Ritualiser le chaos ou faire avec le hasard : matériaux de l'invention

Delphine Talbot

▶ **To cite this version:**

Delphine Talbot. Ritualiser le chaos ou faire avec le hasard : matériaux de l'invention. Les jeux de l'art et du chaos, 2015. hal-02477980

HAL Id: hal-02477980
https://univ-tlse2.hal.science/hal-02477980

Submitted on 13 Feb 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

ACTE DU COLLOQUE *LES JEUX DE L'ART ET DU CHAOS*

Ritualiser le chaos ou faire avec le hasard: matériaux de l'invention

ABSTRACT

LE FAIRE TINCTORIAL OKINAWAÏEN, DANS SES FAÇONS DE RITUALISER LA *PHUSIS*, N'EST PAS SANS RAPPELER LES PRATIQUES CHAMANIQUES LOCALES. OBSERVER, EXPÉRIMENTER, AUTANT DE MANIÈRES DE "DOMPTER LE SAUVAGE", DE "FAIRE AVEC" LE HASARD, NE SERAIT-ELLE PAS DES MANIFESTATIONS DU *HOUN-TOUN* ?

HOUN-TOUN DÉFINI PAR TCHOUANG-TSEU COMME CET INDISTINCT QUE L'HOMME CHERCHE À RECONQUÉRIR POUR ATTEINDRE LA VACUITÉ PLEINE DE TOUS LES POSSIBLES, LIEUX DE RENCONTRE AVEC L'INVENTION.

Aussi cette étude montrera-t-elle en quoi le *houn-toun*, défini par Tchouang-tseu (philosophe chinois du IVème siècle avant J.-C. et l'un des pères du taoïsme), serait davantage traduisible par le terme de *chaosmos* énoncé par James Joyce que par celui de *chaos*, au sens où l'entend le grec ancien dont il tient ses racines. En effet, la pensée de Tchouang-tseu nous conduit à redéfinir la notion de chaos, non plus comme désordre, mais comme une sorte d'entre-deux, pas tout à fait hybride d'ordre et de désordre.

Chaosmos, comme espace à habiter selon Michel Collot, dont le poème en prose lui permet quant à lui « d'ordonner le chaos sans en figer le mouvement dans une forme fixe, d'accueillir la diversité de son expérience et d'une écriture qui mêle librement lyrisme et réflexion, ébauches de fiction et fragments d'autobiographie. » (Collot, 1997, quatrième de couverture)

Un vertige, une matière turbulente et fusionnelle, éclatée et mouvante, voilà ce que le chaosmos suggère : « la rumeur soudaine et sourde du gravier brassé le long du rivage, l'évidence d'un jet de pierre blanche dressée contre le bleu d'orage de l'horizon. Osmose rêvée de l'ordre et du chaos.» (Collot, 1997, p. 6)

À ceci près seulement que dans le *houn-toun* la confusion subsiste, et l'indistinct l'accompagne. *Houn-toun* s'apprivoise certes, mais ne s'organise pas.

Commençons par la mort de Chaos –personnage mythologique chinois

Jean Lévi (cf. *Propos intempestifs sur le Tchouang-tseu*, Éditions Allia, 2003) l'entend comme mort de la véritable unité du monde, sa mort métaphorique, comme la fin d'un état de conscience originel. Les organes sensoriels que percent Hou et Chou à Chaos modifient son rapport au monde et à lui-même. Ainsi, la mort métaphorique de Chaos peut recevoir deux interprétations, celle du dehors, et celle du dedans. La confusion qui l'habitait initialement et qui lui permettait de demeurer enfant s'écoule au-dehors par les orifices percés. Dans le sens inverse, l'extériorité peut maintenant faire irruption à l'intérieur de lui, c'est ce qui annihile, selon les termes de Lévi « son souffle vital» (Lévi, 2003, p. 23)

Le gain d'ouvertures sur le monde est donc, selon le Tchouang-tseu, une perte. C'est pourquoi le taoïsme parle d'un état perdu d'indistinction et dont il prône, de ce fait, le retour, pour combler cette perte, à l'état de nouveau-né, état pour lequel le dehors n'existe tout simplement pas. Le Tchouang-tseu retrouve alors une intuition selon laquelle le nourrisson présente les caractéristiques souhaitées par le Tao, c'est-à-dire, plus précisément, l'absence de dualités internes.

Parce que l'indistinction, selon Jean Levi, réunit chez le nouveau-né des états contraires, vie et mort, malheur et bonheur, activité et passivité, ce rassemblement d'oppositions, chez le même individu, le rapproche d'états chamaniques dont il est possible d'émettre l'hypothèse qu'ils se comparent, par l'ascèse mystique qui leur est commune, à un mouvement de régression vers l'enfance. Nous sommes alors en mesure de comprendre qu'il n'est pas question, dans l'optique du taoïsme, de tenter de s'ériger, de se former ou de se construire une identité. Dès lors, le but, qui ne cesse de se dérober, est d'arriver dans l'oubli, comme absence de contenu de conscience. C'est bien l'état général d'amnésie que vise le taoïste. État qui ressemble à la limite vertigineuse d'« avant le basculement dans le néant. » (Lévi, 2003, p. 35)

Nous voici par-delà intelligence et instinct
Dans l'oubli, comme forme généralisée d'absence, évanescence à même l'environnement

Tchouang-tseu, par le biais d'expériences mystiques, a pu éprouver l'intuition du dedans et non seulement du dehors, comme quelque objet de la connaissance. Le discours, au sens duquel l'entend généralement Tchouang-tseu, ne doit pas se construire sur la base stricte du raisonnement logique, mais plutôt dans ce que nous pourrions appeler notre capacité à tous de vivre la vie des autres, pour un moment, afin de pouvoir en faire l'expérience intérieure. Selon cette capacité, nous serions tous capables de nous constituer en l'intérieur de toutes choses, de devenir le microcosme de l'univers. En d'autres termes, Tchouang-tseu fut un homme qui eut le courage de penser par lui-même.

L'ouvrage de Jean-François Billeter (*Leçons sur Tchouang-tseu*, Éditions Allia, 2002) retient quant à lui la nécessité de cultiver une attention précise à ce qu'il appelle « l'expérience » et qu'il définit par « le substrat familier de nos activités conscientes, auquel nous ne prêtons normalement pas attention et que nous percevons mal parce qu'il est trop proche et trop commun, mais que nous pouvons apprendre à mieux appréhender. » (Billetier, 2002, p. 20)

Il s'agit donc de demeurer attentif à ce qui advient. Jean-François Billetier introduit à ce point les « changements de régime », passages fréquents de l'activité à sa description par le moyen de sa suspension. Sur ce plan, Billeter prend des distances par rapport à la phénoménologie, car cette

dernière tend, selon lui, à mettre en scène une activité qui n'est que passive, alors que ce qui retient l'attention de Tchouang-tseu, c'est une activité tout à la fois engagée et engageante, qui doit donc absolument être suspendue afin qu'elle puisse être décrite, problème qui ne se pose pas au phénoménologue. Tchouand-tseu, pour sa part, soumet la description des activités à une limite bien précise : pour lui, la connaissance doit s'arrêter « devant ce qu'elle ne peut pas connaître ». Et la maîtrise, rappelle Billeter, ne débouche pas sur la logomachie, mais sur l'oubli et le silence qui l'accompagne.

Comme Jean Lévi après lui, Jean-François Billeter fait allusion au chamanisme sous-jacent du Tchouang-tseu. Il admet, par exemple, que le verbe *yeou* puisse se rattacher à la transe chamanique, mais ajoute que ce terme peut aussi avoir une signification proprement philosophique. *Yeou* désigne parfois, dans l'œuvre de Tchouang-tseu, ce moment où la conscience contemple, silencieusement, ce qui se passe en nous, sans pour autant tenter de fuir cet instant dans la parole. Selon Billeter, les visions de Tchouang-tseu lui viennent de ce moment ; elles sont le résultat d'une conscience qui se laisse affecter à la fois par le corps et le monde extérieur. Le dialogue qui surgit de cette conscience spectatrice demeure lié intimement à ce que Billeter nomme « l'infiniment proche » ; l'articulation, proche, immédiate, du corps auquel la conscience est attachée et de l'extériorité qui l'affecte.

Ce point de jonction, indistinct du dehors et du dedans est justement l'appel au retour au chaos chinois, *houn-toun*, forme molle et indifférenciée, d'avant la création, d'avant la séparation des choses, et notamment celle de l'humain et du « ciel », ou encore « nature » (*t'ien* pouvant se traduire par les deux termes, selon leur contexte d'emprunt), comprenant aussi les animaux.

Houn-toun, « union du visible et de l'invisible », se trouve en quelque sorte au milieu du yin (obscure et informe) et du yang (lumineux monde des formes et des images). « Trait d'union entre terre et ciel, équilibre entre élan et forme, vide et plein. » (Collot, *Chaosmos*, 1997, p. 7)

Ce repérage « topographique » nous conduit à penser en terme de porte, ou trouée, l'ascension non impossible vers un chaos disparu depuis la naissance du monde. Car il n'est plus question alors de commencement ni de fin, mais plutôt de passages d'un régime d'activité à un autre, qui lorsqu'ils se conjoignent –de facultés connues et inconnues, de l'intentionnel et du nécessaire- deviennent à nouveau totalité, chaos.

C'est donc de ces passages dont il est principalement question dans l'œuvre de Tchouang-tseu. Billetier souligne alors avec justesse la certaine connaissance, découlant d'une expérience, de Tchouang-tseu pour les arts et les rites, ceux-ci étant un passage nécessaire vers leur oubli même. Et c'est de cet oubli que naîtra peut-être, pour l'homme accompli et complet, la simultanéité du « ciel » et de « l'humain », autrement dit d'un esprit qui se laisserait guider par le corps sans plus laisser place aux idées préconçues.

Houn-toun, forme molle et inerte qui se laisse porter par les vagues ; Tchouang-tseu appelle à baigner dans l'indéterminé et la confusion, car seul un esprit vide et détaché des choses du monde connaîtra la plénitude indifférenciée de la vie et de la mort. Cette liberté revendiquée par Tchouang-tseu nous amène à considérer le chaos chinois comme magma invisible, inaudible, intouchable et sans nom qui aurait le potentiel unique de donner naissance. Chaos à l'origine même du processus de création qui renvoie alors au terme chinois *tcheu* qui signifie à la fois « façonner, fabriquer et régenter ». Aussi ce fond chaotique, indifférencié et vide, nous renvoie-t-il aux pratiques chamaniques insulaires. Si la *kaminchu* (signifiant littéralement « dieu-personne ») okinawaïenne de l'île de Kudaka dénote par son nom même l'indivision du ciel et de l'humain c'est qu'elle permet le passage entre le

monde du visible et celui de l'invisible, autrement dit du yin et du yang. Convoquant le vent, la mer, le ciel et le sable, elle ritualise son transfert à la fois pour entrer en communication avec la *phusis* (une nature en mouvement, considérée ici comme matériau du faire chamanique) et assurer une cohésion entre l'humain et le « ciel », ou encore « nature » (*t'ien*). Si lors d'une prière celle-ci possède le rôle de protéger ses pêcheurs, lors d'une cérémonie elle convoque les éléments pour que le riz pousse et pour que le peuple soit sauf.

Ritualiser le chaos commencerait dès lors à disposer des lieux pour structurer la scène du processus chamanique.

Fagots de végétaux matérialisant l'outil médiateur entre la praticienne et le chaos qu'elle se va de dompter.

Offrandes d'*awamori* (littéralement « écume-forêt » –alcool de riz fermenté okinawaïen) et de riz pour les ancêtres devenus *kamis*, galets et *karyasu* (herbe propice au tissage) comme parcelles de *génésis* féconde ; et enfin, tablée d'alcool et de riz cuit pour les prêtresses qui s'apprêtent à rentrer en action.

Cérémonie du riz, île de Kume, (Japon), 20 juillet 2006. (c) D. Talbot

Cérémonie du riz, île de Kume, (Japon), 20 juillet 2006. (c) D. Talbot

Les gestes dictent le passage d'états successifs,

....la danse des verres d'alcool qui se transmettent de main en main, ses vapeurs qui emplissent l'espace, les chants enregistrés de la *kaminchu*, participent à la progression lente et méthodique vers la confusion des praticiennes et des « spectacteurs » du rite.

Houn-toun dansant s'infiltre et glisse par les trouées humaines que sont la bouche, le nez et les oreilles

Cérémonie du riz, île de Kume, (Japon), 20 juillet 2006. (c) D. Talbot

Les régimes d'activité successifs définissent la transe, laquelle permet d'entrer en contact avec le « monde autre » (*takai*), soit celui de l'invisible. Rituels certes codifiés, de l'ordre de la répétition, mais qui fournit par là même la métamorphose de celui qui agit et s'offre à être traversé par l'indicible, le non prévisible donc.

La diffusion de chants scandés aux rythmes répétitifs, les multiples verres d'awamori, qu'elles transvasent et se donnent, selon un rythme précis, tout au long de la journée, en changeant plusieurs fois de lieux symboliques (maison du culte des ancêtres, plage en direction de l'est ou autres *utaki* – lieux sacrés). Du dedans au dehors donc, jusqu'à les confondre tous deux.

Ceci n'étant pas sans rappeler l'état d'ébriété pointé par Tchouang-tseu pour exemplifier la complétude sereine de celui qui tombe de sa calèche, sans même se faire mal et continuant son chemin à pied, titubant certes, mais vague voguant au gré du vent, sans même avoir senti le caillou à l'encontre de son crâne. Effacement des limites, indistinction du soi et des objets, chaos retrouvé.

Cérémonie du riz, île de Kume, (Japon), 20 juillet 2006. (c) D. Talbot

Participant à la progression lente de cette transe (comme semi hébétude), baignée par les effluves d'alcool dès dix heures du matin, mon état était pour le moins loin d'être « sobre ». Tandis, qu'ingurgitant à la suite de nombreux verres, leur état les conduisait à se balancer légèrement et à parler de manière de plus en plus inaudible, véritable *tohu bohu* confus et enivrant ; enchaînant les gestes du « passage » (des verres de mains en mains, du corps d'un lieu à un autre, de l'esprit d'un « monde » à un « autre »), jusqu'à ce qu'il ne soit dès lors plus possible d'en distinguer les frontières. Cette expérience permet ainsi de remettre en question la notion même de « descente » (comme prise de possession du corps par les esprits) ou de « montée » vers les esprits, soit la structuration même d'un tel « mouvement » différenciant le possédé du chamane, selon l'anthropologie japonaise actuelle.

En effet, par ce rituel, leur démarche se rapproche d'avantage à des transes de montée vers les esprits opérées par les chamanes toungouses, ceux-ci étant accompagnés par des chants et les rythmes du tambour. Selon cette similitude factuelle, il est aussi possible de remettre en question la nomination des « prêtresses » comme chamanes, dans le sens où les *shinniyo* (soit littéralement « dieu – femme » en japonais), nommées aussi *kaminchu* (en langage okinawaïen), ne se contentent pas de prier mais entrent véritablement en communication avec le « monde autre » (*takaï*) lors de rituels spécifiques, comme systèmes symboliques certes, mais aussi comme structures propices au surgissement.

Surgissement qui pourrait dès lors s'apparenter au hasard, celui de la contingence : simultanéité de nécessité et de non-nécessité, faisant basculer le rituel intentionnel vers un « nécessaire » dont la prédisposition de l'esprit n'a plus tout à fait raison d'être. La rencontre de la *kaminchu* avec le *takai* échappe aux regards, mais l'expérience de celui qui regarde, traversé par les chants et les effluves d'alcool, découvre en son sein un régime d'activité nouveau et voit poindre

l'invention.Traversé, traversant les états successifs de la transe, sympathie du corps qui se laisse entraîner, l'empreinte du mouvement trouble sur l'image photographique amène le plasticien à élaborer de mots et de couleurs nombre de fictions qui nourriront de nouvelles conceptions.

Si la ritualisation du chaos correspond à un passage obligé vers son oubli même

Festival *usudeku*, Okinawa, (Japon), 24 octobre 1999. (c) J. Kataoka

...le vêtement traduit et symbolise à son tour la métamorphose de la femme en *kaminchu* (entre-deux de la femme et de la divinité). Le kimono traditionnel, *ikat* (technique alliant teinture et tissage pour la création de motifs textiles, dont le nom vient du malais) de non-teint et d'indigo, combine alors le « yin ombre » et le « yang lumière», apparat du transfert, clef de voûte oserai-je dire permettant de passer vers le « monde autre » tout en devenant soi-même la porte entre deux. Non tout à fait hybride ni en rupture, le *houn-toun* se voit joué, mis en scène, rythmes et chants mêlés. Tchouang-tseu aurait raconté une fable pour décrire l'action particulière des idées alors, sous les effets que produit le *tohu-bohu* de plus en plus subtil, profond, intérieur, « faisant sombrer son auditeur dans une confusion grandissante » (pour citer Billetier).

Aussi l'exemple de l'Empereur Jaune interprétant une composition intitulée la *Musique de Sien-tch'eu*, pour jeter son auditeur dans un « trouble profond », exemplifie-t-elle cette expérience (je cite quelques extraits) : « J'ai ensuite joué de l'équilibre du yin et du yang, de la splendeur combinée du soleil et de la lune. Mêlant les longues et les brèves, les douces et les fortes, j'ai unifié les métamorphoses, mais sans jamais me lier. (…) Tu avais l'esprit limité par ce que tu cherchais à

comprendre, la vue bornée par ce que tu cherchais à voir et tes efforts n'allaient pas au-delà de ce que tu poursuivais toi-même, de sorte que tu n'avais aucune chance de me rejoindre. Ton corps a cependant commencé à se dissoudre et tu t'es mis à épouser le mouvement. C'est pour ça que tu t'es senti défait.

Puis j'ai aboli toute inertie, j'ai laissé aller les rythmes. Il y eut comme un surgissement primitif, une polyphonie sans forme, un déploiement continu sortant d'une obscurité silencieuse. Cela se mouvait dans l'illimité tout en se maintenant dans un abîme ombreux. On eût dit la mort, on eût dit la vie. » (Billetier, 2002, pp.124-125). Il est ici question de rencontre, avec la musique, avec son déploiement. Et c'est en faisant appel à l'expérience de son écoute que l'on peut le mieux comprendre ce passage.

Festival *usudeku*, Okinawa, (Japon), 24 octobre 1999. (c) J. Kataoka

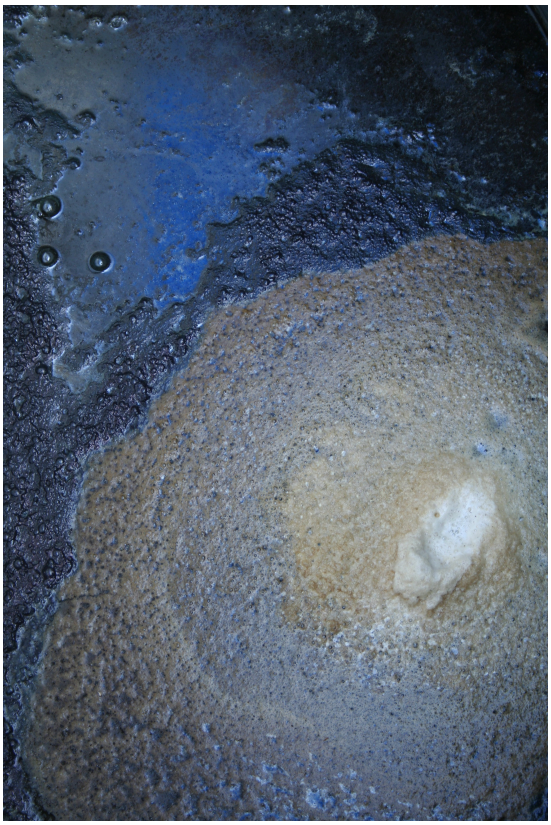
Les pieds battent la terre, les mains chassent l'air, les pas tournent autour d'un cercle indéfiniment ; jusqu'à ce que le geste ne soit plus que corps, impensé, mécanique.

Ce qui nous renvoie précisément à la thèse de Montaigne, lue par Clément Rosset dans *Principes de sagesse et de folie* (Éditions de Minuit, 1991, pp. 72-73), telle que « si l'esprit dérape, c'est à cause de l'esprit lui-même, dès lors qu'il cesse de se laisser guider par le corps ».

Cet automatisme donc, lorsque l'esprit se laisse guider par le corps renvoie à l'expérience que tout à chacun a pu connaître en apprenant à faire de la bicyclette. Ce que Tchouang-tseu observe avec attention c'est justement le passage qui échappe au regard, tel celui entre le moment où l'apprentissage nécessite une concentration éprise de crainte et l'instant où le corps « devient le vélo », de sorte que la question de l'équilibre à maintenir ne se pose plus, mais apparaît comme une évidence. C'est donc d'une longue maîtrise que l'oubli naît. Même si pour Tchouang-tseu et le Tao, un bon nageur devrait

savoir nager dès qu'il rencontre l'eau puisque celui-ci ne ferait pas de différence à s'ébattre dans l'air ou dans l'élément liquide.

Ainsi, ce que Tchouang-tseu appelle *yeau* n'est autre que la conscience qui « évolue librement parce qu'elle est momentanément libérée de tout souci pratique, voire de toute intention, et peut se permettre d'assister en spectatrice à l'activité du corps actif », celui-là même de l'artisan que le spectateur, « bouche bée » peut contempler en se tenant à distance, épris d'une « conscience visionnaire ».



Cuve d'indigo chez Maeshiro Okishige, Okinawa, (Japon). (c) D. Talbot

Centre du *Miyako Jofu*, (Japon), 16 Août 2006. (c) D. Talbot

L'image présentée ci-dessus montre une tisserande du Centre de *Miyako Jofu* (haute qualité d'étoffes teintes à l'indigo et patinées, pour la confection de kimonos, sur l'île de Miyako). Son action renvoie directement au « geste parfait » celui qui semble « naturel », résultant pourtant d'un apprentissage long et nécessitant un véritable rituel approprié jusqu'alors et conduisant la praticienne à ne plus penser l'action de son corps en acte.

Ritualisation du chaos encore lorsque les feuilles d'indigo, variant de saison en saison, de terre en terre, d'eau en eau : alchimie complexe dans laquelle le hasard se doit d'être pris en compte comme paramètre acteur du processus tinctorial. Croyances et expériences mêlées, proche de l'ascension mystique dont parle Tchouang-tseu, lorsque le rite tinctorial s'accorde avec le calendrier.

Cuve de décantation des feuilles de Ryûkyû aï, Nago, (Japon), 7 juillet 2003. (c) D. Talbot

Ainsi, ces pratiques tinctoriales combinent des techniques transmises au fil des générations et des croyances de type animiste : croyances liées aux cycles lunaires et solaires, identiques pour le Japon et la Chine, et ritualisation des pratiques d'un point de vue calendaire. Cadrans symboliques des gestes et des process. Aussi selon la tradition japonaise est-il recommandé de faire fermenter les feuilles pendant cent jours dans une eau à 70°C, en débutant de préférence le premier jour du cycle *rokuyô* (soit le jour *taian* ; calendrier importé de Chine) de six jours, calculé selon le calendrier lunisolaire japonais. Le 1er janvier est alors toujours un jour senshô (jour de bon augure jusqu'à minuit), à partir duquel s'enchaînent les autres jours accompagnés de leurs symbolisations. Traditionnellement, les Japonais se réfèrent à ce calendrier lorsqu'ils prévoient une festivité (mariage, par exemple), afin de ne pas commettre d'impair en choisissant un jour de dite « mauvaise augure », s'efforçant alors à dompter le hasard. En ce sens, il est fortement recommandé de ne pas se marier un jour de *butsumetsu* (mort de bouddha – correspondant au 15 août) et d'effectuer des choses importantes le jour de *taian* (jour de grande paix). Du point de vue de la pratique tinctoriale, selon ce calendrier, il est donc recommandé de commencer le premier jour de fermentation des feuilles d'indigo un jour de taian. En effet, la fermentation étant liée à ce qui appartient à l'« impur », combiner cette pratique à un jour signifiant de bons présages permet d'accorder l'action du praticien aux ressorts invisibles du ciel (*t'ien*), aux imprédictibilités de la nature. Rencontre de deux pendants, yin et yang, pour un chaos ritualisé et fécond. Ainsi, du point de vue des relations entre les croyances et les usages, la ritualisation de la technique tinctoriale participe à l'élaboration de modèles japonais particuliers en termes d'extraction et de fabrication de la couleur.

Pour ce faire, chaque étape est comptabilisée. Pour fabriquer la pâte d'indigo, une première macération des feuilles se fait alors dans une eau de pluie chauffée au soleil, pendant deux ou trois jours, suivie d'un mélange des plantes essorées avec de la chaux pendant trente minutes ; cette opération se répète six fois, compte tenu des typhons et du risque que la pâte ne tourne. À nouveau le praticien, remerciant les végétaux lorsqu'il les cueille, élabore des rites en fonction d'une connaissance intimement liée à la fois l'expérience des climats et à la connaissance de leur imprédictibilité. Complexité des relations liant le maître teinturier, la plante, le vent, la terre, l'eau et le feu du soleil. Du geste dit « parfait » un long chemin, proche de l'ascèse, définit le parcours du maître teinturier japonais qui connaît l'alchimie complexe de la plante contenant l'indigotine, seule molécule végétale pouvant donner un bleu solide dont les tonalités iront du plus pâle au plus profond, mariant parfois les violacés et pouvant s'étendre jusqu'au noir.

Sunagawa Takeshi, *Kinuta* (frapper le *Miyako Jôfu*), 15 Août 2006. (c) D. Talbot

Concernant la teinture à l'indigo on discerne donc trois phases primordiales au sein de la cuve : macération, fermentation, neutralisation. Même si de nombreuses règles –de l'ordre de la poétique- sont instaurées au plus local, et cela aussi bien pour l'indigo que pour toute extraction de colorant végétal (voire animal), il subsiste néanmoins un nombre de facteurs aux variables non négligeables qui confèrent aux couleurs obtenues un caractère vivant, mouvant, voire aléatoire. Ainsi, au-delà des règles préétablies et d'une certaine linéarité –processus régulé en fonction d'une connaissance transmise et appropriée, d'un patrimoine vivant défini et redéfini en fonction d'expériences répétées- il est néanmoins possible de pointer chez les teinturiers des va-et-vient entre différentes étapes [telles que mordancer / teindre / « fixer » (solution de sels métallique ou autre) ou

non, rincer / lessiver / sécher] –voire des inversions des étapes [soit, une certaine forme de liberté expérimentale ou exploratoire]. Des inventions de procédés, de recettes, de techniques, etc. Sans compter le paramètre du hasard et du « non maîtrisable » dans une telle pratique. Aussi n'est-il pas possible de donner une couleur de référence à une plante, d'autant plus parce qu'un végétal est un composé moléculaire complexe, même s'il est faisable de conditionner –par la transformation mesurée et normée des matières végétales tinctoriales– un processus dans le cadre d'une industrialisation ponctuelle de colorants végétaux, comme c'est à l'étude actuellement en recherche et développement.

Sunagawa Mieko, Teinture végétale & Tissage, 16 Août 2006. (c) D. Talbot

Aussi sur l'île de Miyako est-il possible de rencontrer des artisans qui s'échappent du rituel et s'adonne au jeu du hasard. Mieko Sunagawa est l'une d'entre eux. Son atelier tinctorial s'étire de la cuisine au jardin, s'adonnant à la culture de l'indigo dans un champ voisin, laissant mijoter des feuilles de *fukugi* (*Garcinia subelliptica*) pour obtenir du jaune, et inventant un battoire propice à l'oxygénation de l'indigo en recyclant sa machine à laver. Observer cette femme permet d'exemplifier l'intervention du hasard comme « paramètre acteur » de l'instauration tinctoriale, et ce à différents niveaux du processus. Si la teinture et la cuisine sont des pratiques qui permettent toutes deux de mettre en relation des recettes (lieu de la connaissance, de l'expérience, de la mémoire, voire du patrimoine) et de l'invention (lieu de l'« imagination-création », des expérimentations, des détours et des « trouvailles ») ; et de faire des aller-retour dans son jardin ou son potager pour y cueillir ce qui permettra d'obtenir les couleurs ou les mets désirés, ces disciplines en appellent toutes deux au hasard, voire au chaos, auquel ce qui se passe dans la cuve ou le faitout lui-même renvoie à un « x antérieur à toute idée d'ordre ou de désordre. » (Rosset, 1993, (1971), p. 72)

Sunagawa Mieko, Teinture végétale & Tissage, 16 Août 2006. (c) D. Talbot

De ce point de vue, et considérant la matière en mouvement dans la cuve, le hasard, qui correspond ici davantage au quatrième niveau de définition synthétisée par Clément Rosset (Rosset, 1993, (1971), pp. 74-78), renvoie à « la perte de toute référence ». Certes l'absence de tout référentiel est ici localisé (dans la cuve du teinturier ou le faitout du cuisinier – hors c'est bien là que « tout » se passe), mais (si cette absence n'est cependant pas ignorée), elle permet néanmoins de transformer l'ensemble de l'instauration tinctoriale, ou plutôt d'en comprendre le caractère non maîtrisable, imprévisible, obscur (au même titre que d'en connaître les règles, la poétique liée à la connaissance transmise et résultant de l'expérience). Et c'est justement ce hasard que Mieko Sunagawa a non seulement constaté dans sa pratique, mais qu'elle a aussi « laissé s'épandre », dépassant le tragique d'un tel constat, au sein de sa poïétique. Élargissant ses expérimentations, ouvrant sa liberté de « jouer avec », et permettant à l'invention de naître, évinçant le problème de la résistance propre à la « maîtrise des gestes » et aux traditionnels enseignements, bref, lui donnant l'opportunité de s'émanciper de tout dogme solidement lié au métier de la teinturerie au Japon. Liberté qui participe aussi à son engouement à transmettre. Engouement généreux et spontané qui s'est vu confirmé par le nombre d'enfants et de jeunes gens qui viennent chez elle pour découvrir la teinture et expérimenter les infinies manières d'extraire de la couleur de plantes sauvages et cultivées.