de Nara

(奈良県明日香村 高松塚古墳).

En Chine, ce type se trouve en bas-relief sur les miroirs en bronze ou sur les tuiles, et aussi en peinture murale, sur quelques tombeaux. Certains supposent que ce type d'image aurait une origine altaïque : voir [Yi, 1990]. Voir aussi [Bak, 1990].

²¹Pour les images, voir la belle reproduction de [Jou, 1985], accompagnée d'un texte trilingue en coréen, japonais et anglais. Les images présentées ici n'appartiennent pas au même monument. Nous les avons disposées comme si les quatre

3. Un ordre de conquête mutuelle¹⁶ : bois-métal-feu-eau-terre (le métal coupe le bois, le feu fond le métal, l'eau maîtrise le feu, la terre absorbe l'eau).

Il ne faut pas considérer ces éléments comme des matériaux réels, mais plutôt comme des substances fondamentales de la Nature qu'on retrouve au niveau du macrocosme comme à celui du microcosme.

Les Cinq Éléments sont associés aux points cardinaux, aux saisons, aux couleurs, aux notes de musique, aux organes des sens, aux organes internes, et à diverses séries. Un tableau pourra ici nous aider à nous représenter dans leur ensemble les processus où ces éléments sont engagés, ainsi qu'à décrire les conceptions de la temporalité qu'ils induisent.

élément	eau	feu	bois	métal	terre
point cardinal	nord	sud	est	ouest	centre
saison	hiver	été	printemps	automne	fin d'été
couleur	noir	rouge	bleu, vert	blanc	jaune
note musicale ¹⁷	yu	zheng	jiao	shang	gong
sens	oreille	langue	yeux	nez	bouche
sentiment	peur	joie	colère	tristesse	anxiété
organe interne	reins	cœur	foie	poumons	rate
	vessie	intestin grêle	vésicule biliaire	gros intestin	estomac
chiffre	1-6	2-7	3-8	4-9	5-10
planète	Mercure	Mars	Jupiter	Vénus	Saturne
animal	tortue	oiseau	dragon	tigre	serpent ¹⁸

tableau 1

1. 2. Images

Parler de la temporalité en image suppose que le temps soit associé avec l'espace : c'est ainsi seulement qu'il se rend saisissable. Nous allons voir la transcription de la succession temporelle dans un espace en prenant l'exemple de peintures murales coréennes du début du VII^e siècle de notre ère¹⁹, qui ne peuvent être comprises qu'à partir de la Théorie des Cinq Éléments. Elles appartiennent au type *sa shin do*²⁰, c'est-à-dire «figuration des quatre esprits» (Image 1²¹, p. 90). Du côté du mur nord, sont peints la tortue et le serpent enlacés, sur le mur est, le dragon bleu, sur le côté sud, l'oiseau rouge, à l'ouest, le tigre blanc. Directions géographiques, couleurs, symboles animaliers sont combinés selon l'ordre de la transformation des cinq éléments. La tortue vit sous l'eau dans le monde obscur, noir. En face de la tortue, au sud, l'oiseau bat des ailes dans le ciel ; sa couleur est rouge de feu. La tortue reçoit par le serpent la force de la terre. En même temps, le serpent est un symbole masculin et la tortue est celui du féminin leur enlacement représente la création²². Le dragon est placé à l'est entre le serpent et l'oiseau puisque son corps est pour partie

celui d'un serpent et pour partie celui d'un oiseau. Le dragon sort de l'eau et monte vers le ciel. A l'ouest, les ailes du tigre blanc commencent à disparaître et sa queue est en train de se transformer en serpent. Ainsi ces quatre animaux forment, par leur juxtaposition, la mimèsis du cycle de transformation. D'autre part, au plafond qui représente le ciel sont peints des étoiles, le soleil et la lune²³, les quatre murs renvoient aux solstices et aux équinoxes. Ainsi cet ensemble de peintures, en jouant avec le volume tridimensionnel où elles s'inscrivent, inclut les images des Cinq Éléments de la Nature, et leur ordonnancement épouse l'ordre de transformation cyclique de l'énergie et de la temporalité cosmologiques.

Ces images se présentent comme un véritable discours, dont les éléments sont susceptibles d'entrer dans le schéma de J.- C. Coquet [Coquet, 1989, p. 18-19].

murs avaient été rabattus sur le plan horizontal.

²²Nous pouvons voir aussi, quelquefois, sur le côté nord du mur, un couple dans une ou plusieurs scènes d'intérieur, à côté des images de la tortue et du serpent. Pour la disposition des images dans les tumulus, voir les tableaux [La Culture de Koguryo, 1975, p. 123].

²³Ce type d'image est appelée *seung su do* (星宿圖).

logique	morpho-syntaxique	sémantique		
<i>morphologique</i>	<i>syntactique</i>	<i>figuratif</i>	<i>déictique</i>	<i>axiologique</i>
• substitution (du serpent-tortue au tigre, du dragon au serpent-tortue, etc.) • "communication participative" [Greimas, 1983] (des ailes l'oiseau au tigre blanc)	• déplacement du dragon (non-conjonction avec la terre, non-disjonction avec le ciel) • déplacement du tigre (non-conjonction avec le ciel et non-disjonction avec la terre)	• métamorphose	• solstice équinoxe • points cardinaux	• disposition dans l'acte de l'énonciation (tortue au nord, oiseau au sud etc.)

tableau 2

La plupart du temps, dans la peinture murale occidentale —notamment la décoration d'église par les vies de Marie, de Jésus, des saints—, les images se succèdent selon une linéarité indifférente à la spatialisation dont elles sont l'objet, et sont composées —forme et contenu— sans égard à l'orientation cosmique. En revanche, les images du type *sa shin do* doivent respecter rigoureusement les quatre points cardinaux, sinon, ils perdent leur sens. La temporalité circulaire s'inscrit dans un espace carré, alors que la temporalité linéaire s'accommode de toute forme de support, carré, rectangulaire, semi-circulaire, circulaire (coupoles). On nommera donc ce type d'images *déictique*, pour autant que la seule présence d'un élément donné de l'énoncé indique l'ici et l'ailleurs de l'espace et du temps.

Cette spatialisation du temps dans l'image s'effectue ici principalement sur le plan énonciatif, puisque la peinture est dépendante du contexte d'énonciation. Cependant, il existe une autre voie pour

²⁴He tu (河圖).

Luo shu (洛書).

Selon la légende, le He tu serait sorti inscrit sur le dos d'un cheval-dragon du fleuve Jaune et le Luo shu gravé sur le dos d'une tortue du fleuve Luo, d'où le nom des diagrammes.

²⁵(伏羲),

empereur légendaire de Chine qui aurait régné vers 3000 ans avant J.-C.

²⁶Cependant, selon Hu Wei

(胡渭),

le He tu et le Luo shu n'ont rien à voir avec le Yi jing, mais le lien n'aurait été établi qu'au X^e siècle de notre ère, par Chen Tuan (906?-989

陳搏),

taoïste de la dynastie We Tai

(五代).

²⁷Le Yin

(陰 : obscur)

et le yang

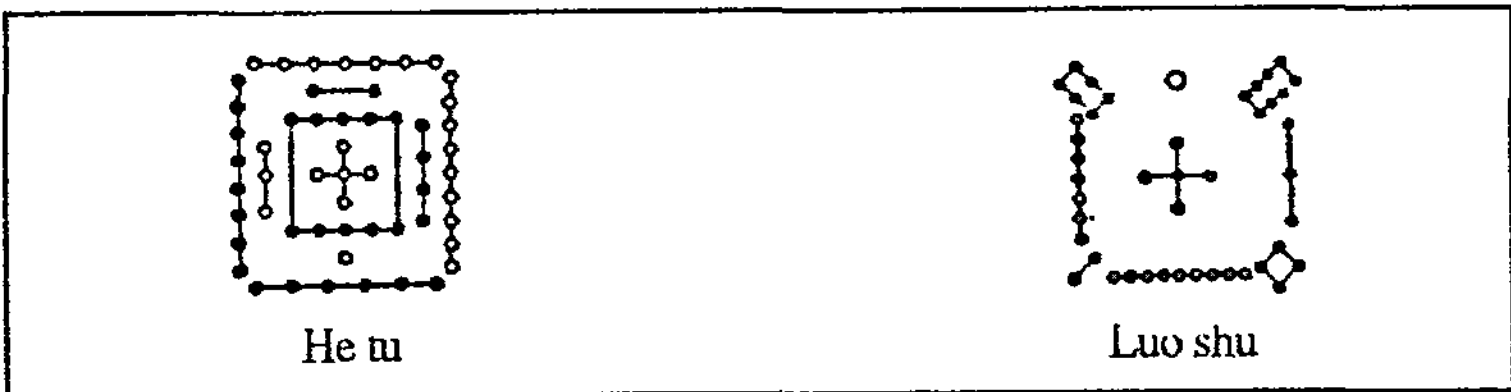
(陽 : clair)

sont la manifestation des énergies opposées et complémentaires.

représenter graphiquement la transformation temporelle, qui insiste sur le travail énoncif de spatialisation : c'est le cas des objets que nous allons maintenant examiner.

1. 3. Du statique au dynamisme

Considérons à présent les diagrammes du He tu, "le Plan du Fleuve <Jaune>" et du Luo shu, "l'Écrit du <fleuve> Luo"²⁴, qu'il est important de signaler parce que ils contiennent des ordres temporels qui sont liés avec ceux des trigrammes du Yi jing. Selon la légende, Fu xi²⁵ aurait établi le tableau des huit trigrammes qui seront à la base des hexagrammes du Yi jing d'après le He tu²⁶. On se situe là au moment intermédiaire où le yin et le yang²⁷ sont intégrés à la conception des Cinq Éléments, avant même la synthèse finalement opérée dans les huit trigrammes. Les deux dispositifs sont les suivants :

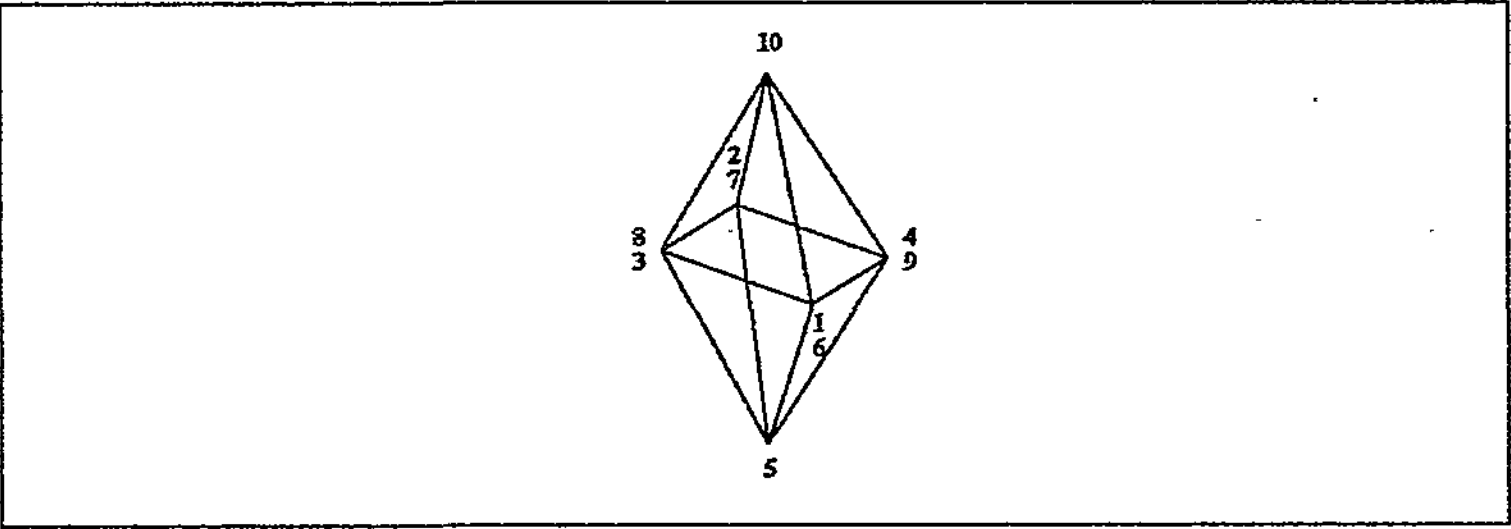


Nous pouvons remarquer que les cinq éléments sont disposés au milieu de ces diagrammes. Ici les points blancs représentent le yang et les points noirs le yin. D'après le tableau 1 des Cinq Éléments, les nombres 1 et 6 sont attribués au côté nord, donc le côté bas de ce diagramme représente le nord et son élément est l'eau. Au sud, correspondent les nombres 2 et 7, à l'est le 3 et le 8, à l'ouest le 4 et le 9 et au centre, le 5 et le 10. Les nombres impairs sont représentés par le yang et les pairs par le yin puisque le yang qui est la positivité signifie l'unité, le yin qui est la négativité signifie la dualité.

Si nous remplaçons ces points par des chiffres nous obtenons les configurations suivantes :

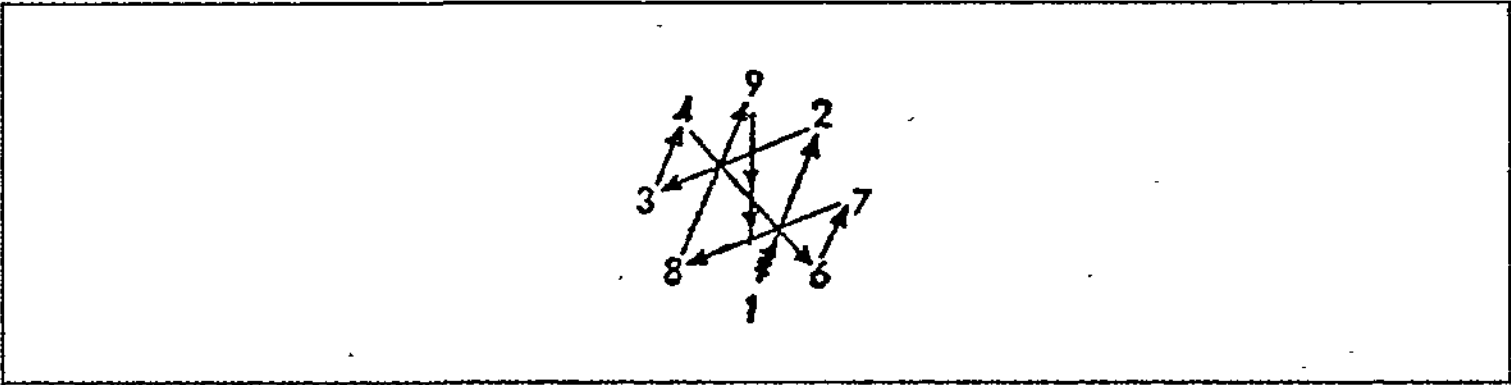
7 2 5 8 3 5 4 9 5 1 6 He tu					4 9 2 3 5 7 8 1 6 Luo shu		
--	--	--	--	--	--	--	--

Si nous représentons le He tu dans l'espace, nous obtenons l'image suivante :



La terre est représentée par le 5, le ciel par le 10. Le He tu se tient en équilibre comme l'image statique d'un dynamisme intérieur. C'est l'image primordiale d'un ordre cosmique quasi intemporel.

Le Luo shu forme un carré magique qui produit de différentes manières le nombre 15. Les chiffres pairs sont situés aux quatre extrémités, les chiffres impairs occupent les autres places. Si l'on suit l'ordre des chiffres, il donne le mouvement suivant, voir [Granet, 1968, p. 156] :



Cette disposition numérique, différenciée et polarisée en un couple d'opposés, crée une situation de déséquilibre, et suscite un mouvement. La forme d'ordre intemporel du He tu fait irruption dans le temps dans le Luo shu. Ces diagrammes nous aident à comprendre les deux formes différentes de la disposition en trigrammes que nous trouverons dans le Yi jing (voir *infra*, 2. 2.).

Auparavant, nous allons compléter notre réflexion sur les dispositions numériques. Celle du He tu nous rappelle la forme d'une croix, renvoyant à une temporalité figée et celle du Luo shu, dont les ailes sont formées par les couples 1-6, 7-2, 9-4, 3-8, trace la forme d'un svastika²⁸, qui évoque un cycle perpétuel. Les religions qui ont une conception linéaire de la temporalité, comme le judéo-christianisme entre autres, ont adopté le symbole de la croix, celles qui se règlent sur une conception cyclique, dans la plupart des religions antiques, ont plutôt adopté le svastika.

²⁸L'origine du svastika, aux angles tournés généralement vers la droite, remonte à l'antiquité, peut-être à 5000 ans avant J. - C. en Asie Mineure. Dans le bouddhisme, il symbolise la Roue de la Loi, dharmachakra.

²⁹(明堂),

littéralement "la
Maison de Lumière".

³⁰

(明堂九室圖).

³¹La ville de Zhouwang
dans la peinture "Les
Trois Rituels" in [Cinq
mille ans d'art chinois,
1990, p. 16].

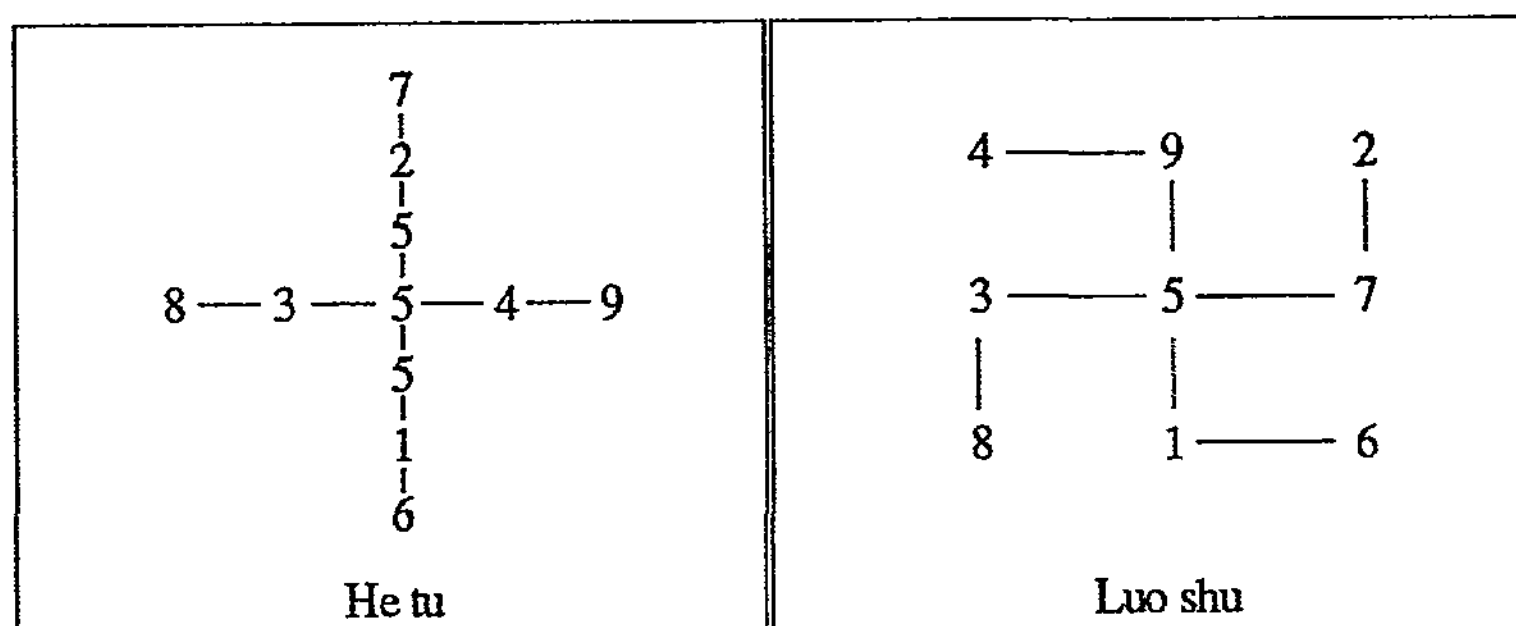
³²Pour le Yi jing, nous
citons la traduction
française d'Etienne
Perrot, [Perrot, trad.,
1973], établie à partir
de la version allemande
de Richard Wilhelm.
Missionnaire protestant
en Chine, ce dernier
rencontra en 1913 le
maître Lao Nai Souan
auprès duquel il s'initia
au Yi Jing.

Le Yi jing est utilisé
comme manuel de
divination—on emploie
alors cinquante tiges
d'achillée ou trois
pièces de monnaie (cf.
[Perrot, 1973, trad., p.
400-401])—, et en
même temps comme un
livre de sagesse qui
prévoit la mutation
continue des
phénomènes sociaux et
cosmiques.

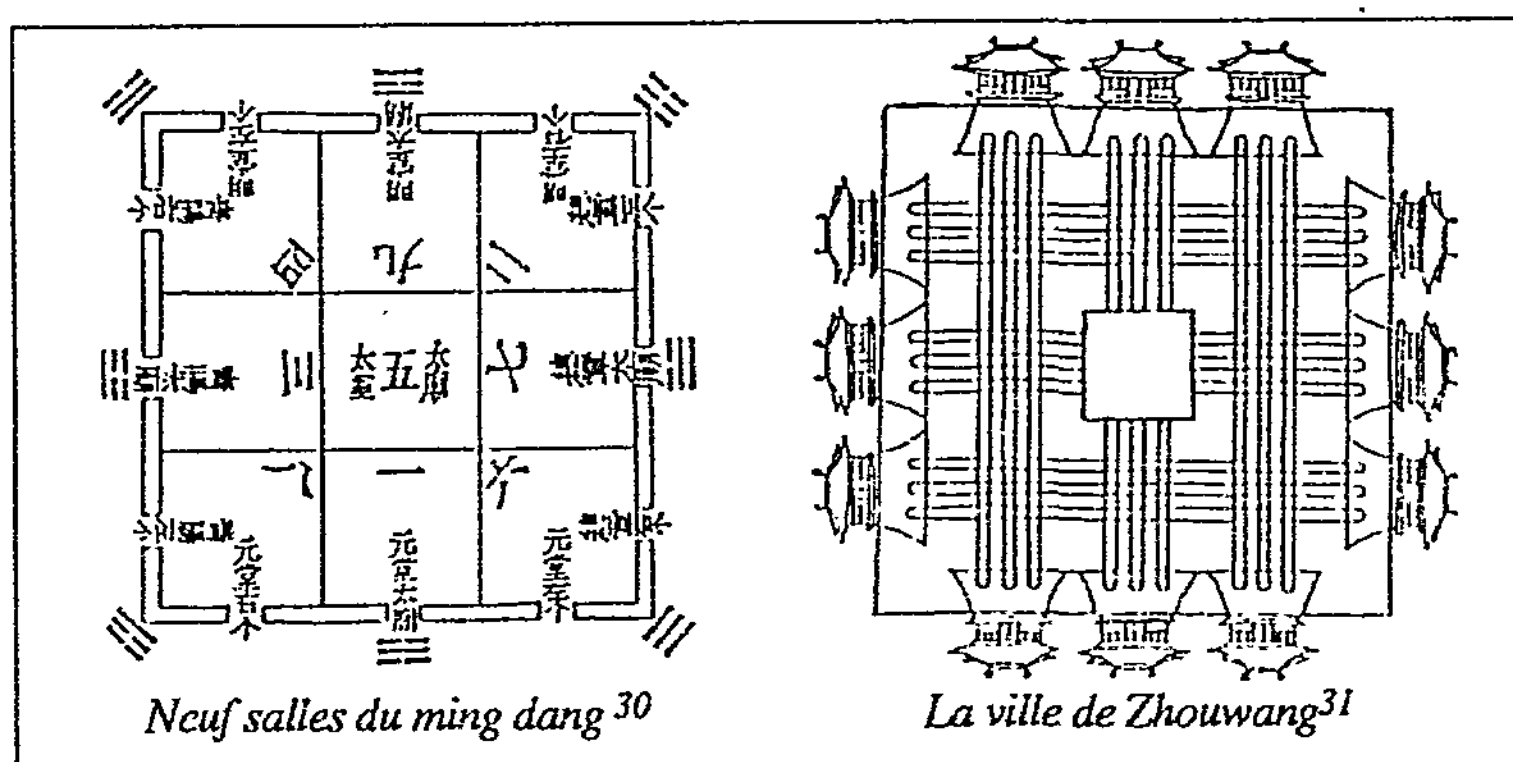
L'idéogramme 'yi'
vient d'une forme de
caméléon, d'où l'on
infère le sens de
mutation. Le mot 'jing'
signifie un canon, c'est-
à-dire que le livre a été
reconnu par l'autorité
intellectuelle des
confucianistes qui le
comptent parmi leurs
Cinq Canons. Ce livre
s'appelle aussi
'Zhou yi'

(周易).

car la compilation
actuellement utilisée
daterait à l'époque de
la dynastie Zhou (du
XI^e au VIII^e siècle



La disposition du Luo shu est considérée comme un idéal qu'on applique pour la construction du *ming dang*²⁹, la Maison du Calendrier, où on voit pour ainsi dire une miniature de l'Univers. Le souverain, pour ordonner le Temps et l'Espace, au printemps se vêt de vert et se trouve dans la salle de l'est. Au milieu de l'été, il revêt du jaune et se poste au centre de la maison, voir [Granet, 1968, p.90] (cf. tableau 1). La construction de la ville aux dimensions plus larges, est fondée sur le même principe.



2. Intégration du modèle linéaire dans le cycle

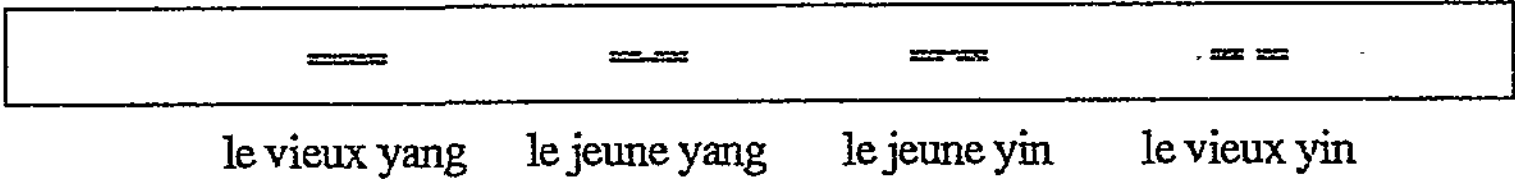
Nous poursuivons notre enquête en abordant le *Yi jing*³², que nous le percevons comme un conglomerat complexe de processus temporels.

2. 1. Dès le digramme

Le *Yi jing* part d'une idée de mutation perpétuelle due à l'interaction et à l'altération des énergies. Au commencement est l'Un. L'Un commence à se mouvoir et il engendre le Deux : deux énergies, le yin et le yang. Au gré des combinaisons multiples de ces deux énergies, les différentes natures sont produites. La représentation de ces combinaisons est simple et ingénieuse. Le yang trouve son expression dans le trait continu et le yin

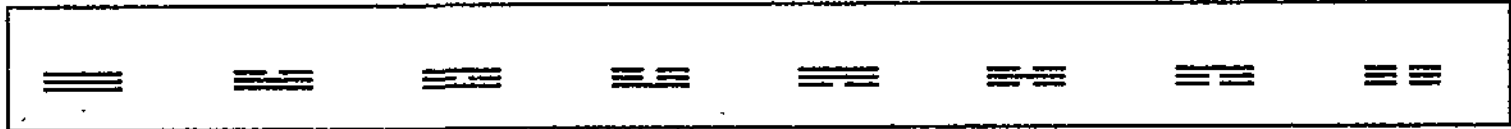
sous la forme d'un trait discontinu à deux éléments, soit, respectivement.
— — — Ces énergies s'articulent selon une dimension verticale. On les juxtapose en deux strates obtenant ainsi quatre combinaisons.

Mais cette verticalité n'est pas statique, elle est, dès ce stade, dotée d'un mouvement temporel. De la même façon que, dans le monde de la nature, l'arbre pousse vers le haut en développant son essence, dans les digrammes, le trait du bas indique la nature fondamentale de l'ensemble. Ainsi == qui a un trait de yang en bas a un caractère de yang et le deuxième trait est aussi le yang, il représente le vieux yang³³. == qui a le yang en bas et en haut le yin représente le yang jeune, == représente le yin jeune, == les deux traits en yin représente le vieux yin. Ici la première règle de la mutation s'impose : le vieux yang, une fois son cycle accompli, devient un jeune yin, le jeune yin devient le vieux yin, le vieux yin devient un jeune yang et le jeune yang devient le vieux yang. La temporalité se manifeste cette fois-ci en ordre horizontal :



2. 2. Mobilité des trigrammes

Sur ces quatre doubles traits un trait de yang ou de yin est ajouté, une nouvelle série, de huit trigrammes cette fois, est ainsi obtenue :



Dans la tradition extrême-orientale, les trigrammes ont reçu des investissements thématiques précis. Les éléments attribués à chaque trigramme donnent le tableau suivant :

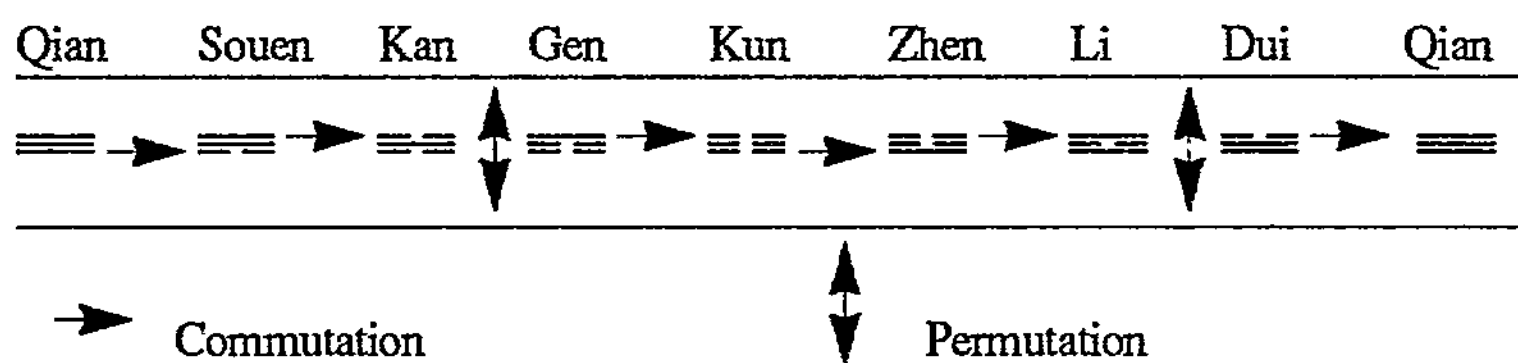
Nom	symbole	direction	éléments de la nature	parenté	qualité	corps	animaux
Qian	===	S.	ciel	père	puissance, ascension	tête	cheval
Xun	===	S. O.	vent, bois	filles aînée	flexibilité, obéissance	cuisse	poule
Kan	===	O.	eau	fils cadet	péril difficulté	oreille	cochon
Gen	===	N.O.	montagne	fils le plus jeune	repos, arrêt	main	chien
Kun	===	N.	terre	mère	soumission complète	ventre	vache
Zhen	===	N.E.	foudre	fils aîné	force mouvante excitation	pied	dragon
Li	===	E.	feu	filles cadette	beauté, intelligence	yeux	faisan
Dui	===	S.E.	lac	filles la plus jeune	plaisance, satisfaction	bouche	mouton

avant J.- C.), même si l'«ossature» [Perrot, trad., 1973, p. XI, note 1] et de précédentes compilations remontent à une période bien antérieure. La première traduction du Yi jing en Europe fut celle de [Régis (Le Père), trad., 1834-1839]. La première version en français est celle de [Philastre, 1881] ; en anglais celle de [Legge, 1899].

³³Si les deux traits sont de même qualité, soit tout deux yin, soit tout deux yang, on considère que ce digramme est vieux (ou grand), puisqu'il a accompli son cycle intérieur.

Par rapport aux Cinq Éléments (tableau 1), les huit trigrammes (tableau 2) représentent les phénomènes naturels et les parentés dans la famille. La doctrine des Cinq Éléments renvoie plutôt à une cosmogonie mystique, la composition des huit trigrammes, au vu du contenu des commentaires, serait socio-familiale.

Ainsi les trigrammes reflètent les éléments du monde manifesté, mais ce sont des états statiques. Cependant nous rencontrons ici le premier dépassement de la contradiction initiale entre état et fluidité. Car, si chaque trigramme définit un état, il se dispose par rapport aux autres en une certaine ordonnance, et une suite continue mène par transformations de même degré d'un bout à l'autre de la chaîne.

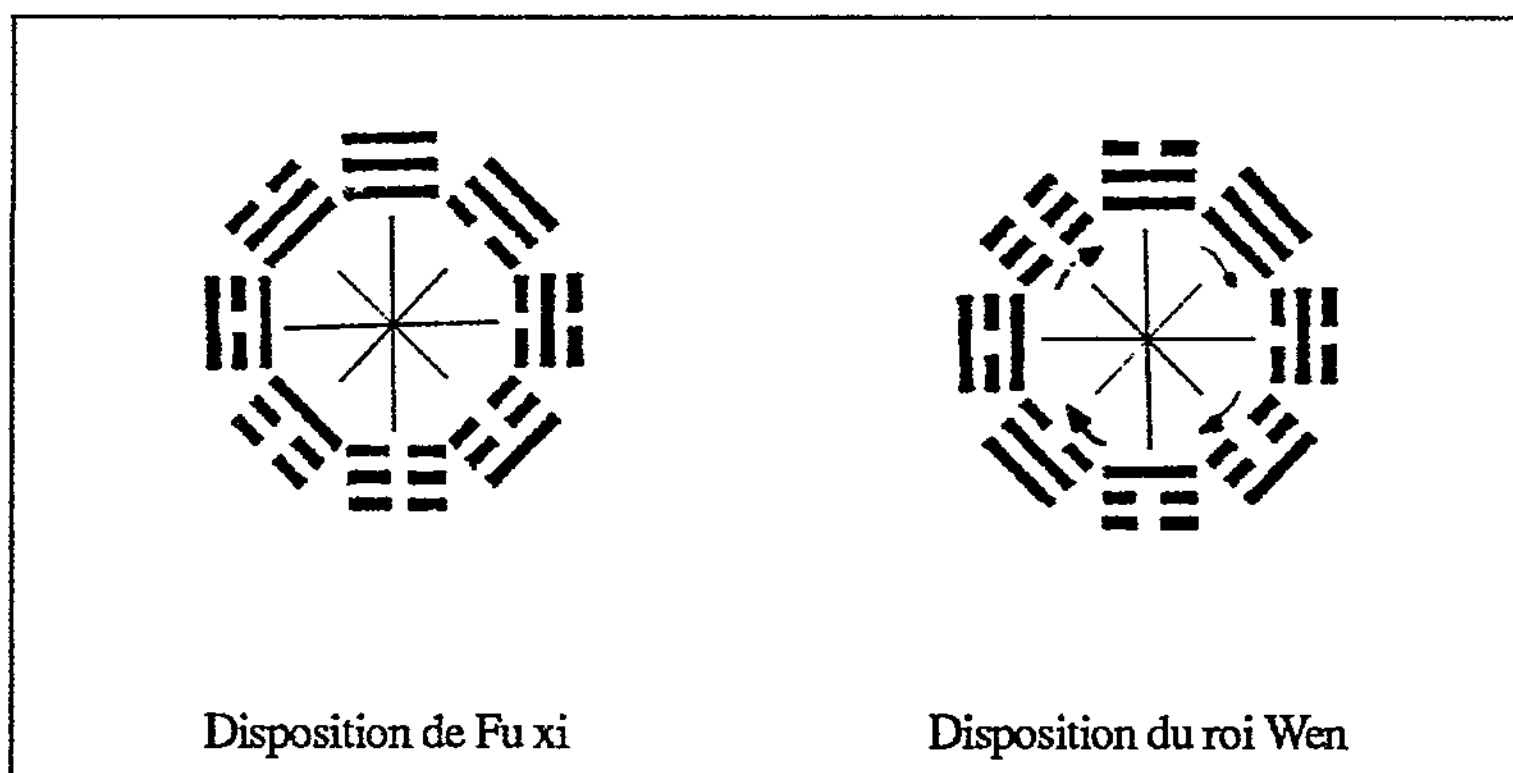


³⁴Par commutation, nous entendons un échange paradigmatique, par permutation un échange syntagmatique.

Le passage de *Qian* à *Souen* et celui de *Souen* à *Kan*, en effet, par une commutation³⁴, le changement suivant s'obtient par une permutation. De *Kun* à *Zhen*, de *Zhen* à *Li*, se succèdent deux commutations, et une permutation. Enfin le retour à *Qian* s'effectue par une ultime commutation. Avec les huit trigrammes, nous disposons donc d'une description d'états, mais aussi d'un principe de transition d'un état à l'autre.

³⁵Le fondateur de la dynastie Zhou (文王).

La manière de disposer les trigrammes selon les différences d'ordre exprime deux notions de la temporalité différentes. Il y a plusieurs types de dispositions [Cammann, 1990, p. 301-317], mais on ne retient en général que les deux les plus répandus : celle de Fu xi et celle du roi Wen³⁵.



Dans la disposition de Fu xi, qui est un développement du plan de He tu, "le ciel et la terre déterminent la direction. La montagne et le lac unissent leurs forces. Le tonnerre et le vent s'excitent l'un l'autre. L'eau et le feu ne se combattent pas³⁶ (...). Ainsi les huit trigrammes sont mariés" [Perrot, trad., 1973, p. 305]. Les trigrammes du yang sont regroupés sur un côté, ceux du yin en face (définis par un trait yang à la base, voir 2. 1.). Cette disposition est nommée *l'ordre antérieur au monde*, puisque chaque élément opposé se tient en équilibre parfait, il n'y a pas de mouvement, pas de création.

³⁶Shuo gua chuan
(說卦傳).

La disposition du roi Wen, fondée sur le plan de Luo shu, est appelée *l'ordre du ciel postérieur*, c'est-à-dire de notre monde. Les trigrammes sont présentés selon la succession temporelle de leur apparition dans la manifestation cyclique de l'année. Le mouvement commence par le trigramme Zhen, par le côté de l'est, du printemps, et de tout ce qui dans la nature est commencement, et se poursuit dans le sens des aiguilles d'une montre en formant un cercle. Dans le *Shuioqua chuan*, on peut lire :

"Dieu s'avance dans le signe de l'éveilleur (☰), il rend toutes choses complètes dans le signe du doux (☷), il fait que les créatures s'aperçoivent mutuellement dans le signe de ce qui s'attache (☶), il fait qu'elles se servent mutuellement dans le signe du réceptif (☵)" [Perrot, trad., 1973, p. 307].

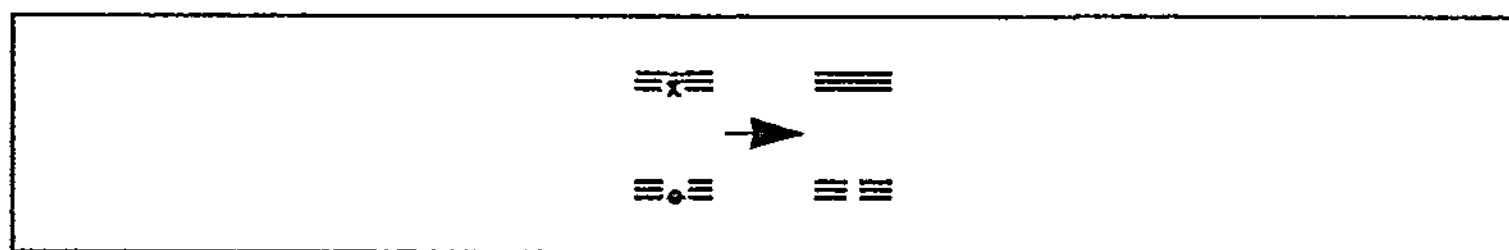
2. 3. Transformation perpétuelle des hexagrammes

Mais cette transitivity des trigrammes reste relativement pauvre. Pour qu'elle acquière la richesse de la vie, il faut que les trigrammes se rencontrent l'un l'autre. L'hexagramme est une combinaison de deux trigrammes. Il y a soixante-quatre combinaisons possibles (2⁶), donc soixante-quatre hexagrammes. Dans l'hexagramme, une première temporalité est représentée par l'ordre des éléments de chaque trigramme. elle résulte de l'interaction de leur mouvement. Par exemple, l'hexagramme 5 (䷎) signifie l'attente, car il est composé du trigramme du ciel en position inférieure et du trigramme de l'eau en position supérieure : il montre, qu'au dessus du ciel, l'eau (nuage) *attend* de devenir la pluie pour se répandre. L'hexagramme 32 (䷗) est celui de la durée. Le trigramme supérieur représente le tonnerre et le trigramme inférieur le vent ; tonnerre et vent sont associés d'une façon constante. Cet hexagramme peut se lire aussi comme une union matrimoniale destinée à *durer* dans la constance, puisque le trigramme supérieur renvoie à un jeune garçon adulte et le trigramme inférieur à une jeune fille adulte. L'impulsion énergétique de l'époux et la malléabilité de l'épouse créent une harmonie *durable*.

³⁷(筮竹).

Une seconde temporalité relie entre eux les hexagrammes, se fondant sur une *altération*. Le vrai sens de la mutation apparaît à ce stade. Au moment où se complète l'hexagramme formé par des tiges d'achillée³⁷ ou

par des pièces de monnaie, selon le chiffre obtenu, les traits se distinguent en quatre : le vieux yang, le jeune yang et le vieux yin, le jeune yin. Les traits jeunes demeurent dans les états actuels, seuls les vieux traits ayant accompli le cycle sont soumis à la mutation : le vieux yang devient le jeune yin et le vieux yin devient le jeune yang. Prenons un exemple : l'hexagramme 21, "mordre au travers", a obtenu un vieux yang au premier trait et le vieux yin au cinquième trait. Le vieux yang devient un jeune yin et le vieux yin devient un jeune yang qui forme un hexagramme nouveau le numéro 12, la "stagnation".



³⁸Certains—en particulier [Schönberger, 1973]—ont établi une ressemblance entre les combinaisons du Yi jing et un tableau de codes génétiques, prenant en compte sa dimension microcosmique.

³⁹"Le livre des Mutations" présentait un ordre des hexagrammes différent selon les époques : à l'époque des Shang, il débute par l'hexagramme du Kun, par deux trigrammes de terre ; sous les Zhou, il commence par Qian, par deux trigrammes du ciel ; à l'époque des Han orientaux, il commence par l'hexagramme Ken (䷁) composé de deux trigrammes de montagne.

⁴⁰Ce qui correspond à l'ordre de croissance mathématique en système de calcul binaire avec 0 pour le yin et 1 pour le yang : 000000, 000001, 000010, 000011, 000100, 000101, 000110, 000111, etc.

Ainsi, tous les événements évoluent avec le temps, et se transforment perpétuellement selon des lois de régulation.

L'agencement des diagrammes posait un premier mouvement (cf. 2. 1.). La mutation des yin et des yang, jeune et vieux, y ajoutait un premier degré de transitivité. (cf. aussi 2. 2.). Les hexagrammes, dans leur signifiant iconique, apportent deux types de transformation supplémentaires : d'une part l'interaction des deux trigrammes (cf. 2. 3.), d'autre part, reprenant la mutation des hexagrammes en l'amplifiant, en la démultipliant (8 x 8) une mutation généralisée dont l'ampleur apparaît vite lorsque cette structure abstraite reçoit ses investissements thématiques.

2. 4. La temporalité selon l'ordre de la Nature

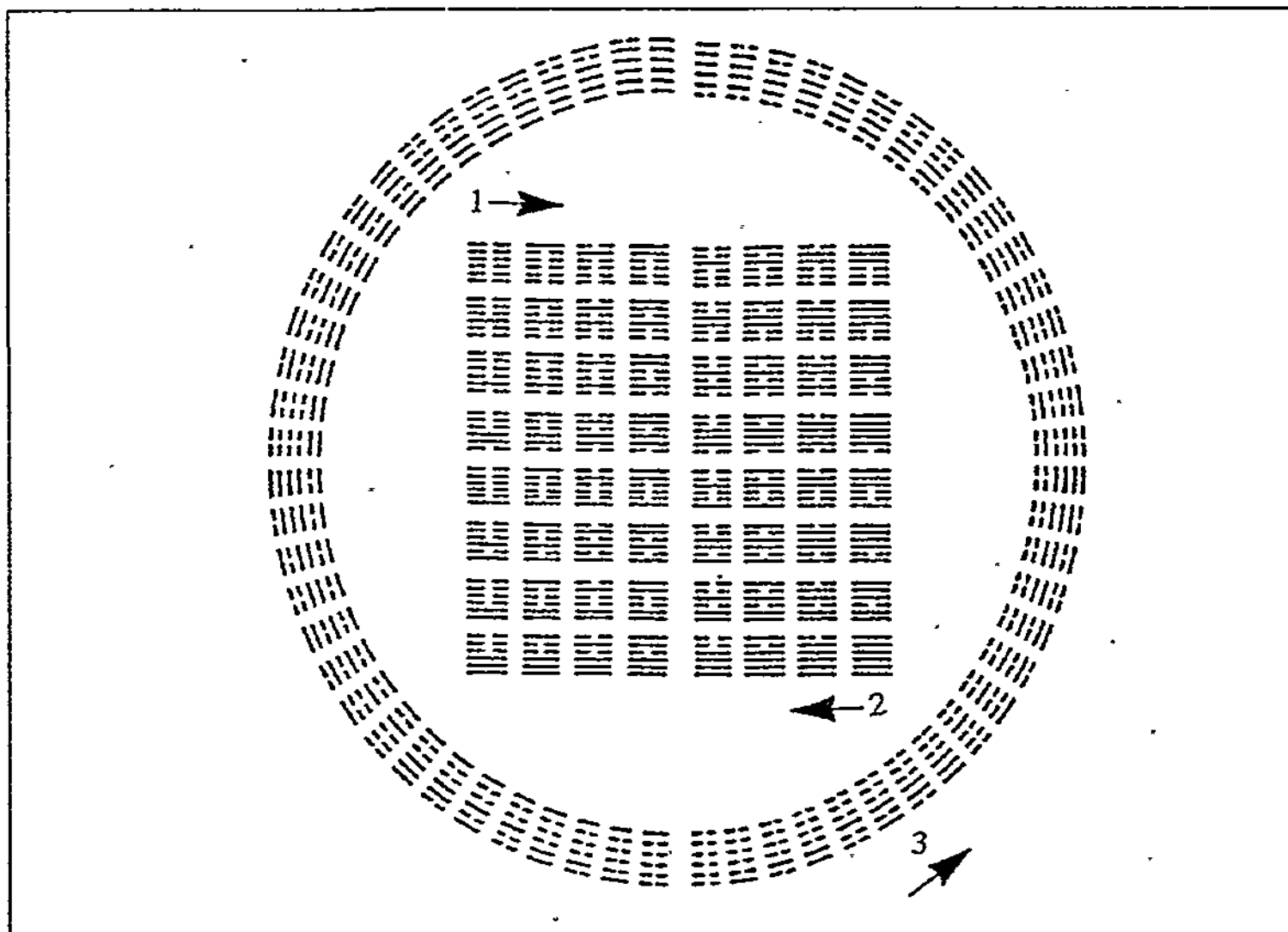
Ces investissements thématiques vont développer le flux de la temporalité, par le biais de leur interaction. A un principe purement mécanique de mouvement se substitue un principe énergétique, à la transformation des éléments abstraits, le jeu du vivant³⁸. Cependant, d'un certain point de vue, la lecture des trigrammes et même de chaque hexagramme, reste linéaire —après tout, on passe de la position basse à la position haute, selon un processus de remontée le long d'un segment de droite imaginaire, scandé par le rythme toujours égal de chaque étage. C'est en ce sens que la linéarité subsiste au sein même d'une conception globalement cyclique.

Tout d'abord l'ordre des hexagrammes suit le processus de Nature. On peut les classer de quatre manières³⁹ : 1) l'ordre de logique yin-yang, c'est-à-dire selon la croissance du yang qui commence par le Kun (䷁), et se termine en Qian (䷀)⁴⁰, 2) l'ordre de logique yang-yin qui suit la croissance du yin et commence par le Qian et se termine en Kun, 3) l'ordre cosmique représente la croissance du yin qui atteint son apogée au milieu et décline vers la fin en se terminant par Kun et 4) l'ordre actuel

du livre *Yi jing* qui suit l'ordre de création⁴¹. Dans ce cas, le premier hexagramme, Qian, est la création du ciel, le deuxième, Kun, est de la terre. Le troisième signifie la naissance des êtres, le quatrième la jeunesse sans expérience en danger, le cinquième l'attente devant le danger. Chaque hexagramme est lié à la signification qui le précède et à celle qui lui succède d'une manière conforme à la cohérence globale de la Nature⁴².

⁴¹On trouvera une explication de cet ordre dans le commentaire de Shuiogua chuan.

⁴²Cf. [Jullien, 1993] qui propose un autre type d'enchaînement, destiné à une lecture philosophique du *Yi Jing*, selon les termes de son sous-titre.



Ensuite, chaque hexagramme produit de la signification, et cette signification ne renvoie jamais à du figé, mais toujours à quelque aspect du mouvement temporel. Prenons quelques exemples. L'hexagramme 35 (䷥) signifie le "progrès". Le feu (soleil) s'élève sur la terre et s'avance vers le ciel. Le progrès n'exige que l'espace d'un jour pour atteindre la plénitude de son rayonnement qu'en revanche, l'hexagramme 53 (䷮) représente le "progrès graduel", échelonné sur la longue durée. Les arbres sont sur la montagne. Ils poussent progressivement en suivant l'ordre établi.

Les images représentées dans la combinaison des hexagrammes suivent certaines règles de la nature : l'hexagramme 6 (䷋) représente le conflit parce que le ciel se trouve en position supérieure et l'eau en position inférieure. Le ciel a une nature qui tend vers le haut et l'eau a une nature qui se dirige vers le bas, d'où l'image de conflit. L'hexagramme 11 (䷁) représente "la paix". La terre est en position supérieure et le ciel en position inférieure : la terre se dirige vers le bas et le ciel vers le haut, donc leurs mouvements se rencontrent harmonieusement. Il y a dans cette paix, un état statique, mais aussi du

⁴³Cf. *ibid.*, la traduction de (否), Pi (hexagramme 12), traditionnellement "stagnation", par "déclin".

⁴⁴Voir [Liebenthal, trad., 1947], dans sa traduction de Tang Yung-Tung

(湯用彤, 王弼之周易論語新義圖書季刊).

⁴⁵Tiré de Hu-Wei, *Yi tu ming bian*, 1706, chap. 3]

(胡渭, 易圖明辨).

⁴⁶Boussole géomantique, collection Musée de l'Homme.

⁴⁷Cf. dans ce n^o, l'article de Wang Dong-Liang, p. 59-60.

⁴⁸Cf. Wang Dong-Liang, p. 58.

⁴⁹[Yang, 1989, p. 328]

(杨力, 周易与中医学, 北京科学技术出版社).

⁵⁰(羅經).

⁵¹(風水說).

mouvement, et, de ce fait, de la temporalité — ce que montre bien la traduction donnée de cet hexagramme par François Jullien [Jullien, 1993, p. 87 sqq.]⁴³, "essor".

Le *Yi jing* est une représentation concentrique de l'Ordre Dynamique⁴⁴, qui règle l'ensemble des temporalités du monde. Cet Ordre prend en considération le développement linéaire des choses qui se succèdent, mais l'englobe dans un mouvement cyclique *généreux*, par l'ampleur de son accueil.

3. Les cercles concentriques du temps

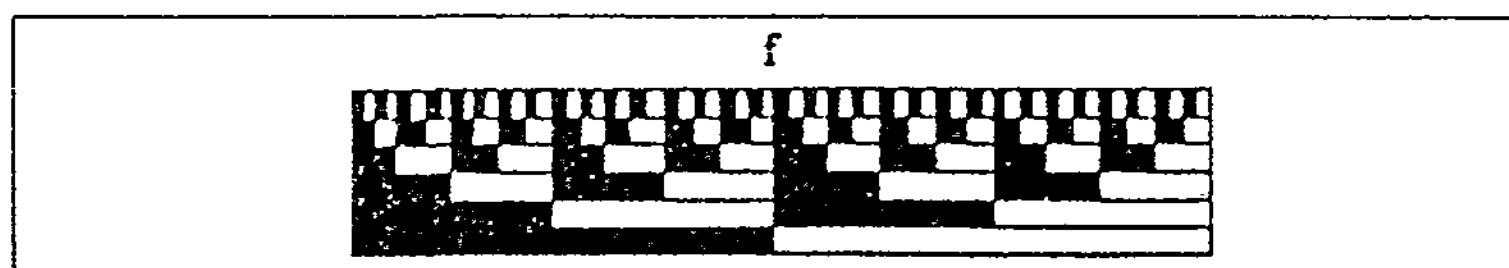
Les images utilisées en géomancie (Image 2⁴⁵ et 3⁴⁶, p. 91) comportent plusieurs cercles temporels où sont intégrés les quatre animaux symboliques (quatrième cercle de l'Image 2), les quatre saisons (cinquième cercle), les trigrammes (Image 2 : cercle IV ; Image 3 : cercle I et IX), les hexagrammes (Image 2 : cercle VI), douze signes d'animaux représentant un cycle de douze ans⁴⁷ (Image 2 : cercle V, Image 3 : cercle V), les vingt-quatre périodes climatiques réparties entre les quatre saisons (Image 2 : cercle VII, Image 3 : cercle XI⁴⁸). Ces images renvoient toutes à une même conception de la temporalité. S'y ajoutent d'autres cycles d'ordre macrocosmique : la lune dans ses différentes phases (au nombre de trente sur l'Image 2 : cercle VIII). Mais le microcosme n'est pas oublié : le corps humain est un microcosme ; l'activité de ses organes internes possède à chaque fois sa propre structure temporelle ; ils sont divisés en dix et forment un cycle. Leur moments de plus grande activité se répartit dans le cycle de la journée et de l'année selon l'ordre suivant : vésicule biliaire, foie, intestin grêle, cœur, estomac, rate, gros intestin, poumon, vessie, reins, vésicule biliaire⁴⁹ (voir ci-dessus le tableau 1 ; l'Image 2 : cercle X, partiellement, mélangé avec des représentations du puits, de la chambre, etc.). Les instruments⁵⁰ qui portent ces images servent à une sorte de géomancie qui est moins divination que géométrie appliquée : il s'agit en fait de mesurer la meilleure configuration du terrain, la meilleure disposition des choses, étant entendu que la terre est considérée comme un corps où circule de l'énergie, corps modelé par le vent et l'eau, et c'est la raison pour laquelle on parle ici de la théorie du Vent et de l'Eau (*Feng shui shuo*⁵¹). Le sixième cercle de la boussole (Image 3) montre les neuf étoiles déterminant l'orientation des habitations. De même, dans la géomancie, la terre comporte une temporalité directionnelle.

4. Le temps, l'éternité et le sujet

La notion de temporalité selon *Yi jing* se fonde sur la dualité du yin et du yang. Pour penser le rapport du temps à l'éternel, les anciens ont développé une réflexion sur la ternarité, qui s'exprime en particulier par les images que nous allons présenter.

4. 1. De la dualité à la ternarité

Dans le chapitre 42 de *Dao de jing*, nous pouvons lire : "le Tao engendre Un. Un engendre Deux. Deux engendre Trois. Trois engendre tous les êtres". Cette phrase résume bien ce que nous avons vu concernant le processus de création des hexagrammes à travers l'Un, puis le Deux, c'est-à-dire la double polarité du trait continu et du trait discontinu qui sont la base du trigramme et, à travers lui, de toutes les combinaisons possibles. Cette conception est représentée en Extrême-Orient par l'image familière du taiji⁵², "polarité suprême"⁵³. Premièrement le cercle, image a, représente une entité, Un, qui n'a pas encore la polarité, appelé *wuji*⁵⁴ "non-polarité". Il vient de la notion taoïste, *wu*, "non-existence". Sur l'image b⁵⁵, à l'intérieur, les deux éléments s'opposent. "les antagonistes sont confrontés rigidelement dans une indépendance statique" [Arnheim, 1973 (1966), p. 244]. Cette dualité est en contradiction : le même ne peut être à la fois l'un et l'autre. Si on multiplie cet état de dualité et que l'on modifie la position respective des deux éléments, on obtient l'image c. C'est ce qu'a fait Zhou Dun-Yi⁵⁶ au XI^e siècle en Chine. Cette image est encore statique, mais, dans la mesure où elle dépasse la dualité antithétique et accolée, et réalise une dualité imbriquée au sein de l'unité représentée par le cercle central, elle comporte une dynamique virtuelle. Pour conférer le dynamisme en acte à la dualité, il faut passer à l'image d⁵⁷. A l'intérieur de ce dynamisme duel, se trouvent deux autres dynamismes duels et cela se répète encore à l'intérieur du petit dynamisme duel (d-1). La fameuse image d-2, *di-taiji*, est un symbole simplifié du d-1. Ce processus engendre la pluralité infinie des combinaisons, trigrammes et hexagrammes (voir supra 2. 3.), que nous pouvons concrétiser en une image f. A l'intérieur du yin et du yang, on retrouve encore la dualité du yin/yang et cela continue à l'infini.



Cette activité perpétuelle est comme un processus sans fin qu'on exprimera de manière ternaire au moyen de l'image e⁵⁸, celle qu'on appelle *tri-taiji*.

⁵²Le mot "taiji" apparaît pour la première fois dans le *Yi jing*. Sur le taiji, voir [Robinet, 1990, p. 373-411].

⁵³Dans le *Yi-jing* le taiji est l'origine de toute existence, l'Ultime Suprême —entité vide. Plus tard, chez les néo-confucianistes, le taiji contient l'ensemble des deux principes de l'univers, il est "polarité suprême". Cependant, pour certaines d'entre eux "Taiji est wuji" — Ultime Suprême vide. C'est ainsi que nous l'entendons ici.

⁵⁴(無極).

⁵⁵Voir le *Yi Bi Chuan* (易緯傳).

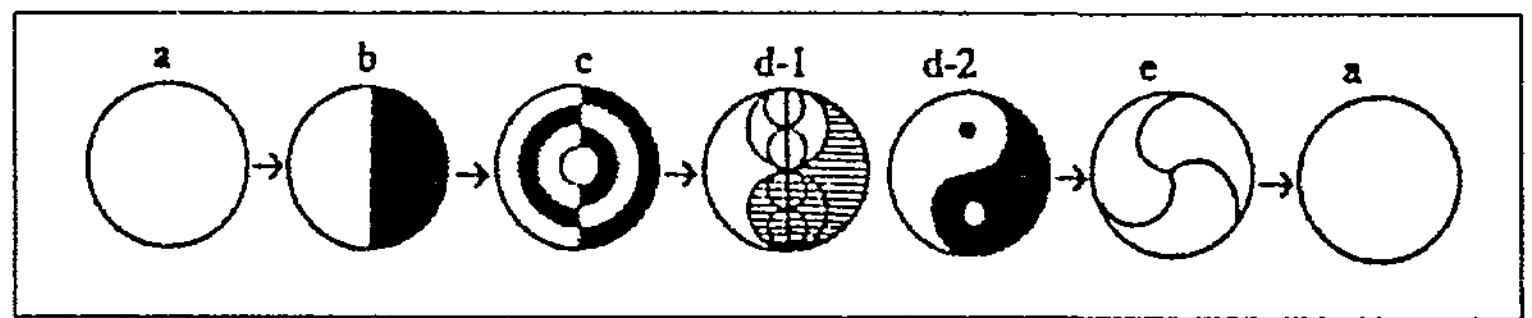
⁵⁶(周敦頤) (1017-1073).

⁵⁷Une telle image apparaît en Corée au plus tard au VII^e siècle, à l'époque du royaume de Sin-la (Silla), comme en témoigne un relief découvert dans le temple de Kam-En

(감은사) (感恩寺).

⁵⁸Cf. l'épée qu'on a découverte en Corée au V^e siècle, époque du Royaume de Silla.

⁵⁹Dans le *Shang fang da dong zhen yuan miao jing tu*
(上方大洞真元妙經圖).



⁶⁰Ce processus du mouvement est le principe des arts martiaux. Voir [Despeux, 1981b].

⁶¹(無極圖).

⁶²(丹田).

⁶³(精).

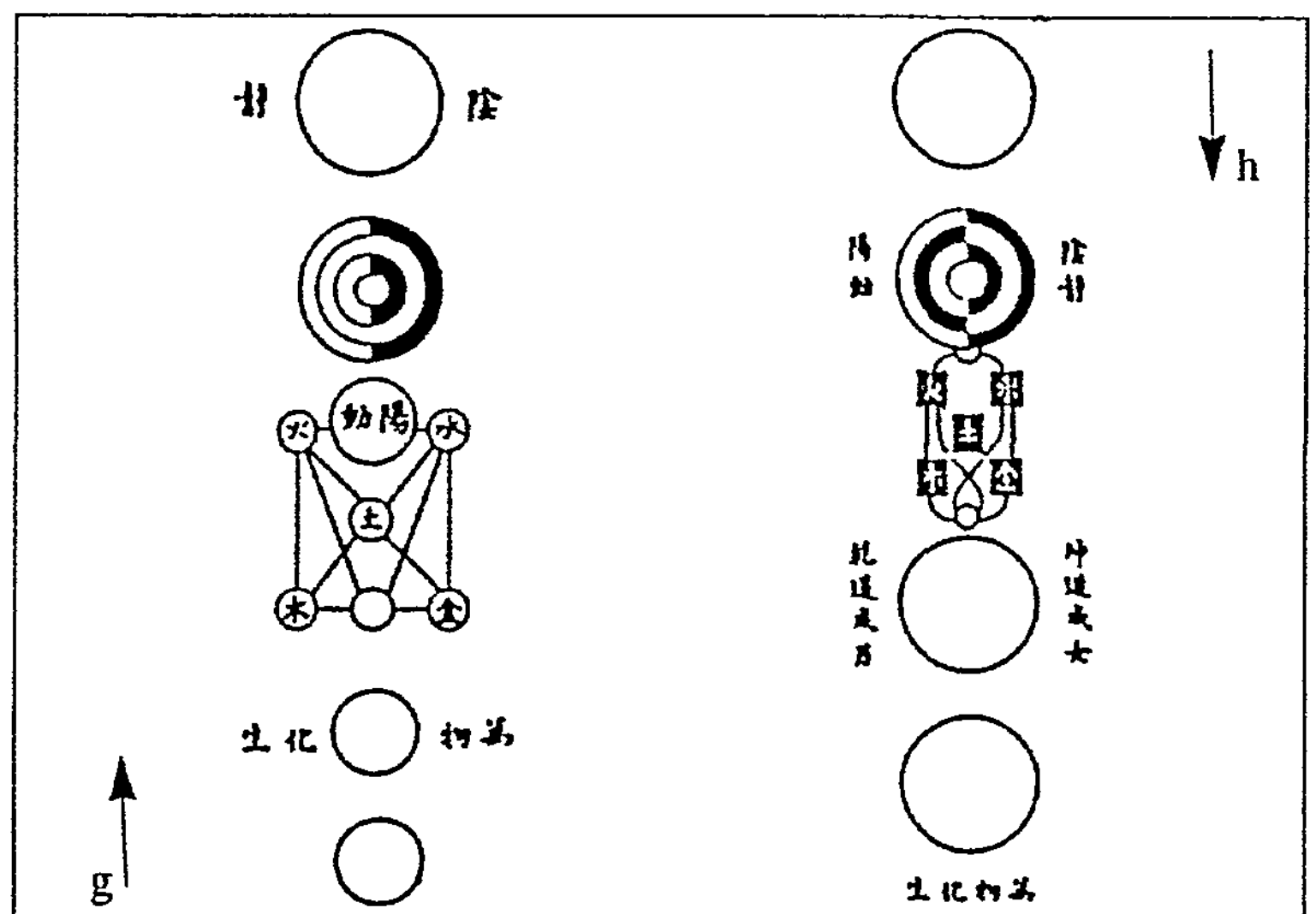
⁶⁴(氣).

⁶⁵(神).

⁶⁶(太極圖說).

4. 2. De la ternarité à l'éternité

C'est cette image e qui symbolise le mouvement circulaire perpétuel, image d'un monde phénoménal, que le sage doit dépasser pour arriver en a, l'état de l'éternité. Ce processus a reçu la forme d'un diagramme g (voir ci-dessous) dès le VIII^e siècle⁵⁹. Ce diagramme est utilisé d'abord par les alchimistes comme une représentation de l'alchimie intérieure du corps pour atteindre l'immortalité⁶⁰, ensuite par Chen Tuan sous le nom de *wu ji tu*⁶¹ pour montrer le processus de la méditation : le cercle du bas signifie *dan tien*⁶² (centre d'énergie) ; le deuxième cercle représente la transformation du *jing*⁶³ (essence) en *qi*⁶⁴ (souffle), puis en *shen*⁶⁵ (esprit) ; le troisième, les Cinq Éléments, et le quatrième, le yin et le yang menant à la conscience spirituelle ; dans le dernier cercle, l'esprit est devenu Vide. Plus tard, Zhou Dun-yi expose le processus de la création cosmologique dans le diagramme, "*Tai ji tu shuo*"⁶⁶ (h), en suivant un sens inverse de celui de Chen Tuan. A l'Origine, il y a le pôle suprême, Absolu, ensuite les deux énergies se créent sous la forme du yin et du yang, puis d'elles découlent les Cinq Éléments : à partir de la gauche, leur combinaison donne le feu, à partir de la droite, l'eau. Ensuite viennent, par une succession de combinaisons, le métal et la terre. Le cercle suivant représente le masculin et le féminin, et enfin à partir de là, les dix mille êtres se créent. Les deux derniers cercles sont représentés vides, identiques au premier. Cela signifie que chaque être est une parcelle de l'Absolu.



Le sage est celui qui réussit à unir l'âme individuelle à l'âme universelle, que symbolise ici le cercle vide. Le sage atteint un état du Vide, qui est celui de l'Origine, que nous verrons plus tard dans la peinture zen⁶⁷. Ainsi s'articulent la temporalité individuelle du sage et la régulation du temps cosmique.

4. 3. Le temps continu et le temps discontinu

Dans le temps phénoménal nous percevons le temps comme durée linéaire continue. Cette conception projette le passé vers l'avenir. Par contre, la conception idéale du temps préconisée par le taoïsme et le bouddhisme est celle d'un temps discontinu. Le sage, ayant maîtrisé tous ses désirs, n'est plus dans une attitude d'effort, vit sans intention. Il a trouvé le repos dans l'instant présent, n'est plus tendu vers l'avenir et ne se soucie plus du passé. Ses actes sont contenus dans l'instant actuel, sa quiétude est parfaite. Il vit le temps en sa plus complète discontinuité⁶⁸, sans se soucier de ce qui précède ni de ce qui suit, voir [Silburn, 1955]. Bouddha a dit :

"Qu'on ne poursuive plus le passé, qu'on ne désire plus ardemment l'avenir. Le passé est aboli, l'avenir n'est pas encore apparu. Celui qui, dans le moment naissant examine le *dharma*, jouit de l'inébranlable, de l'imperturbable", *Majjhima Nikâya*, III, 187, [Trenckner et Chalmers, 1887].

Le temps phénoménal est cause d'un conditionnement d'un futur prédestiné par le présent, il est ce réel où résident la souffrance et la mort. Il faut donc chercher à atteindre le temps suspendu, la réalité non conditionnée. Dans la vision spirituelle du bouddhisme, le temps n'est pas conçu selon le rapport espace-temps où le corps physique bouge, mais comme un aspect de l'expérience subjective, voir [Pande, 1993].

4. 4. L'éternité ou le temps suspendu dans les peintures

La conception d'une temporalité vécue dans un éternel présent est particulièrement prégnante dans la peinture traditionnelle d'Extrême-Orient. La recherche de l'immortalité est le thème majeur des taoïstes [Maspero, 1971, p. 353-380]. Ainsi la représentation historique qui prend pour objet l'événement éphémère, l'expression de sentiments éphémères au moyen de personnages représentés en gros plan n'est pas privilégié. Le désir d'immortalité a contribué à créer un type de peinture où le tableau est composé des dix objets de la longévité, *ship jang seng*⁶⁹, (Image 4, p. 92⁷⁰). Les dix symboles de longévité sont le soleil, le nuage, la grue, la tortue, la gazelle, le pin, le bambou, l'eau, le rocher et la plante de l'immortalité⁷¹. Le soleil se lève éternellement en haut de la montagne enlacée par les nuages, les bambous poussent sur un rocher, les grues reposent sur le sapin qui est toujours vert même en hiver, les tortues jouent dans l'eau, les gazelles goûtent les plantes de l'immortalité.

⁶⁷(禪)

"chan" (vient du sanskrit *dhyâna*, "méditation") ; en coréen "seun". La forme "zen", couramment employée en français, est japonaise.

⁶⁸Cette discontinuité est différente de la discontinuité transformationnelle de la théorie narrative, par exemple. En effet, cette dernière se situe en deçà de la temporalité continue, la précédente, au contraire, au-delà.

⁶⁹Prononciation coréenne ; prononciation chinoise : *shi chang sheng*

(十長生).

⁷⁰L'Image 4 présente quatre panneaux d'un ensemble qui en compte dix. On y voit néanmoins tous les symboles. C'est un paravent du XIX^e siècle de la dynastie Yi, peint sur soie, 62 cm x 383 cm [Auspicious Spirits, 1983, p. 64].

⁷¹(不老草).

⁷²管子)

⁷³Guan zi, ch. 49,
(聖人與時變而
不化).

⁷⁴
(從物而不移).

⁷⁵Mun Cheung
(文清),
encre sur soie, dynastie
Yi de Corée,
54, 8 x 36, 6cm, Musée
National de Kyoto,
Japon.

⁷⁶Kang Hi-An (1419-
1464), "Sage regardant
l'eau", encre noire sur
papier, 23, 6 x 15, 8 cm,
collection du Musée
National de Séoul.

⁷⁷Prononciation
coréenne ;
prononciation chinoise
"xin niu tu"

(尋牛圖).

On dit aussi "ship ou
do" ; "dix tableaux du
buffle"

(十牛圖),
en chinois "shi niu
tu"—
en raison de la
composition générale
en dix tableaux. Il existe
aussi, mais rarement,
une composition de 4, 5,
6, 8, ou 12 tableaux.

⁷⁸Le buffle est le
symbole de la vertu
dans la vie pastorale,
voir [Jang, 1992]. Pour
les taoïstes, c'est le
cheval qui
remplace le buffle, pour
le bouddhisme tibétain,
c'est l'éléphant, mais
celui-ci ne figure que
sur un seul tableau
(voir [Despeux,
1981a]).

Dans le monde en mutation perpétuelle, l'attitude d'un taoïste doit être immuable comme dans l'oeil du cyclone. Guan zi⁷² dit "le sage change mais il ne se transforme pas"⁷³ et continue ainsi : "il suit les choses mais il n'abandonne pas le principe"⁷⁴. Cela veut dire que le sage s'adapte au changement du monde de la Nature mais sait que ce changement n'est qu'une apparence. L'homme contemple humblement la Nature dans son immensité (Image 5⁷⁵, p. 92). C'est que la Nature, dans cette conception, représente au regard de l'homme, l'éternité, mais une éternité cyclique qui suit une loi de transformation. Cette transformation règle un cycle bien ordonné incluant l'homme dans son harmonie. Par la suite, l'homme comprend que rien n'est immuable dans le monde extérieur. Il recherche un état intérieur où le temps est suspendu et il est heureux dans la Nature (Image 6⁷⁶, p. 92).

4. 5. Le cercle : image de l'absolu

La représentation du type *shim ou do*⁷⁷— "l'image à la recherche du buffle"⁷⁸— mettant en scène cette marche vers l'état intérieur d'éveil et d'illumination illustre la presque équivalence entre état intérieur de suspension et éternité. Elle correspond à ce cycle de l'éveil dont nous rencontrons souvent les images peintes sur les murs des temples bouddhistes. Il existe deux types de *shim ou do* : celui de Pu ming⁷⁹ (Image 7⁸⁰, p. 93) et celui de Kuo an⁸¹ (Image 8⁸², p. 93). Les deux sont composées de dix scènes :

Pu ming ⁸³	Kuo an ⁸⁴
1. Avant l'apprivoisement du buffle	1. A la recherche du buffle
2. Commencement de l'apprivoisement	2. Voir les traces du buffle
3. Le buffle est apprivoisé	3. Trouver le buffle
4. Le buffle résiste en tournant la tête	4. Attraper le buffle
5. Le buffle se soumet volontairement	5. Elever le buffle
6. Disparition de l'obstacle	6. Entrer à la maison sur le dos du buffle
7. Suivre le naturel	7. Le buffle oublié, l'homme reste seul
8. Ils s'oublient l'un l'autre	8. Le buffle et l'homme sont oubliés
9. Illumination solitaire	9. Retour à l'origine
10. Disparition des deux	10. Rentrer dans la ville

Le type Pu ming a comme particularité le blanchissement progressif du buffle, en revanche le buffle du Kuo an reste le même. Nous remarquons que cette dernière étape, qui indique l'état d'éveil, est représentée sous forme de cercle. L'état parfait ne devrait être que cercle pour ceux qui ont une conception de la temporalité en processus cyclique. L'état d'éveil se représente sous forme de cercle en Pu ming. En Kuo an,

les images sont déjà comprises dans des cadres de forme circulaire, quant à l' Image 8, elle n'offre qu'un cercle vide de tout contenu, exprimant la vacuité parfaite. Cet état d'illumination apparaît à la fin du Pu ming, tandis qu'en Kuo an la série d'images se poursuit : après l'éveil on retourne à l'état originel (l' Image 8 représente le même saule que l' Image 1) la nature est la même mais l'homme n'est plus le même, il descend dans le monde pour prêcher⁸⁵.

La dernière image du Kuo an nous montre le vieillard rencontrant un garçon. Nous supposons que le petit garçon à la recherche du buffle sur la première image est devenu un sage en revêtant la forme de vieillard, lequel représente une sagesse accomplie. Le garçon est une image de l'ignorance face à la sagesse, mais à partir de cette rencontre, il va connaître les mêmes étapes que le sage a expérimentées. Donc la série de dix cercles forme un autre grand cercle de dix et l'histoire recommence sans fin. Ce type d'image combine la récurrence des unités et celle de leur progression, virtuellement à l'infini. Pour cette raison on peut les appeler des images *pancycliques*.

Ce genre d'images est peint, en général, sur les quatre murs extérieurs du temple, de telle sorte que l'on peut les apprécier pleinement en tournant autour du temple. La temporalité y est donc ordonnée spatialement, de même que, différemment, les images du type *sa shin do* (voir 1. 2.).

5. La temporalité de l'énonciataire de la peinture

5. 1. Quatre stades temporels de la perception

A chaque instant de la contemplation, l'impression et le jugement sont différents. Dans la tradition bouddhique, quatre propositions expriment les états progressifs de contemplation des objets.

1. La montagne est la montagne, l'eau est l'eau ;
2. La montagne n'est pas la montagne, l'eau n'est pas l'eau ;
3. La montagne est l'eau, l'eau est la montagne ;
4. La montagne est la montagne, l'eau est l'eau.

L'étape 1 et l'étape 4 sont identiques, mais l'état d'esprit de l'observateur se modifie à travers deux étapes de négation (étape 2) et de permutation (étape 3) (c'est un processus identique que nous avons vu au-dessus dans l'image de Kuo an, Images 1 et 8). Ces quatre propositions constituent les phases d'une temporalité cyclique évolutive. Mais

⁸⁵Cela montre que Kuo an appartient à l'école bouddhique du Grand Véhicule qui dépasse le salut individuel et attache de l'importance au salut des autres.

⁷⁹*Pu ming*

(普明)

serait le nom d'un maître chan ou d'un temple, à la fin du XII^e siècle.

⁸⁰Xylographie du XVII^e siècle.

⁸¹*Kuo an*

(廓庵)

vécut au XII^e siècle. Pour ce type d'image, voir [Suzuki, 1927].

⁸²Une des plus anciennes illustrations de ce type date du XV^e siècle. Elle est conservée au temple Shokoku

(相國寺)

à Kyoto, Japon.

⁸³1. (未牧)

2. (初調)

3. (受制)

4. (廻首)

5. (馴伏)

6. (無碍)

7. (任運)

8. (相忘)

9. (獨照)

10. (雙泯)

⁸⁴1. (尋牛)

2. (見跡)

3. (見牛)

4. (得牛)

5. (牧牛)

6. (騎牛歸家)

7. (忘牛存人)

8. (人牛俱忘)

9. (返本還源)

10. (入廓垂手)

l'évolution se passe uniquement à l'intérieur de l'observateur. Le monde est différent, ce n'est pas parce que le monde est changé, mais c'est *moi* qui suis changé. La valeur de l'objet dépend de l'état du sujet. L'art suprême est d'éveiller à cette évolution intérieure.

5. 2. Temporalité de la manipulation

La temporalité est limitée en ceci que l'espace de la peinture est fini. Mais quand le peintre opte pour le rouleau comme support de la peinture au lieu du cadre rigide, le lecteur, déroulant le rouleau, peut se créer une temporalité propre : le paysage peint se révèle à la fois en fonction du rythme et du cadrage provisoire choisis par l'énonciataire :

“Le dérouler, c'est créer chaque fois le miracle de dénouer le Temps, de revivre son rythme vécu et dominé (rappelons qu'en Chine, le déroulement et la contemplation d'un chef-d'œuvre, durant des heures, constituent un rituel presque sacré)” [Cheng, 1979, p. 69].

“Une suite ininterrompue de métamorphoses” [Billeter, 1989, p. 218] se déploie devant l'énonciataire. L'énonciataire devient momentanément l'énonciateur, puisqu'il manipule, au double sens du terme, l'énoncé. Ce faisant, il crée l'énonciation. Néanmoins, comme l'énonciateur premier —le peintre— a préétabli les relations spatiales entre les objets figuratifs en leur imposant telle dimension et tel ordre, cette création est limitée, soumise elle-même à la manipulation initiale.

Ainsi la double temporalisation que secrète la forme de l'image peinte sur un rouleau met-elle en jeu, à partir de l'œuvre produite, de sa *configuration* propre, les deux instances énonciatives qui l'encadrent : la *préfiguration*, d'une part, dont l'énonciateur fait preuve en disposant ceci après cela plutôt que cela après ceci ; la *refiguration*⁸⁶, d'autre part, que modifie, pour chaque l'acteur de l'actant énonciataire, son jeu manipulatoire. Cette triple temporalisation —de l'énoncé et de la double situation énonciative— n'est pas exceptionnelle, mais son originalité réside dans la part active que prennent le peintre et le spectateur. En effet, lorsque la peinture est disposée sur une page (enluminure), sur un mur, sur un toile ou un panneau de bois, l'ordre et le *tempo* de la lecture ne dépendent pas de façon contraignante de la disposition créée par le peintre et n'exigent pas une gestualité propre du spectateur. C'est au contraire l'engagement des deux expériences subjectives dans la temporalisation de l'image qui fait la spécificité de la peinture sur rouleau, et la rend particulièrement apte à l'expression, à la mimésis du “temps subjectivé”⁸⁷.

⁸⁶Cette terminologie s'inspire de celle qu'utilise Paul Ricœur pour expliciter sa théorie de la triple mimésis [Ricœur, 1983].

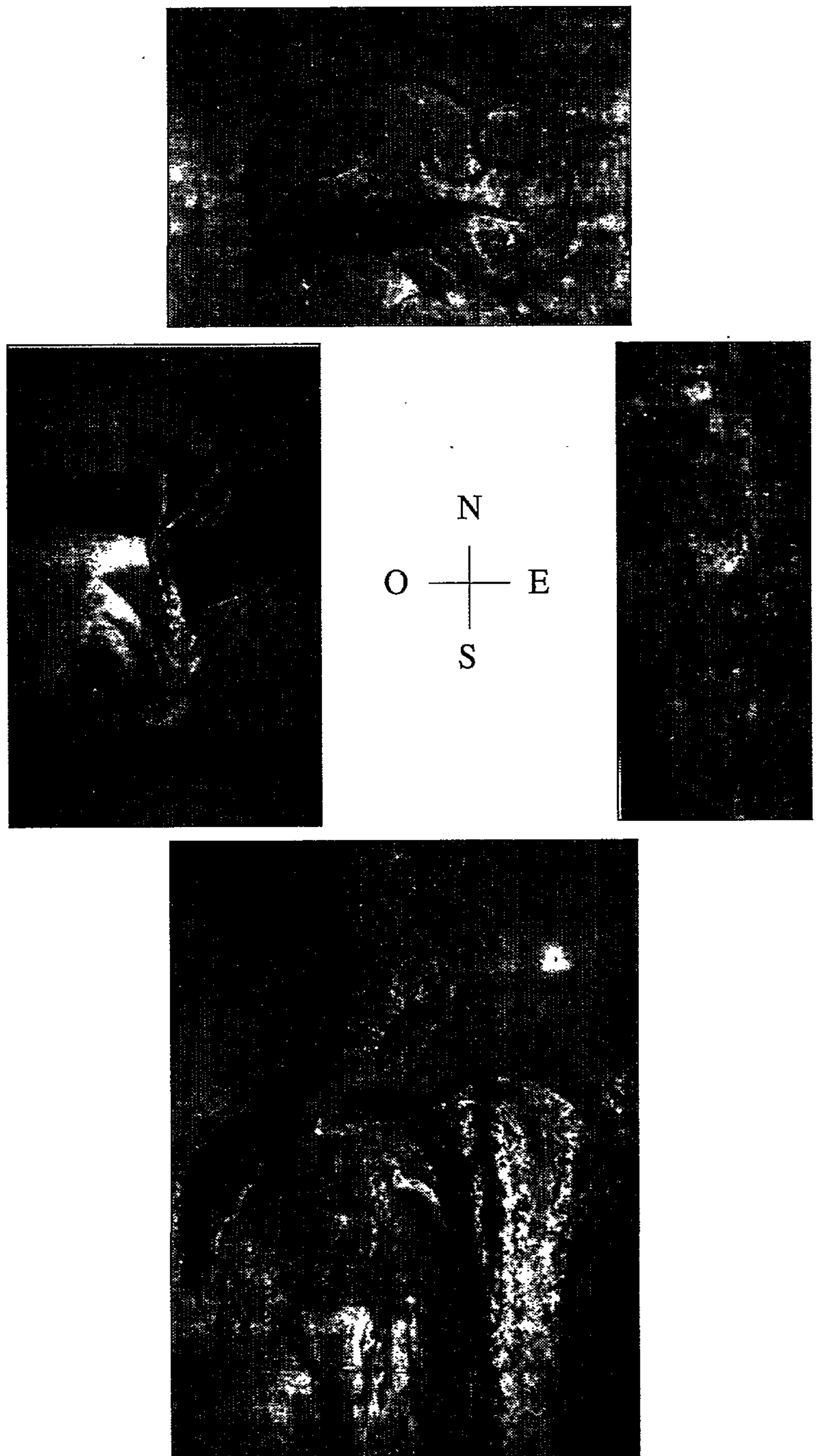
⁸⁷Cf. dans ce n°, l'article de J.-C. Coquet, p. 9-29.

6. Conclusion

Au terme de cette présentation, il apparaît que la mimésis extrême-orientale est soucieuse de conserver au mieux la fluidité du temps sous la forme d'un Ordre Dynamique généralisé. Tous les dispositifs étudiés concourent à cette même fin. Or, la mimésis saisit le temps selon trois modes, dans la peinture comme aussi bien dans la calligraphie⁸⁸ : elle suppose un rapport précis à la vie des réalités référentielles, notamment une coïncidence avec le principe intentionnel des choses ; elle engage une temporalité de l'inspiration et du geste du Sujet énonciateur ; elle convoque, avec plus ou moins de liberté (cf. ci-dessus 5. 2.), le rythme propre de l'énonciataire. C'est au seuil de l'étude de cette triplicité, et de ses corrélations éventuelles avec des théories et des pratiques occidentales —on pense notamment à Matisse— que ces prolégomènes entendaient mener.

⁸⁸Pour la calligraphie chinoise, voir [Billeter, 1989].

*E. I. D. O. S. (Séoul)
Université de Paris VII*

*Image 1*

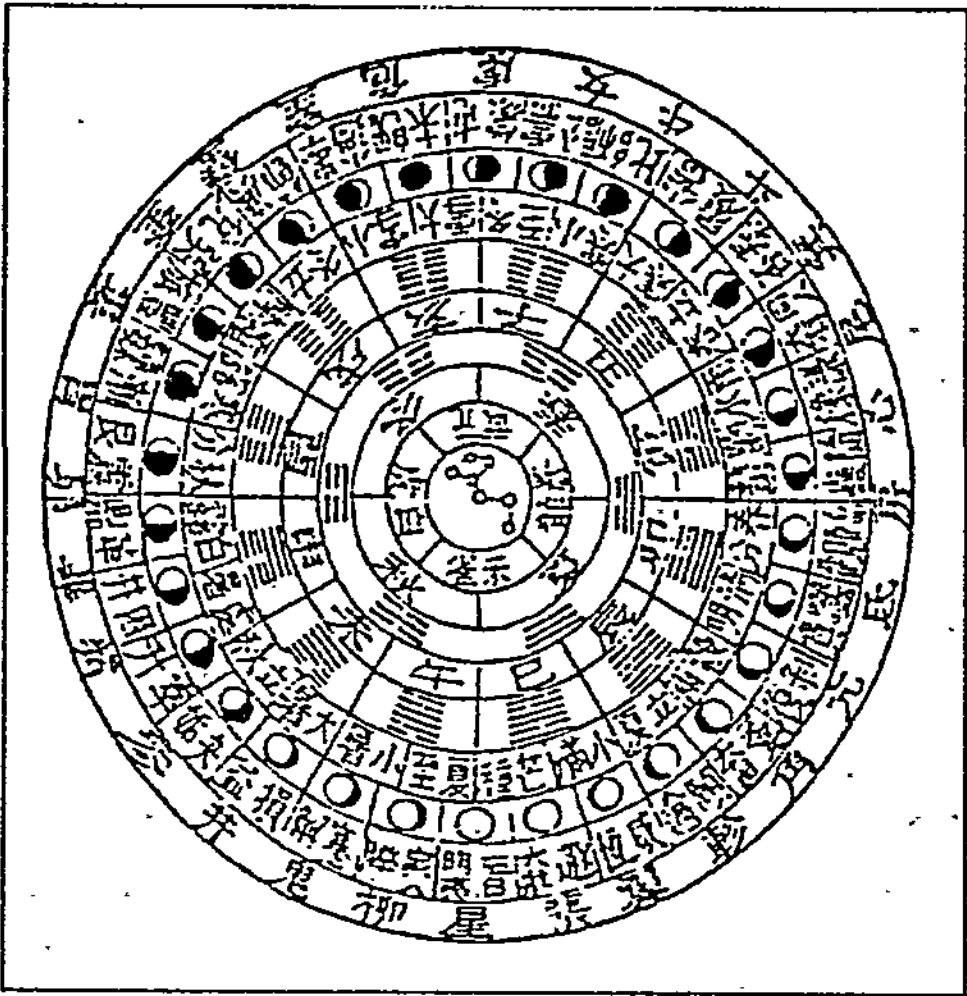


Image 2

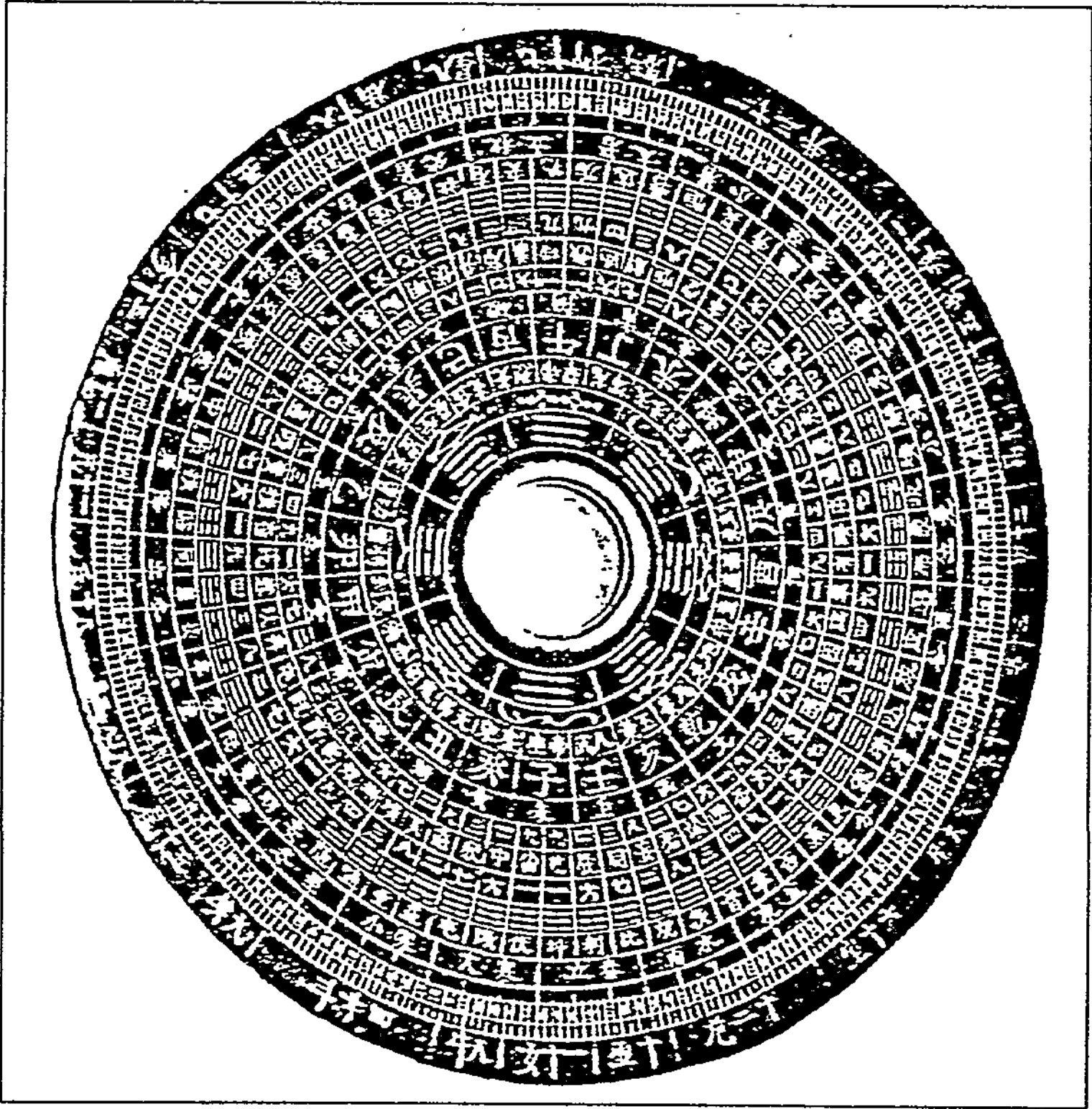


Image 3

*Image 4**Image 5**Image 6*

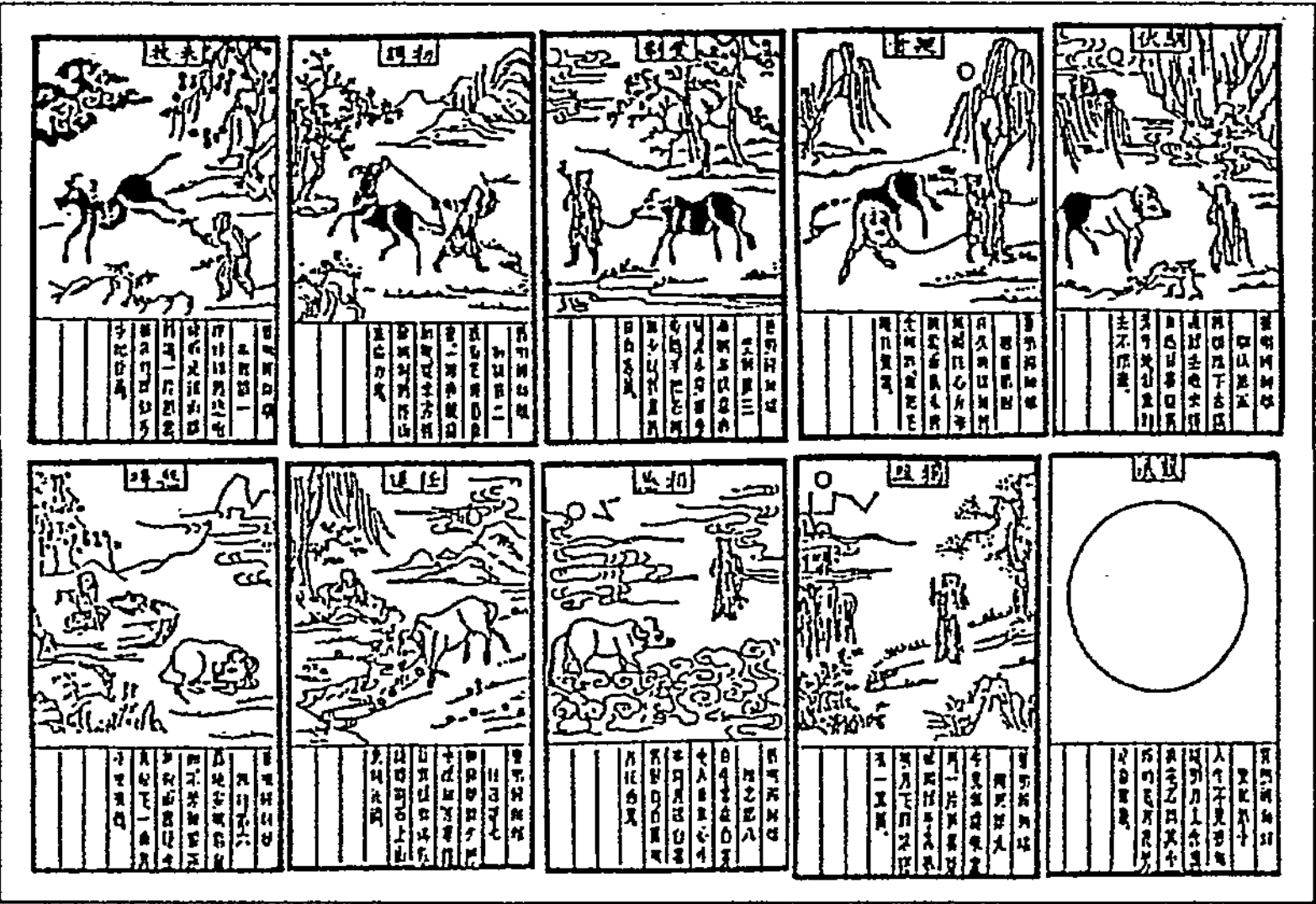


Image 7

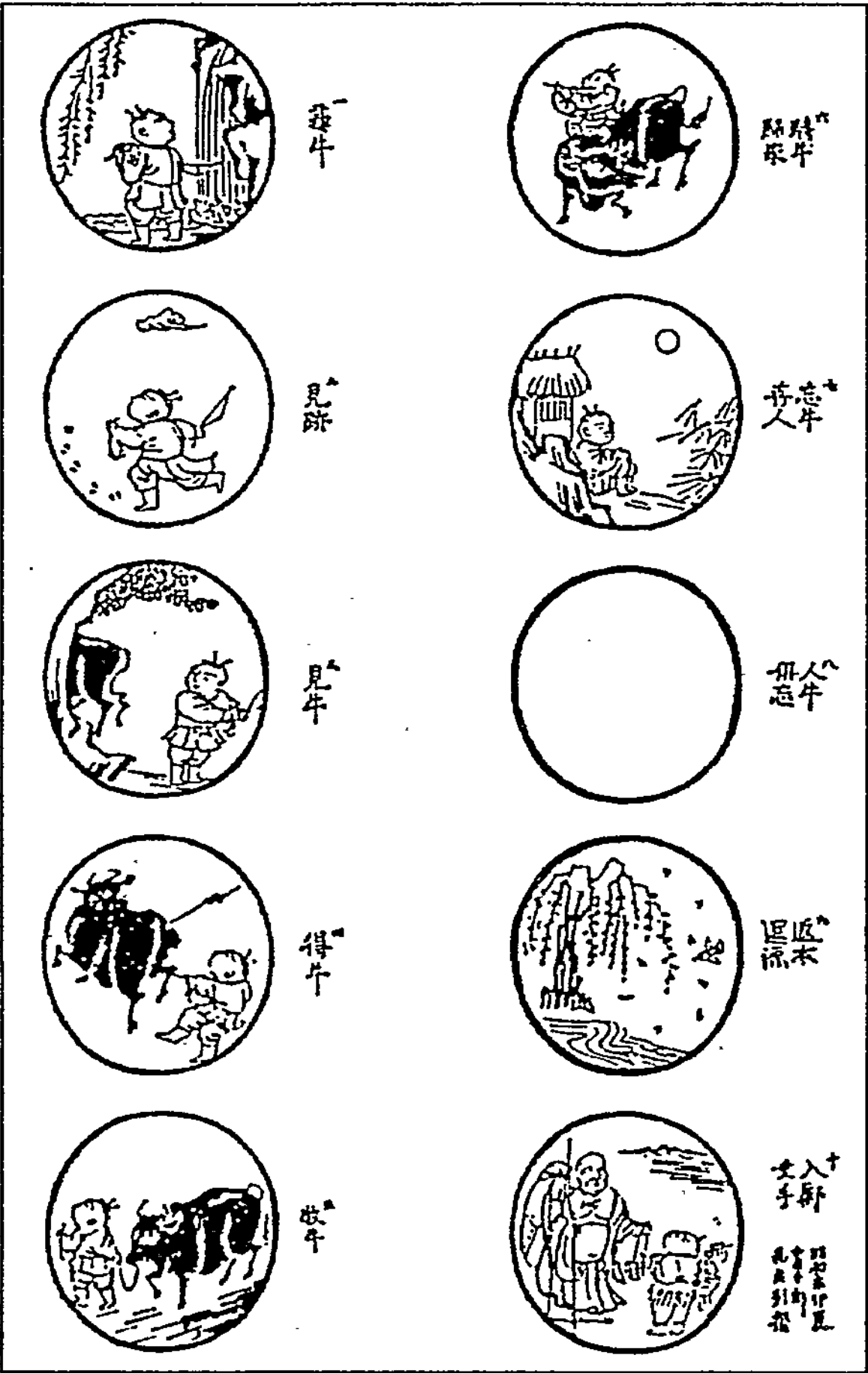


Image 8

Bibliographie

ARNHEIM (R.)

1973, *Vers une psychologie de l'art* (1966), Paris, Seghers.

Auspicious Spirits : Korea Folk Paintings and related objets

1983, Washington, International Exhibition Foundation.

BAK (Y.- S.),

1990, "Réflexions sur le thème du *sa shin do*", p. 57-111, in *L'Origine de l'art coréen*, Séoul, Ye kyung.

BALSLEV (A.- N.)

1993, "Time and the Hindu expérience", p. 163-181, in *Religion and Time*, Leiden, New York, Köln, E. J. Brill.

BIARDEAU (M.)

1981, *Cosmologies pûraniques*, t. I, "Etudes de Mythologie Hindoue", vol. CXXVIII, Paris, E. F. E. O. (Publication de l'Ecole Française d'Extrême-Orient).

BILLARD (R.)

1971, *L'Astrologie indienne*, vol. LXXXIII, Paris, E. F. E. O.

BILLETER (J.- F.)

1989, *L'Art chinois de l'écriture*, Genève, Skira.

CAMMANN (S. V. R.)

1990, "The eight trigrams : variants and their uses", p. 301-317, in *History of Religions*, vol. 29, n. 4, University of Chicago, May.

CHENG (F.)

1979, *Vide et plein : le langage pictural chinois*, Paris, Seuil.

Cinq mille ans d'art chinois : architecture 1, architecture des palais

1990, Bruxelles, Vander S. A.

COQUET (J.- C.)

1987, "Linguistique et sémiologie", *Actes Sémiotiques-documents*, IX, 88.

1989, *Le Discours et son sujet*, Paris, Méridiens Klincksieck.

COSTANTINI (M.)

1992, *La Génération Thalès*, Paris, Critérion.

La Culture de Koguryo

1975, Pyong Yang, Presses des Sciences Sociales.

DESPEUX (C.)

1981a, *Le Chemin de l'éveil*, Paris, L'Asiathèque.

1981b, *Taiji Quan, art martial, technique de longue vie*, Paris, Guy Trédaniel.

DUMONT (J.- P.)

1991, *Les Présocratiques*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).

ELIADE (M.)

1949, *Le Mythe de l'Éternel Retour : archétypes et répétition*, Paris, Gallimard.

GRANET (M.)

1968, *La Pensée chinoise*, Paris, Albin Michel.

GREIMAS (A.- J.)

1983, *Du sens II*, Paris, Seuil.

JANG (S. J.- Y.)

1992, "Ox-hearding painting in the Sung dynasty", *Artibus Asiae*, vol. LII, 1/2, published by the Museum Rietberg Zurich, p. 54-93.

JOU (Y.- H.)

1985, *Murals of Koguryo Tumulus*, Tokyo.

JULLIEN (F.)

1993, *Figures de l'immanence*, Paris, Grasset.

LEGGE (J.)

1899, *I ching, the book of changes : the sacred book of the East*, Oxford.

LIEBENTHAL (W.), trad.

1947, "Wang Pi's interpretation of the I Ching and Lun-Yu" (trad. de Tang Y. T.), *Harvard Journal of Asiatic Studies*, vol. 10, Cambridge, Mass (U.S.A), Harvard-Yenching Institute, p. 124-161.

LIU (K.- H.) et GRYNPAS (B.), trad.

1967, *Philosophes taoïstes*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).

MASPERO (H.)

1971, *Le Taoïsme et les religions chinoises*, Paris, Gallimard.

NEEDHAM (J.)

1956, *Science and civilisation in China*, vol. 2, History of scientific thought, Cambridge University Press.

PANDE (G. C.)

1993, "Time in bouddhisme", p. 182-207, in *Religion and Time*, Leiden, New York, Köln, E. J. Brill.

PERROT (E.), trad.

1973, *Yi jing : le livre des transformations*, Paris, Librairie de Médicis.

PHILASTRE, trad.

1881, *Le Yi-king ou le livre des changements de la dynastie des Tsheou*, Paris, Annales du musée Guimet.

REGIS (Le Père), trad.
1834-1839, *Yi-King : antiquissimus Sinarum Liber, quem ex latina interpretatione.*

RICŒUR (P.)
1983, *Temps et récit*, t. I, Paris, Seuil.

ROBINET (I.)
1990, "The places and meaning of the notion of Taiji in taoïste sources prior to the Ming dynasty", p. 373-411, *History of Religions*, Univ. of Chicago Press, vol. 29, number 4, may.

SCHÖNBERGER (Dr. M.)
1973, *Yi-King et code génétique : une clef cachée de la vie*, München (trad. en français par F. Pascalis, Paris, Les deux Océans, 1991).

SILBURN (L.)
1955, *Instant et Cause : le discontinu dans la pensée philosophique de l'Inde*, Paris, J. Vrin.

SUZUKI (D. T.)
1927, "The Ten cow-herding pictures", in *Essays in Zen Buddhism*, London, Luzac and company.

TRENCKNER (V.) et CHALMERS (R.), eds.
1887, *Majjhima Nikâya*, III. 187, PTS.

YANG (L.)
1989, *Le Yi jing et la médecine chinoise*, Beijin.

YI (H.- K.)
1990, "Réflexions sur l'origine sibérienne de la culture du peuple coréen", *Dong Bang Hak Ji*, revue du Centre de Recherche Coréen, Séoul, Université de Yeon Sei, t. 69, novembre.