

#15

ARTchITECTURES  
CHRONIQUES / MARC VAYE

# ArTchitectures

MARS 2025

# #15

## PASSION JAPON

### ESSAI KATSURA / KENZO TANGE

CHRONIQUES - MARC VAYE

Palais Impériale / KATSURA



# Editorial

L'OUVRAGE "*KATSURA : TRADITION AND CREATION IN JAPANESE ARCHITECTURE*" publié en 1960 au Japon par les éditions Zokeisha et aux Etats-Unis par Yale University Press présente les photographies de Katsura de Yasuhiro Ishimoto, réalisées à la demande du département photographique du MOMA de New York, accompagnées de deux textes : une introduction de Walter Gropius, le fondateur du Bauhaus en 1919, et un essai de l'architecte Kenzo Tange, la figure centrale du groupe des Métabolistes japonais.

Le dernier article de la chronique #14 présente l'introduction de Walter Gropius, la chronique #15 l'essai de Kenzo Tange. La version anglaise du texte de Tange est une transcription, rendue nécessaire par l'esprit différent des deux langues, de l'original en japonais. La version française, inédite à ce jour et illustrée par mes soins, a été réalisée à partir de la version anglaise.

MARC VAYE

Traduction

Photographies

Maquette

© Marc Vaye 2025

Autres crédits

Page 8 © Kikuyou Court Culture Institute

Pages 9 à 51 © Kenzo Tange

Pages 16 & 19 © Maquette SANAA

Tout a été entrepris pour identifier les auteurs des documents qui figurent dans cette édition universitaire numérique et gratuite.

# Repères

# Essai sur Katsura 1960

## Périodes historiques

|                        |                |
|------------------------|----------------|
| Période Jōmon          | -13 000 / -300 |
| Période Yayoi          | - 400 / 250    |
| Période Yamato - Kofun | 250 / 538      |
| Période Yamato Asuka   | 538 / 710      |
| Période de Nara        | 710 / 794      |
| Période de Heian       | 794 / 1185     |
| Période Kamakura       | 1185 / 1333    |
| Période Muromachi      | 1336 / 1573    |
| Période Momoyama       | 1573 / 1600    |
| Période d'Edo          | 1603 / 1868    |

## Lexique

**Shoin & Shoin-zukuri** / désignent une pièce, un type d'édifice, une méthode de construction et un style architectural qui caractérisent des résidences nobiliaires à partir du XIV<sup>e</sup> siècle.

**Shindes & Shiden - Zukuri** / désignent à la fois un type d'édifice, une méthode de construction et un style architectural de l'époque Heian.

**Kiwari** / Système de stéorotomie du bois ou de proportionnalité des divers éléments constructifs et spatiaux des bâtiments en bois. Les dimensions des composants sont gérées de façon modulaire et proportionnée.

**Haniwa** / Cylindres de terre cuite funéraires période Kofun.

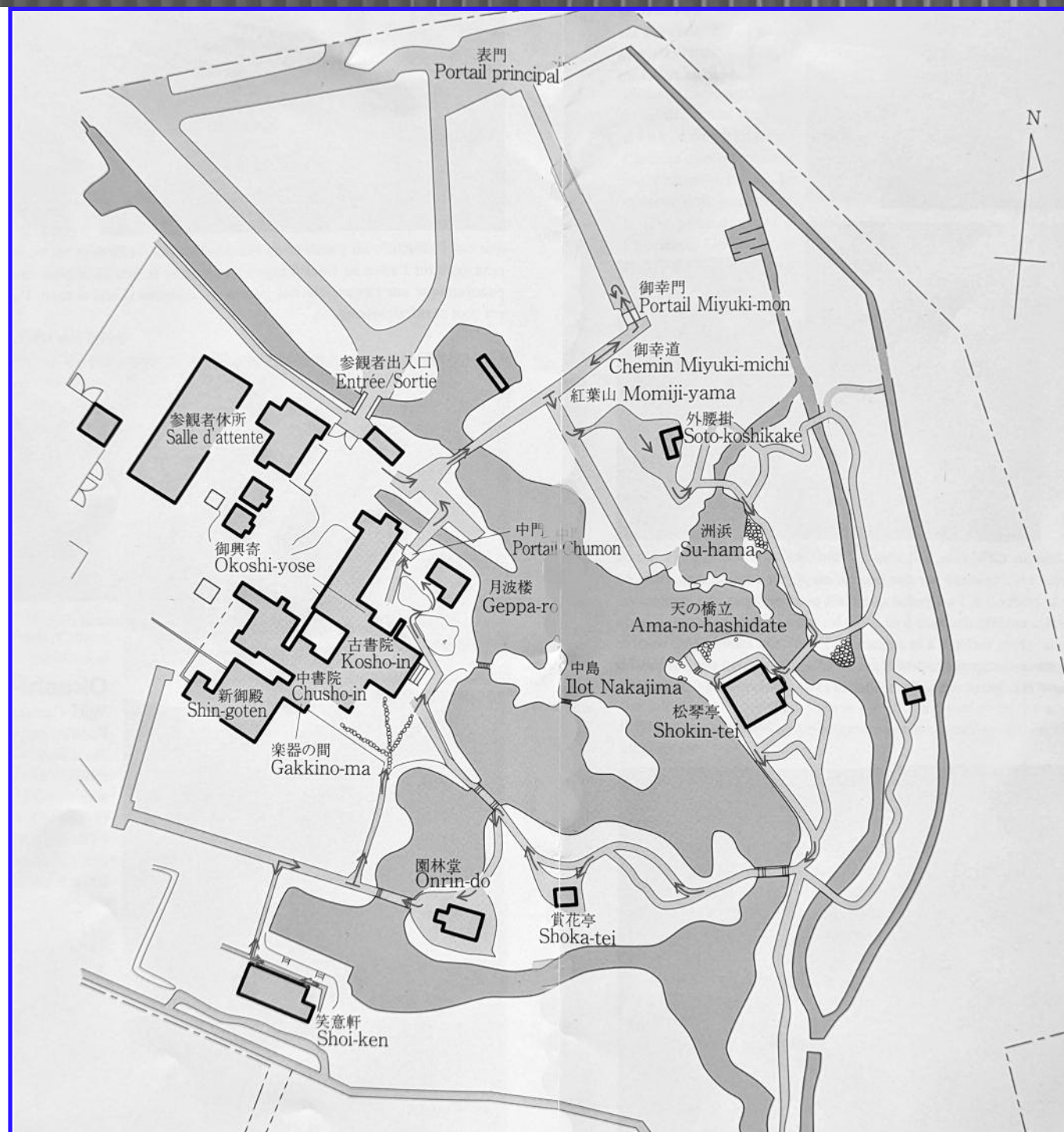
**Mono no aware** / Concept esthétique et spirituel qui exprime l'aspect poignant et éphémère des choses.

**Watsuji Tetsurō** / Philosophe (1889-1960). Auteur de *Fūdo - le milieu humain*. Analyse la relation spécifique entre cultures et environnement.



## KENZO TANGE

# KATSURA / Villa impériale Kyoto



## Introduction à Katsura

Le palais de Katsura se trouve au sud-ouest de Kyoto sur un site d'une superficie d'environ 20 000 *tsubo* (66 000 m<sup>2</sup>), le long de la rive ouest de la rivière Katsura. La rive est recouverte d'une épaisse végétation de bambous tressés qui forme un mur de bambous vivants. A l'extrémité nord de ce mur, la porte principale, *Onarigomon*, comprend la porte impériale réservée aux grandes occasions et qui mène au bâtiment central du palais, *Miyukimon*, et une autre pour l'usage ordinaire. Entre les deux portes, la haute clôture d'un type inhabituel, est nommée *clôture Katsura*.

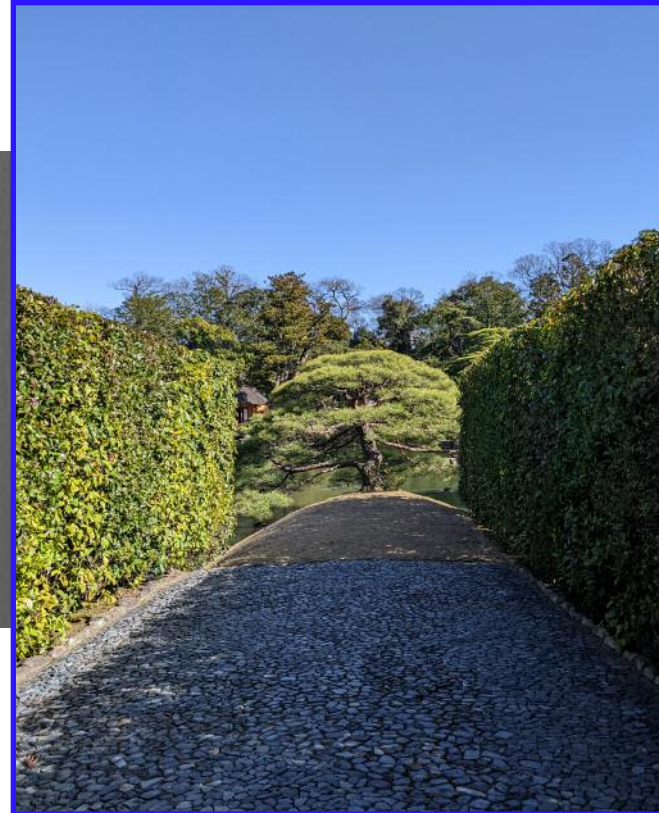
Le bâtiment central, ou *shoin*, est construit selon les principes généraux de l'architecture *shoin-zukuri*. Le bâtiment est composé de trois sections : Ancien Shoin, Shoin Médian, Nouveau Palais. Celles-ci sont disposées en zigzag, avec au nord l'Ancien Shoin et l'entrée principale.

Des chemins pavés mènent de la porte impériale et de la porte ordinaire à la porte centrale. Juste avant, un promontoire s'étend vers l'étang du jardin. À la pointe du promontoire se dresse le pin de *Suminoe*, qui attire le regard vers le jardin. L'espace d'un instant, on a un aperçu panoramique de la beauté que l'on verra plus tard de plus près.

En franchissant la porte centrale, des marches mènent au palais. Le petit jardin moussu doit être l'endroit où l'empereur descend de son palanquin lorsqu'il visite le palais, c'est pourquoi on l'appelle l'arrêt des voitures impériales, *Mikoshiyose*. Les marches sont appelées marches formelles. Elles mènent en diagonale à travers le jardin jusqu'à un escalier en pierre, qui sert d'entrée principale au bâtiment.

Sur le côté est de l'Ancien Shoin, il y a une large véranda avec une entrée séparée, qui fait face au *Geppa-ro*, pavillon des vagues de lune. Se trouve également le *Tsukimidai*, plateforme d'observation de la lune, qui est une extension de la véranda. De là, on a une vue complète sur le jardin principal.

Le bâtiment et le jardin sont conçus de manière à offrir une multitude de vues, tant à l'intérieur qu'à l'extérieur. Après avoir observé les changements incessants, on arrive au côté sud du Nouveau Palais, où se trouve un jardin d'une simplicité séduisante, une simple pelouse.



## CLÔTURE KATSURA PROMONTOIRE du pin SUMINOE CHEMIN Miyuki-michi



En revenant à la véranda et en descendant les marches, on arrive à un chemin de marches qui mène au *Geppa-ro*. De là, on passe à nouveau par la porte centrale et on débouche sur un chemin qui serpente autour du jardin. La promenade principale fait le tour de l'étang et l'on passe devant un splendide ensemble de paysages en miniature. On passe par la *Colline de l'érable* et on arrive à un abri ouvert appelé *Reposoir extérieur*. C'est l'approche d'une maison de thé *Shokintei*, *Pavillon du pin-luth*, le chemin est droit et pavé de pierres d'une variété remarquable, tant en taille qu'en forme. À l'extrémité, une lanterne en pierre est presque cachée par des plantes. En poursuivant la promenade, on aperçoit à l'autre extrémité un bassin en pierre. La lanterne et le bassin attirent l'attention sur la charmante vue qui les sépare.

En continuant, on arrive à un ruisseau dont le lit est constitué de beaux rochers. À gauche une cascade miniature, à droite le point où le ruisseau se jette dans l'étang. Le sentier tourne vers l'étang pour passer devant une plage miniature couverte de galets. Des marches nous conduisent vers le *Shokintei*, et un pont de pierre. De là, un autre sentier part en direction du pavillon *Manji*. La zone située devant le *Shokintei* est nommée Jardin de la plage, d'où on a une belle vue sur un promontoire qui représente une célèbre barre de sable d'Amanohahdate. À l'ouest se trouve un recoin appelé *Hotarudani*, Vallée des lucioles, qui traverse une île. Au point le plus élevé de l'île se trouve un salon de thé appelé *Shokatei*, Pavillon des fleurs, et à l'extrémité de l'île se trouve l'*Onrindo*, une petite chapelle où les cénotaphes de la famille du prince Toshihito ont été conservés.

Après un voyage miniature sur terre et sur mer, on revient à la pelouse reposante au sud du Nouveau Palais. Sur la rive sud se trouve une jetée carrée pavée de pierres pour les bateaux de jardin et une maison de thé appelée *Shoiken*, Maison des pensées heureuses.

Avant l'actuel palais Katsura, se trouvait des villas de campagne construites par les membres de la puissante famille Fujiwara. Le palais Katsura de Fujiwara Takamichi, date de la période Heian. Mentionné dans des poèmes inspirés par les événements, il figure dans le *Dit du Genji*, l'*Utsubo Monogatari* et d'autres romans de la période Heian. Ce n'est donc pas sans raison que le prince impérial Hachijo no Miya Toshihito, qui est entré en possession de la propriété au début du XVII<sup>e</sup> siècle, a décidé d'y construire le palais pour en faire sa résidence de campagne.

Il a été construit en trois étapes. Bien qu'un certain nombre de détails concernant la construction proprement dite n'aient pas encore été clarifiés par les historiens, il semble certain que la première étape a commencé en 1620 et s'est achevée en 1625. À cette époque, on pense que l'Ancien Shoin a été déplacé à Katsura depuis le manoir de Kyoto du prince Toshihito, et que l'arrêt des voitures impériales et la plate-forme d'observation de la lune ont été ajoutés sur le nouveau site. Les nouvelles constructions se sont concentrées autour du Shoin Médian, mais la majeure partie du jardin, y compris le *Geppa-ro* et le *Shokintei*, a été achevée en même temps.

La deuxième étape a été réalisée sous le prince Toshitada, successeur du prince Toshihito, décédé en 1629. Elle a commencé vers 1642 et s'est achevée en 1647. Pendant cette période, le Nouveau Palais a été ajouté, le *Shokatei* a été déplacé sur le site qu'il occupe aujourd'hui et le jardin a été réorganisé. Le *Reposoir extérieur* et le *Pavillon Manji* semblent également avoir été construits à cette époque. La question de savoir si le *Shoiken* appartient ou non à cette étape est controversée. Le Dr. Atsushi Mori pense que oui, mais le Dr. Tetsuro Watsuji considère qu'il fait partie de l'étape finale.

La troisième phase de la construction, réalisée lorsque le prince Toshitada était âgé, comprend un certain nombre d'ajouts effectués à l'occasion d'une visite au palais de l'empereur Gomizunoo. La porte impériale et le chemin impérial ont été construits à cette époque, et la salle avec les *Katsura dana*, étagères, a été ajoutée au Nouveau Palais. Dans le même temps, les impostes, les poignées de porte et les revêtements de clous ont été changés, et la véranda près de l'entrée a été équipée de tatamis. Cette étape a vraisemblablement été achevée en 1658, lors de la visite de l'empereur. On ne sait pas exactement quand l'*Onrindo* a été construit, mais il fait probablement partie de la troisième étape.

La légende veut que le concepteur du palais de Katsura soit Kobori Enshu, un architecte d'origine samouraï qui était actif dans plusieurs domaines artistiques, mais ces dernières années, les historiens ont prouvé que cette théorie populaire est erronée. Le Dr. Mori affirme que si l'ensemble du complexe n'est pas l'œuvre d'une seule personne, il a été réalisé par un seul groupe de personnes travaillant de concert, et il a tenté d'identifier toutes les personnes impliquées, y compris les consultants, les superviseurs et même les ouvriers.



Îlot Nakajima

Il cite comme consultants du prince un certain nombre de nobles et de prêtres zen et attribue également le mérite à Hosokawa Yusai, qui a ouvert les yeux du prince sur le *Dit du Genji*, les poèmes de Po Chu-I et la littérature en général. Selon le Dr. Mori, l'aménagement du jardin doit beaucoup à l'influence de nobles comme Saidoin Tokihiro, Nakamikado Ubaiben Yoritane et Asukai Masayasu, un ancien prêtre de l'enceinte *Jishoin* du temple *Shokokuji*. Néanmoins, le Dr. Mori estime qu'aucune de ces personnes ne peut être considérée comme autre chose que des conseillers du prince Toshihito.

Le Dr. Mori désigne Nakanuma Sakyo comme le directeur de la construction. Dr. Watsuji écrit ce qui suit à propos de Nakanuma : Il a un an de moins que le prince Toshihito. À l'époque de sa naissance, le commerce entre le Japon et les autres pays est très actif, et Sakai, son lieu de naissance, est un centre de nouvelles activités. Riches marchands. Sakai est également le lieu de naissance de Sen no Rikyu, qui a donné à la cérémonie du thé sa forme définitive. Nakanuma lui-même est né dans une famille de marchands nommée Kitagawa, mais plus tard, il fut adopté par la famille Nakanuma et devient contrôleur de la Shunain à Nara. En tant qu'expert en jardins et en thé, il est considéré de la même classe que Kobori Enshu, auquel il est d'ailleurs lié par mariage. Au cours de cette période, la cour de Kyoto a commencé à soutenir non seulement le culte du thé, mais aussi le *Kabuki*, le théâtre de marionnettes et d'autres formes d'art créées par la nouvelle classe marchande. Il est intéressant de voir les courtisans s'intéresser à ces nouveautés à une époque où le shogunat, tout juste établi, faisait tout ce qui était en son pouvoir pour préserver la tradition.

Le fait que Nakanuma Sakyo a été le superviseur général de la première phase de construction est presque incontestable. Sous les ordres de Nakanuma travaille un jardinier de basse naissance nommé Yoshiro qui a réalisé d'autres jardins sous sa direction ou celle de Kobori Enshu. Il est reconnu comme un expert, et a reçu le nom de *Kentei*, excellent jardinier, pour ses compétences. La présence de Nakanuma, fils de marchand, et de Yoshiro, modeste ouvrier, a sans aucun doute contribué à la nouveauté et à l'originalité des bâtiments et du jardin. Ces hommes ont représenté une importante source d'innovation. En ce qui concerne la deuxième et troisième étapes de la construction, le Dr. Mori semble penser que le principal consultant du prince Toshidata était le prêtre Ogawa Bojo Shunsho, tandis que le directeur de la construction

était Kobori Seishun, le plus jeune frère de Kobori Enshu. Il pense que le jardinier qui travaille sous les ordres de ces deux personnes est un obscur prêtre du nom de Tamabuchi.

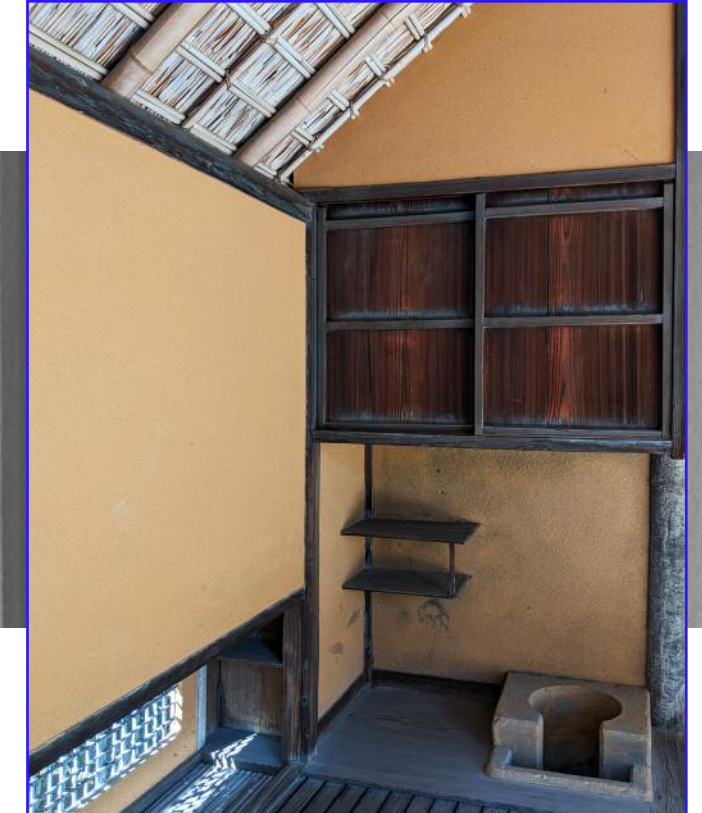
Le Dr. Watsuji affirme que la deuxième et troisième étapes ont été réalisées sur les ordres spécifiques du prince Toshitada, tout comme la première étape l'a été sur les ordres de son père. Les nouveaux ajouts ne sont rien d'autre qu'une expansion de la conception originale de Toshihito, et il suppose qu'au fil des ans, l'épouse de Toshihito a persuadé Toshitada de poursuivre le projet de son père. Le Dr. Watsuji considère que les planificateurs et les ouvriers cités par le Dr. Mori n'ont fait que conseiller les deux princes sur certains détails. Ce sont des questions d'une grande importance qui méritent d'être examinées avec la plus grande attention ; mais j'ai examiné le palais Katsura en tant qu'architecte et non en tant qu'historien, je m'intéresse principalement à la liberté et à l'originalité du bâtiment et de son enceinte. Je laisserai donc les problèmes historiques aux historiens et me tournerai plutôt vers la tradition qui les sous-tend, sur la mesure dans laquelle les constructeurs se sont appuyés sur elle et sur les innovations qu'ils y ont introduites.

### La tradition de Katsura

Au Japon, à l'époque préhistorique, il existait une culture que l'on qualifie aujourd'hui de *Jōmon* et dont les archéologues pensent qu'elle appartenait à un peuple de chasseurs-pêcheurs. Il ne reste que très peu de vestiges de cette culture, si ce n'est des poteries, mais ces vestiges de conception libre sont d'un style et d'une qualité remarquables. Un peuple obstiné, sensible, engagé dans une bataille grandiose et pleine d'entrain envers la nature. Les formes créées ignorent l'ordre géométrique, mais les pulsations vitales de la vie sont présentes, ainsi qu'un sens aigu de l'espace et du volume. Ces dernières années, des archéologues et des historiens ont découvert des traces de maisons qui ont dû appartenir au peuple Jōmon, et quelques tentatives de reconstitution ont été faites. Il est clair que ces maisons sont essentiellement des habitations à fosse couvertes de toits simples. Les fosses ont généralement la forme de carrés grossiers aux côtés bombés, mais des plans circulaires et elliptiques ont également été trouvés. La profondeur est d'environ un mètre et le diamètre de cinq à six mètres. Au centre, il y a une foyer.



## REPOSOIR EXTÉRIEUR SOUS FACE DE LA TOITURE Dispositif pour le thé



La structure du toit est constituée de quatre piliers reliés au sommet par des poutres. Autour, des chevrons radiaux grossiers s'élèvent en biais depuis le sol et sont recouverts de chaume et de feuilles. L'apparence de la maison ne peut être que supposée, mais à en juger par les maisons miniatures en argile datant d'une période un peu plus tardive, la forme semble avoir été conservée dans les fermes longtemps après que la culture Jōmon ait été supposée avoir été submergée. Si l'on s'en tient à ces mêmes maisons d'argile, qui appartiennent à l'ensemble des sculptures connues sous le nom de *haniwa*, on peut conclure que les habitations aborigènes en fosse présentent les mêmes caractéristiques que la poterie : tout en ne révélant aucune conscience des principes géométriques ou des formes esthétiques de la part de leurs constructeurs, elles témoignent néanmoins d'un sens de la dynamique et d'une appréciation certaine des volumes. Ces habitations sont probablement liées aux habitations en fosse des régions septentrionales froides de l'Asie.

La culture Jōmon a été remplacée par ce que les historiens appellent la culture *Yayoi*, un nom adopté à partir de l'endroit où ses objets ont été découverts pour la première fois. Cette culture s'est développée à une époque où l'agriculture était pratiquée et où les gens étaient installés dans des domiciles fixes. La poterie de cette époque est bien connue. Par sa forme, elle contraste presque totalement avec les récipients Jōmon. Elle montre clairement les débuts de la logique et de l'ordre intellectuel. La sensation de volume et de mouvement a disparu ; elle est remplacée par la paix et le calme, qualités émotionnelles d'un peuple reconnaissant les bienfaits de la nature. Au lieu d'émotions fortes, on découvre la stabilité, l'acceptation passive.

En outre, pour la première fois dans l'histoire du Japon, une certaine abstraction apparaît, signe certain d'une activité intellectuelle. D'une manière générale, la culture Jōmon peut être considérée comme un produit de la vitalité pure, tandis que la culture Yayoi résulte d'un processus de pensée qui a imposé un ordre reconnaissable à la vitalité.

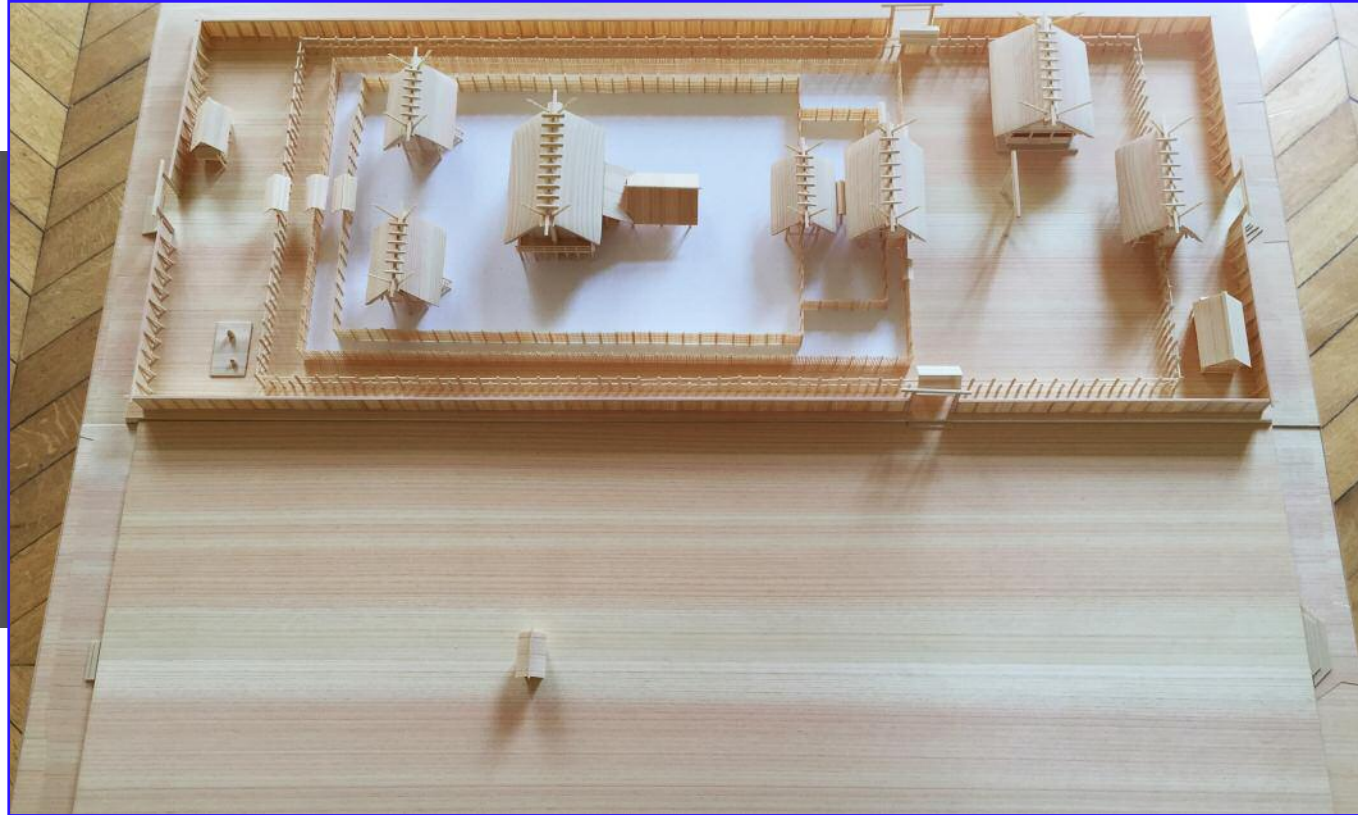
La période historique suivante a vu la formation effective du peuple japonais. La division des communautés en classes s'est poursuivie rapidement et, finalement, la personnalité et le caractère individuels ont commencé à s'épanouir. Les héros ont commencé à dominer les annales de l'histoire. Pendant quelques siècles, il était de coutume, comme dans de nombreux

autres endroits, d'ériger de grands tumuli pour les plus grands des dirigeants lorsqu'ils mouraient, et comme un certain nombre de ces tumuli existent encore, les historiens ont appelé cette époque la période des Anciens Tumuli.

C'est à cette époque que sont apparus les *haniwa*, créés pour être installés autour des monticules. Ils révèlent un stade avancé du complexe culturel Yayoi. Lorsqu'ils prennent la forme de figures humaines, comme c'est souvent le cas, leurs lignes sont si merveilleusement ingénieuses, leurs traits si complètement purs, qu'ils semblent dotés d'une joie et d'une luminosité presque célestes. Bien que reconnaissant un monde dualiste formé par l'homme et son environnement, par la vie humaine et la nature, les Japonais de cette époque n'ont pas choisi un moyen agressif de résoudre la dualité. Au lieu d'essayer de soumettre la nature, ils ont essayé de s'y adapter. Ils ont conçu un monde dans lequel il y a une harmonie parfaite entre l'homme et la nature. C'est cet idéal pacifique qui est à la base de la beauté inouïe du *haniwa*.

Pendant cette période, les paysans les plus pauvres ont continué à vivre dans des maisons dont la forme reste la même que celle des anciennes habitations en fosse, mais à un niveau social plus élevé, un nouveau type de maison est apparu, caractérisé par son plancher surélevé. On pense qu'il a été importé d'Asie du Sud et qu'il a d'abord été utilisé par les cultivateurs des champs humides pour stocker le grain, car le plancher surélevé sert de protection à la fois contre l'humidité et contre les rats.

Au fur et à mesure de la division de la société en classes, la maison à plancher surélevé est devenue la résidence typique des classes supérieures. Contrairement aux anciennes habitations en fosse, le nouveau type de maison avait une structure de base composée de poteaux et de poutres, avec des poteaux royaux au-dessus des poutres pour soutenir un poteau de faîtage. Le toit était un simple pignon reposant sur des chevrons parallèles. C'est le premier type d'architecture japonaise dans lequel une structure géométrique ordonnée est visible à l'extérieur comme à l'intérieur. L'organisation de l'espace et sa transformation en une idée abstraite sont une manifestation de l'intellect à l'œuvre. Au lieu du volume vital et organique de la période Jōmon, le nouvel espace tend à être défini par des concepts géométriques et purement esthétiques.



# SANCTUAIRE d'Ise

Le toit est sans doute couvert de chaume de miscanthus, une sorte d'herbe, ou de paille de riz. Pour l'empêcher de s'envoler avec le vent, des poids sont ajoutés au faîtage sous la forme d'épaisses pièces de bois placées à angle droit. Ces traverses, appelées *katsuogi*, sont considérées comme un signe de prestige et leur utilisation est réservée à un petit nombre d'aristocrates. Comme ce fait l'indique, le style d'une maison, ainsi que les éléments distincts qui, ensemble, produisent ce style, ont fini par avoir une signification visuelle plutôt que structurelle. Une belle maison est considérée comme un signe de haut rang.

Après la période des héros semi-mythiques, le Japon est entré dans une phase de révolution sociale qui a conduit à l'établissement d'un système de gouvernement autocratique sous l'égide d'un empereur. Le Grand Sanctuaire d'Ise a été érigé comme monument de cette évolution. Il est officiellement dédié à la déesse du soleil, mais comme l'empereur est considéré comme son descendant et héritier sur terre, il s'agit en quelque sorte d'un sanctuaire dédié à sa nature divine. Il est toujours debout aujourd'hui et le restera probablement tant que le système impérial existera.

L'édifice semble avoir été érigé à l'état embryonnaire pendant la période des Grands Tumuli et avoir pris sa forme architecturale définitive au cours du V<sup>e</sup> siècle de notre ère. Après que l'éminent prince Shotoku (573-622) eut jeté les bases d'un État national japonais au VI<sup>e</sup> siècle, le gouvernement décrète que le sanctuaire doit être reconstruit tous les vingt ans sous la même forme qu'auparavant, et malgré plusieurs défaillances, cette règle est restée en vigueur par la suite.

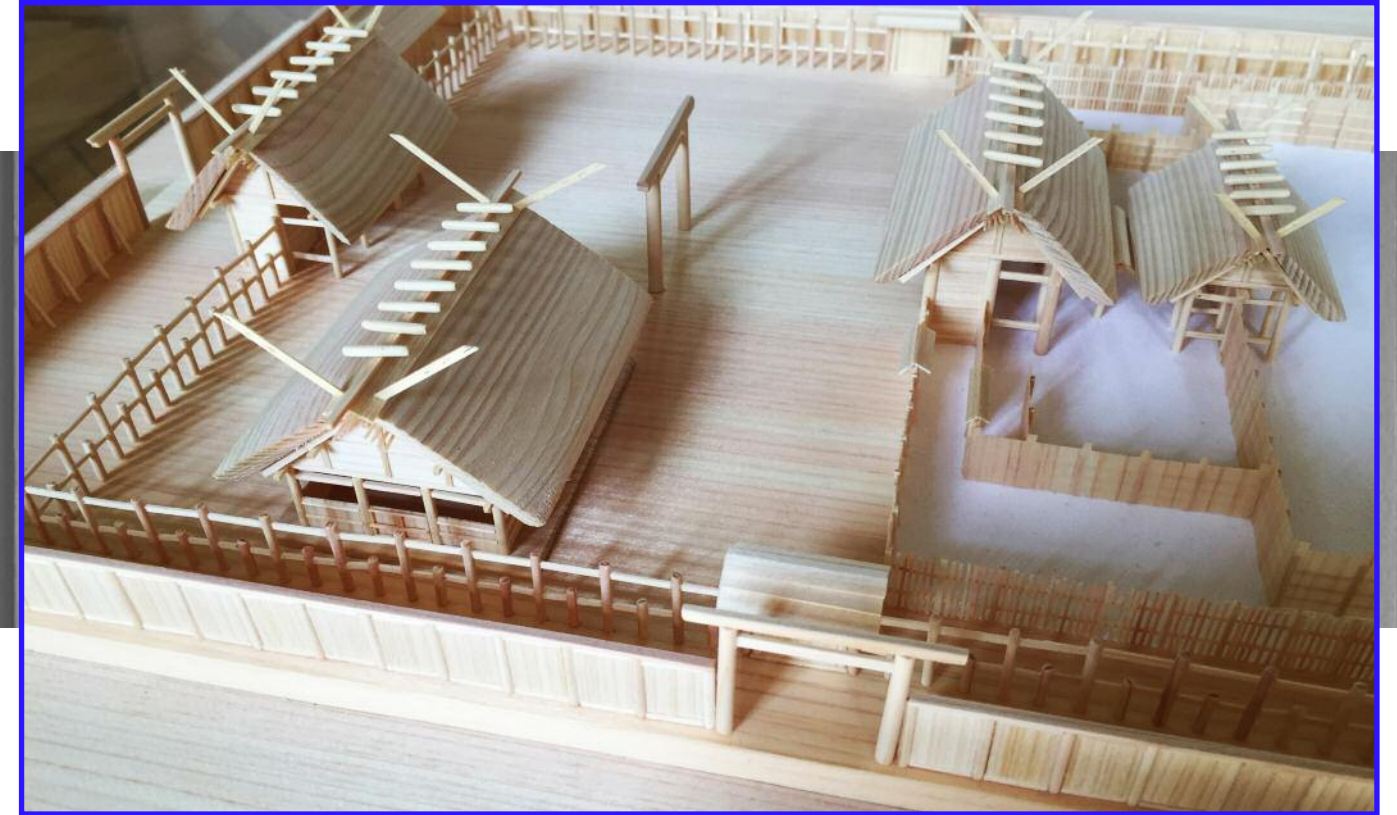
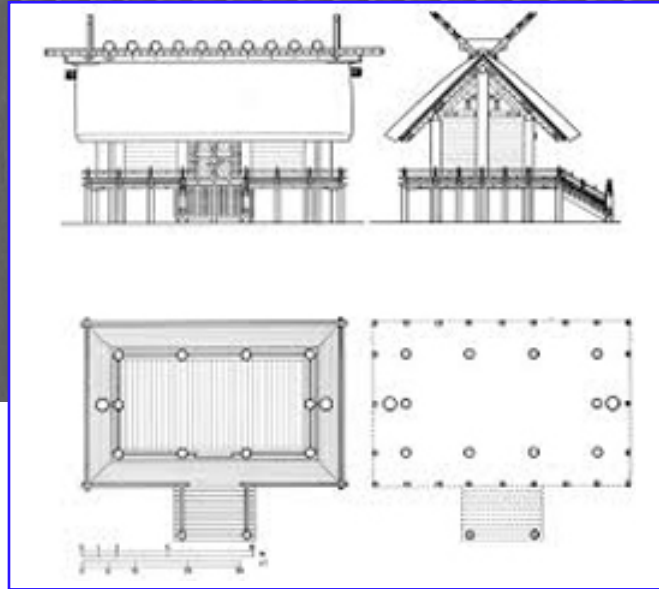
Le sanctuaire a conservé sa forme du V<sup>e</sup> siècle, qui est une version idéalisée, on peut dire apothéosée, de la maison à plancher surélevé de l'époque. Aujourd'hui encore, il suffit de se rendre à Ise pour contempler, à travers la clôture qui l'entoure, un bâtiment dont le style est vieux de treize siècles, mais dont le grain des bois de cyprès est encore vif et frais. Ce bâtiment est la plus ancienne incarnation architecturale du principe Yayoi.

Dans les formes Yayoi, il y a une esthétique consciente qui contraste fortement avec la vitalité inconsciente de Jōmon. L'une est résignée et immobile, l'autre est rebelle et dynamique.

Cette dichotomie est parallèle, à certains égards, à celle qui existe entre les éléments dionysiaques et apolliniens de la Grèce antique. Cependant, l'ordre géométrique clair que l'on peut observer dans le Sanctuaire d'Ise ne peut s'expliquer entièrement par son appartenance à la tradition Yayoi. Des éléments contradictoires sont présents. À cet égard, il est utile de comparer le bâtiment avec le Parthénon grec qui, comme le sanctuaire, a été érigé pendant la transition entre l'âge des héros et celui d'un État national organisé. La différence entre les deux monuments est visible au premier coup d'œil.

Le Parthénon, qui se dresse sur un pic à la vue de tous, est baigné de soleil et rayonne de fierté, tandis que le sanctuaire est entouré de quatre hautes clôtures et caché dans une forêt dense. Cette forêt, dont le calme impressionnant suggère la présence omniprésente d'une divinité mystérieuse, a un effet profond sur la mentalité japonaise. Aujourd'hui encore, la plupart des visiteurs, lorsqu'ils pénètrent dans les sentiers ombragés, ressentent le besoin de redresser le col de leur kimono et d'avoir l'air plus convenable. En marchant dans la forêt, on est saisi par les mêmes sentiments animistes qui ont dû pousser les premiers Japonais à construire le sanctuaire ici. En effet, Ise est une expression presque parfaite de la foi animiste.

Les visiteurs ordinaires ne sont pas autorisés à pénétrer dans l'enceinte sacrée où se trouve le sanctuaire, mais le toit et une bonne partie de la charpente sont visibles de l'extérieur. Le bâtiment lui-même est splendide et ne peut manquer de susciter l'émotion du spectateur. De longues extensions des chevrons principaux, appelées *chigi*, s'élèvent majestueusement au-dessus du pignon, et sur le faîte se trouvent des *katsuogi* massifs. Les longs avant-toits sont surmontés d'un épais toit de chaume, et le faîtage est soutenu par des poteaux indépendants. Il y a trois travées de colonnes le long de la façade et deux le long des côtés, avec de grands poteaux reliés au sommet par des poutres. Dans l'ensemble, le sanctuaire peut être considéré comme ayant une forme classique de structure poteaux-poutres, mais le *chigi*, le *katsuogi* et les poteaux de faîtage indépendants ont une signification distincte de la structure. Ils confèrent au bâtiment son équilibre formel. Un sens fort et net de l'équilibre et une dignité - telles sont les qualités qui nous impressionnent dans le sanctuaire. Il ne s'agit pas d'un ordre structurel ou spatial, mais d'un ordre esthétique formalisé. Ce fait ne doit pas être ignoré, car c'est cet équilibre artistique immobile, cette systématisation esthétique, qui exprime le principe Yayoi.



Pourtant, il y a ici quelque chose qui ne peut être qualifié de Yayoi, quelque chose qui manque, à la fois de l'éclat apollinien du Parthénon et de la qualité éthérée de la culture Yayoi. Ce quelque chose est l'énergie de la culture Jōmon, ouvertement dynamique dans son sens du volume et de la résistance vigoureuse à la nature envahissante, mais ici présente plutôt comme un nuage d'animisme, suspendu au-dessus du bâtiment, on a le sentiment que cet élément est retenu, peut-être même que l'énergie vitale d'un peuple est opprimée et ses aspirations frustrées. Malgré les signes de défaite et de résignation, quelque chose de la vitalité d'antan persiste. À l'époque où le Sanctuaire d'Ise a été construit, les éléments Yayoi et Jōmon n'étaient pas encore complètement distincts, et le bâtiment représente une transition de l'un à l'autre. La tendance Yayoi à la formalisation est bien présente, mais elle est contrariée par une force dynamique génératrice, et le conflit entre ces deux éléments confère au sanctuaire une qualité originale et créative.

On pourrait comparer ce bâtiment au temple de Paestum, où l'on trouve un mélange de qualités dionysiaques et apolliniennes. Je ne veux pas dire que la distinction entre les éléments Yayoi et Jōmon est exactement la même que celle entre les éléments dionysiaques et apolliniens en Grèce ; il y a beaucoup de différence, et la détermination de cette différence aidera à montrer quelque chose qui se trouve aux racines mêmes de la civilisation japonaise. L'une des approches humaines primitives de la dualité entre la nature et l'homme consiste à adopter une attitude plus ou moins violemment animiste à l'égard des forces naturelles, à leur conférer des qualités divines ou démoniaques et à tenter de les contrôler ou de les vaincre par des méthodes chamaniques. Cette approche est généralement caractérisée par une sorte de folie, une impulsivité délirante qui, dans son essence, est la force même de la vie. Au Japon, plus cette attitude impulsive domine, plus une culture particulière se rapproche du type Jōmon.

Ceux qui vivent dans la culture Jōmon n'éprouvent aucune gratitude envers la nature. Face à ses forces étrangères, ils la défient au combat. Leur énergie n'est pas suffisamment coordonnée pour produire quoi que ce soit que l'on puisse vraiment qualifier de civilisation, mais elle peut produire les formes fantastiques de l'art Jōmon. C'est une force indomptée, avec une terre barbare et une compréhension intuitive de la réalité. Les objets produits par cette énergie sont en équilibre instable ; ils ont du volume, mais c'est un volume d'une variété tor-

due et tortueuse. Rien n'est idéalisé, car l'idéalisation nécessite des processus intellectuels. De même, rien n'est reproduit de façon vraiment réaliste. Au lieu de cela, on trouve du symbolisme, réel dans le sens où il est véritablement ressenti, mais résultant d'une peur instinctive des dieux et des démons plutôt que d'une compréhension de leurs qualités divines ou démoniaques. Les styles Jōmon ont donc une qualité fortement animiste que l'on ne retrouve pas dans les styles dionysiaques. Dans les premiers, la vitalité humaine est supprimée dans une certaine mesure par le sentiment de crainte devant l'infinité des dieux et des démons ; il y a peu de l'extase purement humaine qui caractérise le culte de Dionysos.

De même, il existe une distinction entre les types Yayoi et Apollonien. On voit dans la culture Yayoi la naissance de la pensée abstraite et de l'équilibre formel, mais il reste une certaine bi-dimensionnalité qui ne montre aucune tentative de comprendre ou d'expliquer la nature en tant qu'organisme vivant. Il y a une qualité animiste, mais elle ne suggère pas la croyance en des dieux et des démons puissants qui peuvent réellement contrôler l'homme. Dans ce cas, l'animisme sert de support à la fusion de l'humanité et de la nature. Le bonheur que procure la conscience d'avoir vaincu la nature est absent et, à cet égard, l'idéal Yayoi est éloigné de celui du culte d'Apollon. Les styles apolliniens ont une sorte d'énergie triomphante, alors que ceux de la culture Yayoi représentent un accommodement avec la nature dans lequel l'augmentation de l'ordre esthétique conduit à une diminution de la vitalité.

De manière singulière, la culture Yayoi doit puiser dans un substrat Jōmon si elle veut rester vitale : les deux pôles sont des compléments nécessaires là où les styles dionysiaques et apolliniens se suffisent à eux-mêmes. Ainsi, la source de la créativité japonaise se trouve dans l'enchaînement des éléments Yayoi et Jōmon. Le mode de vie tranquille créé par les aristocrates japonais de la période Heian peut être considéré comme un développement de la culture Yayoi. Les habitations des nobles de cette époque, d'un type décrit comme *shinden zukuri*, avaient essentiellement la même structure de poteaux et de poutres que le Sanctuaire d'Ise. Certes, elles étaient plus élégantes en apparence et plus délicates dans leur finition, mais les changements reconnaissables sont des raffinements de surface plutôt que des améliorations fondamentales. Apparemment, c'est une règle générale que lorsque le développement technique s'essouffle, l'intérêt se porte sur les détails.



# SUMAI

LE COUPLE MAISON - JARDIN EST LE LIEU DE VIE.

Les demeures shinden-zukuri étaient disséminées çà et là dans le réseau de rues quadrillé qui structure l'ancienne capitale Kyoto. En règle générale, elles sont situées sur des terrains spacieux et entourées de hautes clôtures. Avec leurs magnifiques jardins paysagers, elles témoignent de la forte influence de la Chine, mais en général, le traitement architectural a été habilement adapté aux besoins et aux goûts des Japonais. Au cœur du manoir shinden-zukuri se trouvait le shinden, palais du sommeil, proprement dit.

Il s'agit d'un rectangle central de deux travées de profondeur, avec un toit à pignon et des avant-toits auxiliaires s'étendant sur une longueur d'une travée sur les quatre côtés. Bien qu'il y ait une section de sommeil murée sous un coin de l'avant-toit auxiliaire du côté nord, l'espace sous le toit principal et l'avant-toit sud n'avait pas de cloisons permanentes, les chambres étant divisées selon les besoins au moyen de rideaux et de paravents. En fait, le shinden n'est rien d'autre qu'un grand espace vide recouvert d'un toit. De plus, cet espace est pratiquement exposé à l'extérieur. Sur les côtés, il y a des volets en bois, articulés en haut pour pouvoir être abaissés ou relevés, mais ils ne semblent pas avoir été fermés, sauf la nuit ou par temps particulièrement mauvais ; la plupart des activités ménagères autres que le sommeil se déroulent essentiellement à l'air libre.

Aucun exemple ancien de shinden ne subsiste aujourd'hui, mais son style est conservé dans la salle de cérémonie principale, *Shishinden*, et les quartiers d'habitation impériaux, *Seiryoden*, du palais impérial de Kyoto, qui a été restauré dans sa forme originale du IX<sup>e</sup> siècle en 1855. De chaque côté du shinden, un corridor ouvert menait à un appartement auxiliaire. De chaque appartement partait un autre corridor vers le sud, dans le jardin. Les deux couloirs se terminent par des kiosques appelés pavillons de pêche, *tsuridono*, qui s'étendent sur l'étang du jardin. Les occupants du manoir shinden-zukuri passent la plupart de leur temps dans les pavillons de pêche ou dans des bateaux sur l'étang, s'adonnant à des activités telles que l'observation des fleurs et de la lune, la rédaction de poèmes sur le paysage ou l'organisation de fêtes musicales.

Les bâtiments de style shinden-zukuri ne sont pas simplement ouverts, mais complètement intégrés aux jardins qui les entourent. Ils constituent un excellent exemple de l'interpénétra-

tion du bâtiment et de son environnement, une qualité typique de l'architecture japonaise en général. Une telle interpénétration est généralement considérée comme le résultat de l'amour des Japonais pour la nature dans ses aspects changeants, mais bien que cette explication soit difficilement contestable, il faut voir quels sont les facteurs qui concourent à produire la vision japonaise de la nature. D'une manière générale, l'attitude japonaise à cet égard n'est pas celle d'un peuple qui s'est efforcé de soumettre ou de domestiquer la nature. Elle ne témoigne d'aucune détermination de la part de l'homme à se rendre maître des éléments, mais simplement d'une appréciation passive de la beauté de la nature.

Livré à lui-même, l'agriculteur qui lutte sans cesse contre le vent, la pluie et les changements pervers des saisons, développe un concept plus agressif. Sa volonté de survivre est opposée aux caprices de la nature, et il est constamment à la recherche de moyens techniques permettant de réduire l'emprise de la nature sur lui. En traitant directement avec la nature, il apprend à la connaître en profondeur, mais malgré cette familiarité, la nature est toujours pour lui un fait extérieur et objectif, et non un complexe mystique dont il fait lui-même partie.

Il n'en va pas de même pour les aristocrates qui ont créé le manoir shinden-zukuri. Ils n'ont rien contre la nature. En fait, pour eux, elle n'est rien d'autre que le reflet de leur moi intérieur. Lorsqu'ils sont tristes, elle est triste ; lorsqu'ils sont seuls, elle l'est aussi. En la dotant d'émotions humaines, ils ont résolu la dichotomie entre l'homme et la nature. Dans un autre sens, bien sûr, en regardant la nature de cette manière, ils ont réussi à voir non pas un objet extérieur, mais leurs propres pensées et sentiments intérieurs.

À mon avis, cette approche est le fondement psychologique de ce que l'on appelle la poésie des choses, *mono no aware*, cette qualité mystérieuse et pensive qui a tant imprégné la littérature de la période Heian et qui caractérise l'attitude de la noblesse Heian à l'égard de la société et de la nature. Au Japon, les changements climatiques ont tendance à être soudains et prononcés. Si, à un moment donné, le temps apporte la récolte et l'abondance, à un autre moment, il peut apporter la calamité et la détresse. Notre agriculteur le sait. Pour lui, l'automne peut apporter un bon rendement, mais aussi un typhon dévastateur. Il ne voit rien d'intrinsèquement romantique dans l'automne, ni dans aucune autre saison.



# INTERPÉNÉTRATION CONTINUITÉ

Mais pour le noble de l'ère Heian, dans sa vaste demeure, les saisons sont en quelque sorte des états d'âme. Le printemps est synonyme de fleurs et de bonheur ; la lune d'automne est le signal de la tristesse ou de la nostalgie pour tout le monde. Le chant joyeux des insectes en été et la belle neige blanche de l'hiver sont de véritables motifs d'autosatisfaction.

En d'autres termes, l'aristocratie a un concept abstrait et, qui plus est, formalisé des saisons, et ce concept a joué un rôle important dans le développement de la poésie à l'ère Heian. Les poèmes ont été classés en fonction de la saison appropriée. Le printemps, l'automne, l'été et l'hiver évoquent chacun une catégorie particulière d'émotions stéréotypées, et la tâche du poète se limite en grande partie à créer de jolies variations sur un catalogue de thèmes saisonniers. Les domaines shinden-zukuri constituent le cadre dans lequel ces poèmes stylisés sont composés et appréciés et où les compositeurs se divertissent avec leurs pensées abstraites et formalisées.

Le manque de réalisme avec lequel l'aristocratie de Heian aborde la nature est évident dans son approche de la vie en général. Leur petite société est extrêmement stagnante, mais au lieu de tenter de la changer ou de la fuir, ils se sont repliés sur eux-mêmes et ont commencé à imaginer que toute la réalité émane de leurs propres impulsions et émotions. Leur égocentrisme est évident dans le plus grand classique littéraire de l'époque, *Le Dit du Genji*, et c'est l'un des principaux éléments de la qualité appelée le caractère poignant des choses.

Au cours des périodes Asuka et Nara, les techniques de construction chinoises ont été importées en même temps que le bouddhisme. De grands temples tels que le *Horyuji* et le *To-daiji* furent érigés et sont encore visibles aujourd'hui. L'influence des méthodes de construction chinoises est cependant restée plus ou moins confinée aux monuments bouddhistes, car si elle a contribué à la construction des maisons de la noblesse, elle n'a eu que peu ou pas d'effet sur les maisons des classes inférieures de la période suivante.

L'histoire des techniques architecturales en général est l'histoire de la lutte de l'homme pour développer la portée, qui est l'instrument de base pour enfermer l'espace. Jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle, les architectes japonais dépendent entièrement d'une simple travée en bois composée de poteaux et de poutres. Ils n'utilisent ni la pierre ni la brique, et les principes de l'arc et de la

voûte sont pratiquement inconnus. L'incapacité de l'architecture japonaise à développer des formes plus avancées que la charpente en bois peut s'expliquer par la faible production et la maigre accumulation de richesses matérielles au Japon.

En même temps, il ne faudrait pas ignorer le rôle négatif joué par l'attitude passive et sentimentale des classes supérieures japonaises à l'égard de la nature. La technique scientifique est l'arme avec laquelle l'homme tente de conquérir le monde matériel ; elle est l'expression de la vitalité humaine, de la volonté de survivre face à des forces naturelles étrangères. Si l'homme ne veut pas soumettre la nature, les techniques ne se développent pas.

Du point de vue de l'architecte, l'absence de techniques signifie l'incapacité de répondre de manière adéquate aux besoins variés de la vie. En dessous d'un certain stade de développement technique, les bâtiments ne peuvent en effet que s'allonger. Une structure principale peut passer d'une travée à deux, et des avant-toits peuvent être ajoutés sur les côtés pour augmenter la largeur, mais cela n'ajoute rien à la profondeur ou au volume. Alors que les créateurs de l'architecture gothique ont inventé des méthodes qui leur ont permis de vaincre la gravité et de conquérir de nouveaux espaces sur la nature.

En règle générale, les constructeurs japonais ont accepté docilement l'espace que la nature leur a légué. Au lieu de défier la gravité, ils ont préféré chercher un espace où s'étendre horizontalement. Ainsi, dans la conception japonaise de l'espace architectural, l'organisation et l'équilibre des forces sont réduits à deux dimensions ; il s'agit d'une succession de plans. Les proportions des éléments structurels ne sont pas régies par des principes physiques mais simplement par la sensibilité esthétique.

La fusion de l'espace bidimensionnel avec le cadre naturel, en d'autres termes, l'ouverture des bâtiments japonais, est considérée à juste titre comme l'une des qualités les plus distinctives de l'architecture japonaise. Il convient toutefois de noter que le cadre naturel en question est toujours fixe et limité. Le jardin japonais est par essence un jardin de buis largement agrandi, et si la maison japonaise est ouverte sur son jardin, elle n'est en aucun cas ouverte sur l'extérieur. Elle n'est pas non plus ouverte au sens social du terme.



## Sukiya

### Pavillon de thé Shokin-tei

La tradition japonaise ne révèle pas grand-chose qui puisse se comparer aux agoras et aux piazzas des villes européennes. Il est significatif à cet égard que l'ouverture des maisons japonaises, soit étrangère aux habitations traditionnelles des fermiers japonais. En effet, la ferme japonaise prémoderne, généalogiquement liée à l'ancienne habitation en fosse, a été délibérément conçue pour se protéger du froid et pour résister aux incursions de la nature. Cela n'a rien d'étonnant puisque les agriculteurs, contrairement aux aristocrates, s'intéressent aux réalités de la nature plutôt qu'à ses aspects romantiques.

Pour expliquer l'évolution ultérieure de la tradition aristocratique de Heian, il est nécessaire d'examiner brièvement les changements sociaux qui se sont produits au cours des siècles suivants. Notre objectif spécifique est d'expliquer l'apparition de deux nouveaux types, le shoin-zukuri et le style *sukiya*, maison de thé.

Le premier est considéré, avec le style shiden-zukuri, comme l'une des deux principales formes d'architecture résidentielle japonaise, tandis que le second est une évolution de la ferme. Au cours de la période Heian, le pouvoir économique et politique du gouvernement central à Kyoto a progressivement diminué et les provinces se sont éloignées de sa sphère de contrôle. Depuis l'époque de Nara, les terres agricoles sont théoriquement réparties par le gouvernement, mais en fait, elles sont progressivement divisées en domaines plus ou moins autonomes, souvent nominalement entre les mains d'un noble ou d'une institution religieuse, mais contrôlés par des magnats locaux. Ces chefs provinciaux sont généralement issus de la classe paysanne qui, à l'époque de Nara, n'est guère mieux qu'une classe d'esclaves. Au fil du temps, ils ont été en mesure, grâce à leur puissance militaire ou économique, d'affirmer leur autorité sur des territoires dont la taille varie de quelques fermes à des provinces entières.

Ils en vinrent à constituer une nouvelle classe de guerriers qui, en temps voulu, éclipsa la cour de Kyoto et prit le contrôle de facto du pays. Pendant les périodes Kamakura et Muromachi, l'empereur conserve l'autorité légale, mais le pouvoir réel est entre les mains du gouvernement militaire. Du XII<sup>e</sup> au début du XVII<sup>e</sup> siècle, les plus grands chefs militaires, qui sont en fait des seigneurs féodaux, se sont plus ou moins continuellement fait la guerre. Mais

vers la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, Oda Nobunaga et Toyotomi Hideyoshi ont progressivement rétabli l'unité dans la majeure partie du pays et, en 1603, Tokugawa Ieyasu a établi un shogunat qui a dominé l'ensemble de la nation pendant les deux siècles et demi qui ont suivi.

Les premiers gouvernements militaires, bien qu'exerçant un contrôle absolu, ne peuvent ignorer l'importance de l'autorité de l'ancienne cour. Au lieu de la renverser, ils ont essayé de l'utiliser pour renforcer leur propre pouvoir. Curieusement, le gouvernement impérial, qui avait perdu sa base économique, est maintenu par l'institution même qui a usurpé ses prérogatives politiques. La raison ultime de ce paradoxe est probablement que la classe guerrière est progressivement tombée sous le charme de Kyoto. Certes, les premiers guerriers, habitués à vivre parmi les paysans, à travailler et à se battre, ont trop de vitalité pour se laisser décourager par les rigueurs de la vie, et la culture qu'ils ont créée pendant la période Kamakura, la première ère du régime militaire, est singulièrement réaliste et énergique.

Au cours de la période Muromachi, la classe militaire elle-même s'est stratifiée dans une certaine mesure, et le groupe le plus élevé, le shogun Ashikaga et son entourage, s'est laissé plus ou moins absorber par l'atmosphère aristocratique de la cour de Kyoto. En fait, ils ont remplacé la noblesse en tant que gardiens inconditionnels de la tradition de Heian, qui, sans leurs efforts, aurait pu disparaître discrètement. En adoptant la culture du passé, les dirigeants du shogunat ont renoncé à leur héritage plus réaliste de guerriers. Ils ont perdu leur capacité à voir les choses telles qu'elles sont. Ce n'est qu'après l'unification du pays par Nobunaga et Hideyoshi et la fondation du shogunat Tokugawa que la classe militaire a réussi à créer un mode de vie et une esthétique indépendante des traditions de la cour. La manoir Juraku de Hideyoshi et le shoin de Tokugawa Ieyasu dans le palais de Nijo sont les symboles de cette nouvelle culture, le mausolée de Ieyasu à Nikko la révèle sous son aspect le plus fastueux.

Ce dernier édifice semble être l'incarnation presque parfaite de l'esthétique du véritable autocrate. Avec ses myriades de couleurs, ses tuiles étincelantes et ses innombrables ornements floraux, il a acquis la réputation auprès des gens du peuple d'être si parfaitement beau que personne ne devrait mourir sans l'avoir vu, et les visiteurs affluent à ses portes. Un excellent témoignage du lien particulier qui, tant au Japon qu'à l'étranger, unit un dictateur à son peuple.



## TOKONOMA SHOJIS & FUSUMAS



Cette forme extrême d'art autocratique n'entre cependant pas dans le cadre de notre discussion. Nous nous intéresserons plutôt à la demeure shoin-zukuri, un peu plus sobre, qui est typique des résidences de la classe supérieure pendant la période en question. L'évolution de ce style a été un processus long et complexe. En tout lieu et à toute époque, la diversification de la vie domestique tend à entraîner une division de la maison en sections ou en pièces adaptées à la fonction. Ce principe était aussi valable dans la vie des anciens Japonais qu'il l'est aujourd'hui. Pour répondre à des besoins variés, la classe agricole des premiers temps a divisé ses maisons en deux, laissant une partie sans plancher pour servir d'espace de travail à l'intérieur, mais aménageant l'autre comme lieu de repos et de sommeil. Plus tard, la partie couverte d'un plancher a été divisée en deux, puis en quatre pièces, ce qui a donné le plan classique de la ferme japonaise jusqu'à l'époque moderne.

Le cloisonnement de la maison a accompagné l'élévation progressive du statut de la population agricole, et le bâtiment qui en a résulté a été le prototype des maisons de deux nouvelles classes qui se sont détachées de la paysannerie : les guerriers et les citadins. Dans le style shoin-zukuri, le grand espace unique du haniwa était divisé en quatre, six ou plusieurs pièces distinctes. À première vue, cette subdivision semble être similaire à celle qui avait lieu dans les fermes. Il existe cependant une différence importante : les pièces de la maison shoin-zukuri sont classées par ordre de prestige, le rang de la pièce étant indiqué par le niveau du sol. Dans sa forme la plus simple, le shoin peut n'avoir qu'une partie basse devant et une partie haute derrière, mais dans des arrangements plus compliqués, il y avait parfois trois, quatre, ou plus de niveaux de distinction.

Dans le shoin du palais Nijo, par exemple, il y a cinq salles, en commençant par la section réservée aux vassaux inférieurs et en continuant vers le haut à travers la salle de cérémonie, shikidai, la troisième salle et la deuxième salle jusqu'à la salle du fond. Dans cette dernière pièce, le shogun s'assoit dans une partie surélevée. Le décor devient plus brillant à chaque changement de niveau de prestige, comme en témoigne un plafond de plus en plus orné. La division de l'espace dans les maisons de ce type dépend moins de la fonction des pièces que du rang des personnes à qui elles sont destinées. Les personnes de rang inférieur ne sont même pas autorisées à pénétrer dans les pièces supérieures.

Le manoir shoin-zukuri est séparé de l'extérieur par des portes coulissantes en bois ou recouvertes de papier. Comme le shiden, il possède un profond avant-toit à l'avant. L'intérieur est cloisonné par des *fusumas*, portes coulissantes à cadre en planches, recouvertes de tissu ou de papier. Ces caractéristiques ont progressivement fait partie des insignes indiquant le rang du propriétaire de la maison. Les fusumas, en particulier, ont eu tendance à devenir de plus en plus ornés au fil du temps, surtout dans les parties les plus élevées du bâtiment. Ils étaient souvent décorés de peintures réalisées par les plus grands artistes de l'époque. Des écrans, des sculptures, des objets en métal et d'autres éléments similaires sont également utilisés pour souligner la position magnifiée de l'occupant du shoin.

Au début, le shoin dispose d'un couloir d'entrée similaire à celui du shinden, mais celui-ci s'est progressivement transformé en un magnifique portail indiquant clairement à tous les visiteurs la grandeur du personnage qui s'y trouve. La pièce de rang le plus élevé est une salle spacieuse avec une partie surélevée à une extrémité, à proximité de laquelle se trouvent une alcôve, *tokonoma*, des *chigaidana*, étagères spéciales, et une fenêtre avec un large rebord.

À l'origine, la pièce elle-même est le shoin. Au départ, il s'agit d'un bureau, le rebord devant la fenêtre sert de bureau, mais avec le temps, il a été agrandi et transformé en une salle de cérémonie élaborée portant tous les emblèmes décoratifs de la richesse et du pouvoir. Rien de semblable à la salle shoin n'est apparu dans les fermes avant longtemps, mais le principe d'attribuer des rangs aux pièces a eu tendance à se répandre non seulement parmi les fermiers, mais aussi parmi les citadins. En fait, il est largement observé aujourd'hui et constitue l'un des obstacles les plus importants à la modernisation des logements ordinaires à loyer modéré.

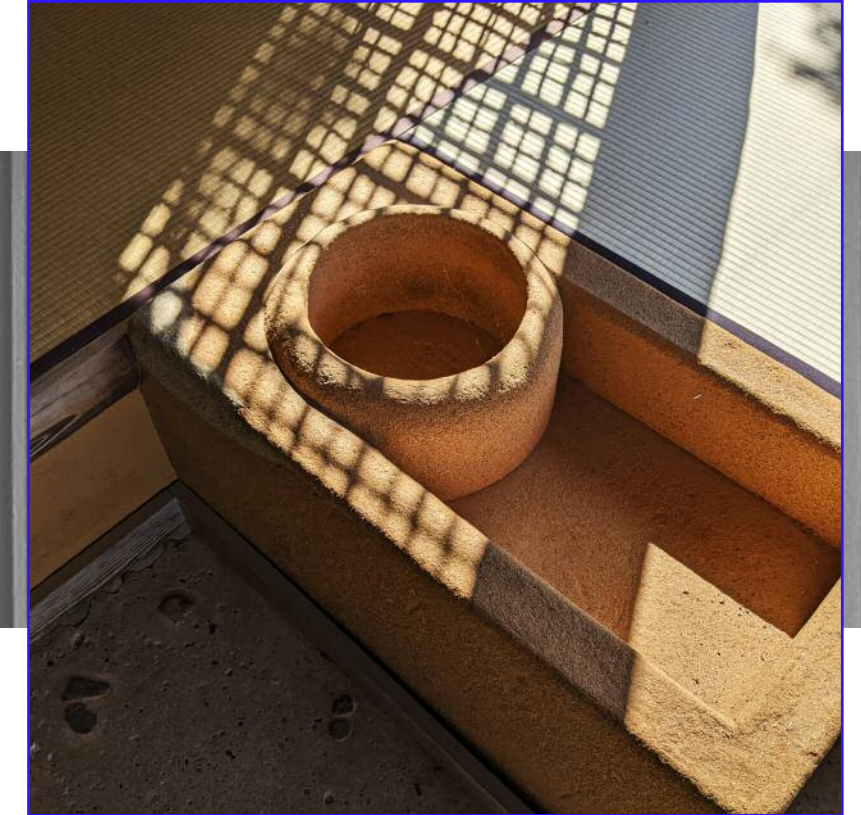
Le style shoin-zukuri en est encore à ses débuts pendant la période Muromachi. Les souverains de cette période, les shoguns Ashikaga et leurs ministres, sont enivrés par les manières de l'ancienne cour, et leurs maisons restent proches du style shinden-zukuri. En effet, leurs jardins présentent souvent la symétrie qui avait caractérisé le style shinden-zukuri dans sa forme la plus ancienne. Le passage à une nouvelle disposition des sections et le cloisonnement de l'intérieur n'ont été réalisés qu'à partir de la période Momoyama ou du début de la période Edo.



Le shoin du palais Nijo, avec sa grandiloquence et son ornementation démesurée, est trop grand et trop élaboré pour être considéré comme typique du style shoin-zukuri, et pour voir le style à l'état pur, il faut plutôt se tourner vers les modestes maisons d'hôtes des temples bouddhistes de la même époque. Le Kangakuin (1600) et le Kojoin (1601), tous deux situés dans le temple Onjoji à Otsu, en sont d'excellents exemples. Le Kangakuin a servi de modèle à la célèbre maison japonaise érigée il y a quelques années dans le jardin du musée d'art moderne de New-York. Comme le style shoin-zukuri résulte de la division de la zone principale du Shinden et de l'ajout d'un certain élément de grandeur, il s'agit essentiellement d'un modèle Yayoi. Mais parallèlement à son développement, un autre processus est en cours dans lequel, les éléments Jōmon, longtemps en sommeil, commencent à revenir au premier plan.

Au cours des périodes Muromachi et Momoyama, le statut social de la population agricole s'est progressivement amélioré. Pendant les longues guerres civiles, au cours desquelles les anciens domaines ont été divisés et redistribués, cette classe a affirmé sa force physique, d'abord en se rangeant du côté des nouveaux guerriers contre l'ancienne aristocratie, puis en se soulevant contre l'oppression des guerriers. Le pouvoir croissant des agriculteurs a finalement abouti, à la fin de la période Muromachi, au remplacement des grands domaines du passé par une aggrégation de petits villages et hameaux plus ou moins autonomes. C'est à ce moment-là que la population agricole a commencé à jouer un rôle important dans la formation de la culture japonaise. Une nouvelle vie a été insufflée aux formes traditionnelles. Pour prendre l'exemple du théâtre, on doit aux paysans de cette époque le développement du *Sarugaku*, une forme de danse plus tard formalisée dans la pièce de théâtre *nô*, et du *kyogen*, un type de farce aujourd'hui souvent jouée en conjonction avec le *nô*. Les paysans sont à l'origine du développement du *Sarugaku*, la forme de danse formalisée plus tard dans la pièce de théâtre *nô*, et du *kyogen*, le type de farce aujourd'hui souvent jouée en conjonction avec le *nô*.

Le kabuki est également apparu dans les villages de campagne de l'époque, non pas sous sa forme stylisée finale, mais sous la forme d'une simple pièce de théâtre sans doute destinée à amuser les ouvriers agricoles pendant leurs rares vacances. Les paysans ont développé leur propre tradition, non seulement dans le domaine des divertissements, mais aussi dans d'autres domaines plus importants. Malheureusement, son développement a été interrompu au XVII<sup>e</sup>



siècle par le shogunat Tokugawa, qui, par l'arpentage des terres agricoles et la confiscation des armes, a réduit les paysans à un état de servilité. En effet, avant que les deux traditions fondamentales ne trouvent un point de contact, la force des paysans a été étouffée et la fusion dynamique qui aurait pu se produire a été reportée jusqu'à ce que le principe Jōmon réapparaisse, cette fois sous la forme de l'énergie culturelle de la classe marchande dans les villes.

À la fin du Moyen Âge, l'économie monétaire se répandit même dans les zones rurales et, au sein de la classe paysanne, apparurent des prêteurs sur gages et des usuriers qui, peu à peu, exercèrent une forte emprise économique sur les paysans et les samourais les plus pauvres. Simultanément, l'activité économique s'est développée dans des villes telles que Kyoto, Nara et Sakai, qui servent de centres commerciaux et financiers pour les terres agricoles relativement riches de la plaine du Kansai. Les marchands et les artisans de ces centres urbains en vinrent à constituer une nouvelle classe importante de roturiers et, à l'époque de Momoyama, un certain nombre de riches familles de marchands, bien qu'appartenant encore aux couches sociales inférieures, ont accumulé suffisamment de pouvoir financier pour exercer une pression considérable sur les feudataires supérieurs. La nouvelle classe marchande a hérité de la vitalité de la classe paysanne, ainsi que des formes culturelles qui se sont développées dans les zones rurales. Dans les nouvelles villes, le *nô*, le *kyogène* et le *kabuki* ont atteint l'apogée de leur développement, de même qu'une autre forme culturelle importante, la cérémonie du thé, dont je parlerai plus en détail ci-dessous.

En examinant la culture de la nouvelle classe marchande, on ne saurait négliger le rôle important joué dans sa formation par les prêtres bouddhistes zen. Le clergé zen de cette période est le pilier du monde intellectuel et, en un sens, l'avant-garde d'un mouvement de révolution culturelle. S'il est vrai que la capacité de la classe marchande à créer une nouvelle culture repose sur la puissance économique, il est douteux qu'une telle culture ne soit jamais matérialisée sans les conseils des prêtres zen. Il est important de souligner que cette nouvelle culture, bien que soutenue par quelques riches marchands, est néanmoins une culture du peuple. Fondamentalement, elle est née de l'énergie accumulée par la classe agricole, et elle appartient à une nouvelle classe de citoyens qui, quels que soient leurs moyens financiers, ne sont en aucun cas des aristocrates.



## LANTERNES Roji / CHEMIN d'ACCÈS AU PAVILLON DE THÉ



En outre, bien que de nombreux intellectuels zen aient par la suite été associés à des personnes haut placées, ils étaient en général consciemment attirés par les valeurs qu'ils trouvent dans la vie de la classe inférieure. La cérémonie du thé et l'architecture qu'elle a inspirée se sont développées dans ce contexte historique. Dans toute discussion sur le cérémonial, il est nécessaire de garder à l'esprit qu'il existe deux types distincts, que l'on peut décrire comme la cérémonie du thé shoin et la cérémonie du thé de l'ermitage.

La première est issue du *concours de thé*, un jeu à la mode en Chine pendant la période Sung (960-1279), qui a été introduit au Japon vers la fin de la période Kamakura. Il s'agit d'un amusement relativement simple : plusieurs types de thé sont servis aux participants, qui tentent d'identifier chaque type de thé ainsi que le lieu où il a été produit. Les concours de thé se sont répandus dans toutes les classes sociales du Japon, mais ceux organisés par le shogun et les grands seigneurs féodaux sont de loin les plus somptueux. Ils se déroulent dans les salles luxueuses des demeures shinden et donnent lieu à de grandes démonstrations de magnificence. Un livre intitulé *Kitcha Orai*, le développement de la consommation de thé, en donne une description vivante et complète. Dans le cas typique, une triade de statues centrées sur le Bouddha Sakyamuni sont placées à l'avant de la salle de concours, précédée d'une table recouverte d'une nappe d'or.

Trois objets usuels, un brûleur d'encens, un vase de fleurs et un chandelier, sont placés devant le Bouddha. L'ornementation comprend généralement, en plus, un certain nombre d'objets d'art importés et des peintures murales ou de portes dans le style de la Chine des Sung. La salle de concours est généralement la plus belle pièce de la maison et, à ce titre, l'endroit où le propriétaire expose ses plus beaux atours chinois. Les invités sont alignés selon un protocole standard, et chacun est autorisé à prendre un total de dix gorgées de quatre sortes de thé. Ensuite, la personne qui a le mieux réussi à identifier le thé recevait un prix coûteux, puis la réunion se termine par un festin élaboré.

À la fin de la période Muromachi ou pendant la période Momoyama, le concours de thé s'est transformé en cérémonie du thé shoin. À cette époque, les récipients et le matériel de préparation du thé a acquis une telle importance que leur sélection n'est confiée qu'à des experts

professionnels, les amis, arbitres culturels au service du shogun et de ses proches vassaux. Le jeu lui-même a été formalisé, et même les décorations de la salle sont désormais fixées par des canons plus ou moins immuables. En effet, la forme même du shoin est dans une certaine mesure déterminée par le style et l'emplacement des ornements. Comme si cela ne suffisait pas, les mouvements de toutes les personnes impliquées sont désormais stylisés d'une manière qui reflète l'influence de la majestueuse pièce de théâtre nô, et le jeu lui-même n'est pas tant un amusement qu'un art formel élaboré, mettant l'accent sur la perfection technique. Le développement de cette cérémonie s'explique peut-être par l'agitation sociale de l'époque. C'est une époque de guerre où l'on peut être prince aujourd'hui et mendiant demain ; la seule chose sur laquelle on peut compter, c'est soi-même. Les chefs militaires de l'époque, trop conscients de l'incertitude qui les enveloppe, cherchent à s'évader du présent dans cette forme d'amusement strictement réglementée, mais essentiellement introspective. La cérémonie du thé shoin leur fournit une scène, un cadre et des indications qui leur permettent, en tant qu'acteurs, de créer un petit monde artificiel, mais émotionnellement satisfaisant, de faux-semblants.

Parallèlement à la cérémonie du thé shoin, un mode de consommation du thé très différent s'est développé dans les classes inférieures. Il s'agit de la réunion de thé, *chanoyoriai*. Son évolution, qui a eu d'importantes ramifications historiques, est expliquée en détail dans les études des sociologues Tajiro Horiuchi et Tatsusaburo Hayashiya. À cette époque, le système semi-moderne des villages et des hameaux s'est répandu dans tout le pays, et les paysans qui habitent ces villages ont commencé à se soulever, quoique timidement, contre leurs dirigeants oppresseurs. Ce mouvement a donné lieu à de nombreuses réunions communautaires ou de quartier au cours desquelles les paysans, assis ensemble et buvant du thé, tentent, consciemment ou non, de parvenir à une plus grande coopération entre eux et de s'unir dans l'esprit contre les seigneurs féodaux et leurs représentants attitrés.

L'idée qui sous-tend l'action de groupe dans les zones rurales est bien exprimée dans le terme japonais *ichimi doshin*, qui signifie unité complète, mais qui est écrit avec des idéogrammes signifiant littéralement, une seule saveur, un seul esprit. Selon toute vraisemblance, ce dernier terme décrit très exactement la convivialité qui règne lors des rencontres autour du thé. Lors de ces réunions, personne ne se préoccupe de savoir quel type de thé est servi ou d'où il provient.



## PAVEMENTS du Roji

Il n'y avait pas de concours. Tout le monde s'assoit simplement dans une salle de ferme miteuse et sirote du thé dans les tasses que l'hôte a à sa disposition. L'esprit de camaraderie ainsi généré est cependant devenu l'un des moteurs des soulèvements paysans des périodes Muromachi, Momoyama et du début de l'ère Edo. À cette époque, le gouvernement Tokugawa était tellement conscient du danger que représente pour lui l'union des paysans que le mot *ichimi*, une seule saveur, en vint à signifier un rassemblement dans le but de comploter le mal.

Ce qu'il faut retenir ici, c'est qu'au cours de la période Muromachi, le modeste rassemblement de thé a été transformé en une nouvelle forme de cérémonie du thé. L'homme qui a accompli cet exploit est Murata Juko, conseiller culturel du shogun Ashikaga Yoshimasa. Juko, qui a étudié le bouddhisme zen auprès du prêtre populaire Ikkyu et a été très influencé par les tendances plébéiennes d'Ikkyu, éprouve une grande sympathie pour les paysans ordinaires, et il trouve dans la modeste cérémonie du thé un type de beauté simple que l'on ne retrouve pas dans la cérémonie du thé shoin. Prenant la cérémonie du thé comme modèle, il a commencé à développer une nouvelle sorte de cérémonie dépourvue d'élégance et de décor élaboré. C'est ce que j'ai appelé la cérémonie du thé de l'ermitage, puisqu'en principe elle est conçue pour se dérouler dans une maison sans prétention, du type de celle qu'un ermite dévot pourrait occuper.

Il est particulièrement important que Juko soit considéré comme issu de la famille d'un marchand de Nara. Ses antécédents sont communs et il ressent clairement ses liens avec la classe agricole. Il va sans dire qu'il connait bien la cérémonie du thé shoin, mais il s'est apparemment lassé de sa fadeur et de son artificialité. Le fait qu'il a choisi de tenir ses cérémonies du thé dans une salle frugale de quatre tatamis et demi au lieu d'une grande salle est typique de son attitude.

La tendance lancée par Juko a été poussée plus loin par Takeno Shoo, qui appartient à une riche famille de marchands de Sakai, et plus tard par le maître de thé le plus connu de tous, Sen no Rikyu, lui aussi fils d'un marchand de Sakai. Le style créé est généralement connu sous le nom de *wabi*, un terme qui connote la solitude, la rusticité et la frugalité. Rikyu a réduit la taille du salon de thé à trois, voire deux tatamis, et a réduit au strict minimum son or-

nementation, ainsi que les instruments utilisés lors de la cérémonie elle-même. Bien que Juko, en tant que conseiller du shogun Yoshimasa, et Rikyu, qui occupait un poste similaire sous Hideyoshi, aient beaucoup fait pour réformer la cérémonie du thé shoin de l'intérieur, les deux traditions cérémonielles ont persisté côte à côte tout au long de la période Momoyama. Comme nous l'avons vu, ces cérémonies sont intimement liées à leur cadre. Il est important d'envisager ce cadre, le salon de thé, en relation avec l'architecture japonaise dans son ensemble, et pour ce faire, nous devons revenir à l'étude de l'élément Jōmon.

L'énergie Jōmon a disparu de la surface de l'histoire japonaise à l'aube du temps enregistré, mais a-t-elle réellement cessé d'exister ? N'a-t-elle pas plutôt persisté dans cette vitalité terrestre qui permet à la classe paysanne d'accomplir ses interminables travaux subalternes ? Le type de maisons dans lesquelles vit cette classe le suggère. La structure des habitations de la période Muromachi en est un bon exemple.

Dans les montagnes de la préfecture de Hyogo, il existe un groupe de fermes qui date de cette époque. Connues sous le nom de maisons millénaires, elles ont des toits en croupe faits de chaume, dont les avant-toits s'étendent presque jusqu'au sol, d'une manière qui rappelle les habitations en fosse de l'Antiquité. Leur taille est impressionnante et, bien qu'elles soient d'une forme si naïve qu'on peut difficilement la qualifier de forme, elles font figure de prototypes d'un objet en cours de création. Il n'y a pas d'équilibre artistique, ni linéaire ni bidimensionnel, mais il y a une forte impression de volume, ainsi qu'une suggestion de la résistance instinctive à la nature que le volume implique.

Des maisons du même type, avec d'immenses toits de chaume s'élevant presque à partir du sol, se trouvent ici et là dans d'autres régions du Japon également. Souvent, ces bâtiments sont abrités non seulement par un bosquet environnant, mais aussi par un épais mur d'argile doté d'une petite porte. L'extérieur, la nature, est exclu. Les maisons elles-mêmes sont dotées d'une charpente solide, basée sur des principes organiques. Ces fermes et les réunions de thé qui s'y déroulent n'ont aucune fonction esthétique, elles ne sont que des éléments essentiels de la dure vie du paysan. Le prêtre zen de cette époque y a cependant trouvé une nouvelle forme de beauté, et cette beauté a été élevée au rang d'art par l'énergique classe marchande.



C'est une chose que la classe paysanne n'aurait jamais pu accomplir par elle-même. Sans la perspicacité des prêtres, l'architecture des fermes et la cueillette du thé auraient pu rester à des niveaux subliminaux de la culture japonaise tout au long de cette période. Les prêtres reconnaissent la possibilité qu'il y ait plus de vivacité et de beauté dans la crudité que dans le poli, dans le simple que dans l'orné, dans le moins que dans le plus. Leur philosophie était probablement basée sur les mêmes principes que ceux qui sous-tendent la philosophie et la peinture de la Chine des Sung, mais leur attirance pour la vie simple du paysan japonais était due au fait qu'ils y voyaient l'expression d'une vérité philosophique. Si leur idéalisation de la simplicité est importée, leur conception de la simplicité provient de leur observation réelle de la vie paysanne japonaise.

La culture zen florissante de cette période est centrée sur les cinq principaux monastères zen de Kyoto, connus sous le nom des Cinq Montagnes. L'une des cinq montagnes est celle occupée par le temple *Tenryuji*, fondé par Muso Kokushi en 1341. Dans ce monastère se trouve un jardin dont le paysage est presque entièrement composé de grands rochers aux formes irrégulières et fantastiques. Rien ne peut être plus différent des jardins lyriques de la période Heian. Ici, on ne trouve aucune trace de l'allégresse du printemps ou de la tristesse de l'automne. Au contraire, il y a de la force, de l'ampleur, un mouvement dramatique qui s'affranchit de toute considération d'équilibre esthétique. Un autre exemple, différent, est le célèbre jardin du Saihoji, appelé *Kokedera*, Temple de la mousse. Quiconque a visité cet endroit a dû ressentir une envie de tomber dans une méditation rêveuse. Malgré l'impression de paix et de calme qui s'en dégage, ce jardin n'est pas fondé sur des principes de stabilité et d'équilibre ; il semble au contraire empreint d'un pouvoir surnaturel envoûtant.

Les formes de ces jardins ne sont pas tout à fait des formes au sens esthétique du terme, mais elles sont pleines de cette énergie créatrice que les prêtres des Cinq Montagnes recherchent en eux-mêmes. Au lieu de conduire à un équilibre Yayoi abstrait, cette énergie engendre un symbolisme avec une grande tension interne. Le symbolisme atteint une expression puissante dans le paysage sec, une combinaison d'arrangements rocheux dans lesquels une simple goutte d'eau, ou rien du tout, peut représenter de vastes océans, ou un seul rocher le cosmos infini. Le développement ultime est visible dans le jardin de rocaïlle du *Ryoanji*, construit vers la fin de la période Muromachi. Voici l'expression esthétique parfaite du concept zen du vide : quinze

motifs rocheux austères sur un sol de sable d'un blanc pur, le tout contenu dans un petit espace rectangulaire. Il n'y a rien d'autre, mais la tension interne des symboles, des symboles qui ne symbolisent rien, fait que cet espace minuscule semble infini dans son étendue.

Bien qu'il ne fasse aucun doute que les huttes qui servent de maisons de thé à Juko et Rikyu sont étroitement liées aux maisons créées par les paysans et qu'un certain élément Jōmon est donc présent, on ne trouve pas dans les jardins une visualisation plastique pure de l'énergie Jōmon, ni même un pur reflet de celle-ci. Le lien entre ces jardins et la vie de la classe paysanne n'est en aucun cas direct. Au contraire, il y a quelque chose de trop conscient, de trop pédant, de trop intellectuel dans les jardins de style zen pour qu'on puisse les considérer comme issus de la vie non sophistiquée des paysans.

Le processus de développement de ces jardins est intimement lié à un état d'esprit généralement décrit en japonais par le mot *suki*, l'un des fondements de la pensée et de l'action des classes supérieures des périodes Kamakura et Muromachi. Suki a reçu de nombreuses dérivations, mais son sens originel n'est probablement pas très éloigné de celui du *suki* moderne, goût. Dans le cas de Kamo no Chomei (1153-1216), par exemple, *suki* signifie un mode de vie dans lequel on abandonne tout sauf ce que l'on aime et où l'on vit soutenu par le vent et la lune. Il s'agit de se retirer dans un ermitage où l'on peut faire ce que l'on veut sans être gêné par des obligations sociales. Peu importe que l'on renonce ainsi au luxe matériel de la cour de Heian ; en adoptant extérieurement la pauvreté, on se libère de la vanité de la vie aristocratique.

À cette époque, la vie d'ermite est idéalisée : aller vivre dans une petite hutte, loin de tout le monde, devient l'envie d'un roi. Quoi de plus luxueux ? Cet état d'esprit, cette attirance aristocratique pour la pauvreté, a perduré dans les maisons de thé délibérément simplifiées des époques ultérieures. La philosophie zen, qui exalte simplicité et économie, a joué un rôle dans l'acceptation par les classes supérieures de la ferme et de la réunion de thé. Il est indéniable que le statut social des paysans s'est élevé au point qu'ils ne pouvaient plus être méprisés comme des esclaves, comme c'est le cas dans le premier système impérial. Ils sont désormais trop importants pour être ignorés, surtout par les citadins, qui reconnaissent que leur propre position économique est fondée sur la production agricole.



Avec le progrès social des fermiers et les enseignements philosophiques des prêtres zen en toile de fond, l'énergie créatrice des citadins a conduit à élever la vie à la ferme au niveau d'un idéal esthétique. Les simples jeux de scènes de la campagne se sont transformés en nô et en kyôgène ; les réunions de thé se sont elles aussi transformées en une véritable forme esthétique. Mais c'est précisément à ce moment qu'elle perdit un peu de sa vitalité.

La vie rustique des paysans semble belle aux prêtres zen et aux maîtres de thé, mais qu'en est-il pour les paysans eux-mêmes ? Devons-nous supposer qu'ils apprécient leurs petites masures isolées et leurs réunions de thé pénibles ? Préfèrent-ils des bols à thé rudimentaires faits à la main à des bols de meilleure qualité ? Au contraire, comme tous les pauvres du monde, ils veulent être riches, et cette envie stimule leur vitalité. Tout simplement et directement, ils visent quelque chose de mieux que ce qu'ils ont. Ils connaissent la réalité brute de la vie, une vie où l'on n'a pas le choix d'être riche ou pauvre selon son humeur. Il est inconcevable qu'ils aient pu considérer leur propre mode de vie comme beau ; ils auraient difficilement pu dire, avec les maîtres de thé, cela suffit : nous n'avons pas besoin de plus.

Ils n'auraient jamais pu non plus faire de leur mode de vie une forme esthétique ou culturelle, pour la simple raison que ce n'est pas du tout ce qu'ils désirent. Leur vie est une force amorphe, en perpétuel mouvement, qui cherche avant tout à se transformer. C'est ce que j'entends par une forme non encore formée, une force de vie qui ne connaît pas d'équilibre, pas de fin de création. C'est le principe Jōmon.

Rikyu, en convertissant la beauté qu'il trouve dans la vie paysanne en une forme esthétique, l'a privée de sa spontanéité ; la force vitale bouillonnante, l'énergie créatrice, le potentiel technique des paysans ont été perdus dans le monde du suki. La structure architecturale parfaite n'existe pas chez eux, mais il y a un effort constant pour perfectionner les structures existantes. Avec le concept de suki, en revanche, la structure est réduite à une question de satisfaction visuelle, et rien n'est ajouté à l'exception de l'artifice. Dans les maisons de thé de Rikyu et de ses disciples, dont l'abandon est le fruit d'un travail minutieux, seules les formes extérieures ont été conservées. Rikyu ne pouvait aller au-delà de cette limite.



Il est cependant indéniable qu'il a réussi à donner un statut aux formes culturelles créées par les paysans et développées par les citadins. Soutenu par la force économique des citadins, il a courageusement affronté les classes supérieures de son époque et les a persuadées d'accepter son idéal. Même Hideyoshi, qui avait construit une maison de thé en or pur, fut converti. Mais il est symbolique que Rikyu ait été exécuté plus tard sur ordre de Hideyoshi ; tel fut le destin de la tradition plébéienne aux mains des seigneurs de la guerre au pouvoir. Sous les shoguns Tokugawa, l'énergie des citadins ne s'exprime que de manière étroite et inversée. Il est peut-être préférable de conclure que Rikyu lui-même a été confiné de la même manière.

La créativité observée dans le palais Katsura découle en partie de la tradition aristocratique des styles shinden-zukuri et shoin-zukuri. En même temps, le palais incarne quelque chose de la tradition plébéienne, qui ne constitue pas une culture ou une esthétique formelle, mais simplement une force naissante implicite dans la vie quotidienne des gens. Dans le style de Rikyu, cette force est maîtrisée, mais à Katsura, sa collision avec la tradition aristocratique est toujours présente. C'est l'impulsion germinative qui donne au palais son originalité surprenante.

# LA CRÉATION À KATSURA

Par un chemin long et tortueux, nous sommes enfin arrivés au Palais de Katsura lui-même. Ce qui précède est nécessaire à la compréhension de l'édifice, mais en même temps l'édifice jette une lumière nouvelle sur la tradition dont nous avons parlé. Le statut personnel et social du prince Toshihito, qui a construit le palais, peut être déduit de ce qui a déjà été dit. La société est complètement dominée par le shogunat, et pour maintenir cet état de fait, le shogun essaye d'utiliser l'autorité de la famille impériale tout en essayant de détruire son pouvoir réel. L'oppression du shogunat a dû peser lourdement sur Toshihito et son entourage ; on peut aisément imaginer qu'ils ont regardé avec nostalgie le passé glorieux où l'empereur avait vraiment été empereur.

Toshihito est lui-même charmé par la vie de cour de l'époque Heian. Comme nous l'avons déjà mentionné, il connaît le Dit du Genji, les Poèmes du passé et du présent, une anthologie complète des vers traditionnels et les œuvres de Po Chu-I, qui ont en grande partie servi d'inspiration à la littérature de l'époque de Heian. Il aime tellement ces écrits qu'il en recopie souvent de longs passages pour le plaisir. Parmi les passages qu'il a copiés, on trouve un extrait du Dit du Genji dans lequel on trouve la description suivante d'un jardin : Au sud-est s'élève une montagne où a été plantés toutes sortes d'arbres portant des fleurs printanières. L'étang était excellent et délicieux.

Le professeur Mori suggère qu'il s'agit là de l'inspiration pour le jardin de Katsura et, en effet, lorsqu'on regarde depuis le Shoin Médian vers le sud-est, on aperçoit une colline plantée de cerisiers, des arbres portant des fleurs de printemps. Au nord, il y a des érables et le début d'un ruisseau qui descend en cascade et se jette dans l'étang. Au nord de l'étang, il y a un endroit ombragé avec une source, près de laquelle le prince pouvait se détendre en été. Tout cela est exactement comme le jardin décrit dans le passage cité.

Un autre passage du Dit du Genji parle d'une certaine nuit au clair de lune où le son des luths se combine magnifiquement avec le bruissement des pins, et il n'est pas difficile de supposer que ce passage a inspiré le Shokintei, littéralement le Pavillon du luth des pins. D'autres caractéristiques du palais et du jardin abondent en allusions littéraires. Le professeur Sutemi Horiguchi a fait remarquer qu'un passage de la préface des Poèmes du passé et du présent



qui mentionne les pins de Takasago et de Suminoe, une référence, pense-t-il, au *Man'yōshū*, une autre anthologie célèbre dans laquelle le pin de Takasago apparaît, et aux Poèmes du passé et du présent eux-mêmes, dans lesquels le pin de Suminoe figure, doit être l'inspiration des deux grands pins sur la rive de l'étang de Katsura. Les deux arbres devaient donc symboliser les deux grandes œuvres poétiques, et le fait qu'ils soient placés dans des positions centrales importantes indique à quel point l'imagination du prince Toshihito a été captivée par le charme du passé.

Sans entrer dans les détails de la littérature courtoise du passé, nous pouvons conclure avec certitude que l'homme qui a construit Katsura était une personne enivrée par l'émotion des choses, qui désire ardemment se tenir sur sa plate-forme d'observation de la lune et contempler les sommets des collines sombres. Toshihito est proche en esprit des nobles qui ont construit les palais de la période Heian. L'estime du prince pour le passé n'a peut-être pas été inspirée uniquement par un sentiment de rébellion contre le shogunat, mais ce sentiment a dû être au moins l'un des motifs de sa démarche. L'idée qui sous-tend son traitement de l'espace, interpénétration et continuité entre maison et jardin, est lyrique et, en un sens, introspective, tandis que la forme du bâtiment du palais est fondée sur le principe du Yayoi.

L'approche de base de Katsura commence par quelque chose de tactile et de sensuel ou quelque chose de subjectif et de lyrique. Ce quelque chose est toujours personnel et étroitement ciblé. Il n'y a guère de traces d'un regard scientifique objectif ou d'un pouvoir imaginaire capable d'utiliser des méthodes techniques pour construire une entité complète d'une grande portée visuelle.

L'impulsion originelle trouve son reflet lyrique et émotionnel dans les textures et les motifs naturels. Au fur et à mesure que la compréhension intérieure de l'objet ou de la nature se fait jour, la technique devient le moyen de l'exprimer. La contemplation intérieure de la nature fait naître un concept d'ordre, et c'est cet ordre que l'on retrouve dans la structure géométrique poteaux - poutres des bâtiments japonais. Cet ordre architectural, fondé non pas tant sur des principes géométriques ou physiques que sur l'esthétique, est ce que j'appelle l'ordre spatial Yayoi, un équilibre formel qui se développe comme une séquence de motifs dans l'espace plutôt que comme une forme organique avec un poids et un volume.



Les motifs s'étendent ; il y a un flux spatial continu d'un point à l'autre. On n'a cependant pas l'impression qu'il s'agit d'un espace créé par l'homme. Aucun homme ne s'est tenu ici et n'a dit : Je vais prendre tel espace que la nature m'a donné. L'architecture japonaise, à cet égard, est une architecture de vues, de continuité, de perspective. Il y a un mouvement constant de l'espace, un léger déplacement du point de vue ; mais quelle que soit l'étendue du mouvement, on n'arrive jamais à la conception d'un ensemble plastique. La tension, l'immobilité nécessaires à l'unité plastique font défaut : tout change avec les mouvements, avec le temps. Son unité, est d'une autre nature et se crée par une cohérence d'approche qui fait de l'enchaînement des espaces un seul et même état d'esprit.

Cette qualité est souvent désignée comme la caractéristique la plus distinctive du développement de l'architecture japonaise. Elle ne révèle, à mon avis, qu'une facette de l'image, la facette Yayoi. La tradition Yayoi n'explique pas la touche créative libre que tout le monde observe dans le palais Katsura. Il y a quelque chose de plus, quelque chose que l'on peut voir, par exemple, dans le traitement général de l'extérieur. À l'arrière et sur le côté de l'Ancien Shoin, avec sa véranda largement ouverte, se trouvent les murs extérieurs du Shoin Médian et du Nouveau Palais, dont les portes recouvertes de papier s'avancent jusqu'au bord de la structure.

# PALAIS KATSURA

Ces murs donnent une impression de volume qui fait totalement défaut aux bâtiments plus traditionnels. En outre, les sections fermées du Shoin Médian et du Nouveau Palais sont séparées par la véranda ouverte de la Salle de Musique. Ce schéma extérieur est riche en contrastes, bien qu'il soit en parfaite harmonie. Le mouvement inhérent à l'espace est vivant et rythmé. Partir de l'idée du *shoin* traditionnel et en faire quelque chose d'aussi original implique bien plus que l'état d'esprit Yayoi.

Le palais Katsura révèle un esprit de liberté simple et direct, jamais flagrant, mais néanmoins tenace et convaincant. Il y a un merveilleux équilibre entre l'immobilité et le mouvement, entre l'aristocratique et le commun, entre la perfection des formes et l'invention pure et simple ; en somme, il y a une création d'un type plus libre que je ne peux trouver dans aucun autre bâtiment japonais, antérieur ou postérieur. Quelques observations spécifiques peuvent le confirmer.

La première concerne les proportions des éléments structurels, la composition modulaire que l'on appelle *kiwari* en japonais. La technique du *kiwari*, qui consiste à adopter un module de base : la longueur de la travée entre les poteaux, mesurée à partir du centre de chaque poteau, et à calculer à partir de celui-ci toutes les relations proportionnelles reliant poutres, chevrons, linteaux et toutes les autres parties visibles de la charpente, a été perfectionnée au cours des périodes Muromachi et Momoyama. C'est l'une des grandes réalisations de l'architecture japonaise, mais comme je l'ai souligné à propos du Sanctuaire d'Ise, les principes de proportion ne sont pas fondés sur des considérations structurelles. Ils n'ont pas évolué, comme les théories modulaires actuelles, à partir d'un besoin de normalisation et d'économie ; il est presque entièrement fondés sur des préférences esthétiques.

Le concept d'équilibre formel que l'on retrouve dans les premières constructions japonaises sont d'abord l'expression visuelle d'un sens particulier de la dignité et n'est devenu que plus tard la technique appliquée du *kiwari*. En outre, cette technique n'appartient pas aux bâtiments japonais en général, mais à ceux construits par les classes supérieures. Le *kiwari* au sens traditionnel du terme était donc un aspect particulier de l'approche Yayoi de la beauté.

À l'époque Muromachi, les mesures standard du *kiwari* confèrent à la structure une légèreté et une délicatesse qui reflètent l'atmosphère de la cour Heian, tandis qu'à l'époque Momoyama, elles changent pour s'adapter à l'accent mis par le shogunat autocratique sur le rang et la dignité. Bien que poteaux et poutres soient devenus plus épais et plus impressionnants, le principe du *kiwari* n'a pas changé.

# NOUVEAU Palais

Les parties structurelles du palais Katsura sont plus fines et plus légères que celles d'un shoin typique de cette époque, et certains pensent que cela signifie que le palais revient aux normes Muromachi de kiwari. Je ne crois pas que ce soit le cas. En fait, je ne pense pas que l'on puisse trouver du kiwari dans le palais Katsura. Les proportions structurelles du bâtiment principal sont extrêmement libres.

Cela ne veut pas dire, que la structure de ce bâtiment est plus logique ou plus économique que celle des bâtiments construits selon la méthode kiwari. Au contraire, l'approche reste visuelle et esthétique. Néanmoins, la distribution des piliers ne témoigne pas d'une soumission aux règles formalistes du kiwari. La distance entre les poteaux diffère d'un endroit à l'autre et il est difficile de trouver un intervalle fixe qui pourrait servir de base de calcul. Les proportions libres qui lient poteaux, poutres et linteaux du palais sont plus belles que les mesures exigées par la méthode kiwari. Dans le Shoin Médian, trois poteaux de la façade sont omis au profit d'une longue surface blanche de papier de porte, interrompue horizontalement par les fines lignes des encadrements de porte. L'espacement et les proportions créés par les niveaux de plancher, de linteau et de poutre sont également exempts de la méthode kiwari.

Teiji Ito, historien de l'architecture japonaise, a apporté la preuve irréfutable que la méthode kiwari, bien que couramment utilisée dans les maisons des classes supérieures et dans les temples, n'est pas employée dans les maisons des paysans et des citadins, et que cette présence est l'une des caractéristiques qui distinguent l'architecture des souverains japonais de celle des gouvernés. Dans les maisons des roturiers, un système différent s'est développé. Grâce à la commercialisation progressive des matériaux de construction, les artisans ont commencé à adopter des mesures standardisées pour les poteaux et les poutres, ainsi que pour les tatamis et les boiseries.

La standardisation des pièces signifie la standardisation de la maison. Ce changement a été provoqué en grande partie par le fait que les pièces équipées de tatamis, tapis de paille, ont commencé à apparaître dans les habitations des classes inférieures. Le tatami a donc rapidement été produit à l'échelle commerciale et ses dimensions ont été régularisées. C'est particulièrement vrai dans les districts agricoles progressistes autour de Kyoto, Nara, Osaka et Sakai, où la taille standard du tatami était d'environ 1,92 x 0,96m. L'intervalle entre les poteaux est fixé de manière à coïncider avec ces dimensions. Cette méthode de fixation des proportions est très différente du système kiwari, dans lequel les mesures sont toujours prises à partir des axes. L'utilisation des mesures dans l'espace libre a beaucoup contribué à la diffusion non seulement des tatamis, mais aussi des boiseries et des accessoires standardisés.



Le palais Katsura n'ayant pas été construit selon la méthode kiwari, il ne peut être considéré comme un bâtiment purement aristocratique. Il convient également de noter que les colonnes du bâtiment ne mesurent qu'environ 37cm<sup>2</sup>, ce qui est beaucoup plus petit que les mesures habituelles dans le Shoin, mais proche de celles que l'on pense avoir été utilisées dans les maisons roturières. Le fait que d'autres mesures soient calculées à partir de ce chiffre distingue le bâtiment des autres shoin de l'époque et lui donne une touche nettement plébéienne. Cependant, si le palais a renoncé à la technique du kiwari utilisée dans les maisons des classes supérieures, il n'a pas non plus eu recours aux mesures normalisées, qui sont devenues peu après la technique habituelle pour la construction des maisons de ville. On peut donc dire qu'il se situe entre les deux.

Un autre trait distinctif du bâtiment est qu'il ne présente pas les changements de niveau que l'on trouve dans les shoin habituels. Contrairement au shoin de Nijo qui comporte plusieurs niveaux avec un décor approprié correspondant aux différents rangs sociaux, le shoin de Katsura semble n'en avoir eu aucun à l'origine. À cet égard également, le bâtiment représente une rupture radicale avec la tradition sur laquelle il est généralement considéré comme fondé.



Il aurait été impensable qu'un noble du rang du prince Toshihito construise une villa dans laquelle la méthode kiwari aurait été abandonnée, les distinctions de classe ignorées et la tradition fondamentale de l'architecture japonaise violée dans une large mesure. Même si Toshihito lui-même a préféré une telle liberté, l'aristocratie dans son ensemble l'aurait difficilement acceptée. La troisième phase de la construction en est un exemple. Lorsque l'empereur Gōminoo visite le palais, le successeur du prince Toshihito, le prince Toshitada, entreprend d'importantes réparations destinées à rendre le bâtiment plus brillant et plus digne.

Par exemple, un niveau supérieur a été ajouté dans la première salle, ainsi qu'une alcôve élaborée avec des étagères fabriquées à partir de différentes essences de bois excellentes. À proximité, une fenêtre shoin a été installée pour donner plus de tonus à l'ensemble. L'ensemble de ces nouveaux aménagements peut être considéré comme une tentative de la part du prince Toshitada d'amener le bâtiment au niveau d'élégance que l'empereur et ses courtisans attendent.

Avant la construction du palais de Katsura, le prince Toshihito aurait fait construire une simple maison de thé sur le site de Katsura. Le Dr. Watsuji pense, comme moi, que ce bâtiment est plus que probablement une chose très ordinaire, qui ne diffère en rien des nombreuses fermes des

# HORizontALES / VERTICALES

environs. Le fait qu'il ait été construit semble à première vue de peu d'importance, mais il me semble significatif car il pose la question de savoir pourquoi un grand noble, étroitement lié à l'empereur, ait érigé un petit bâtiment minable et invité ses hôtes de haut rang à y boire le thé. Il n'y a certainement pas de raison économique. Si c'est bien le prince qui a inspiré cette construction, la raison doit être sa prise de conscience de l'évolution progressive des préoccupations culturelles, qui idéalisent certains aspects de la vie des classes inférieures. En tout cas, il est difficile d'imaginer que Toshihito ait construit une maison de thé bucolique sans avoir d'abord subi l'influence de l'école du thé wabi, qui est par essence une création des habitants de la ville.

La question de savoir si le prince Toshihito lui-même ait pu concevoir la construction d'un salon de thé de style campagnard reste posée. Plus encore, le prince impérial, qui a une prédilection pour la culture des nobles de Heian, a-t-il pu donner des ordres spécifiques concernant la conception du palais Katsura ? Cette hypothèse semble farfelue. L'édifice n'a-t-il pas plutôt résulté d'une combinaison d'idées qui inclut, d'une part la nostalgie du prince pour le passé et d'autre part l'approche introduite par les citadins et les artisans impliqués dans les travaux ?

Un examen attentif du palais lui-même semble le confirmer. Devant le mur blanc très correct qui soutient la véranda du vieux Shoin, il y a un arrangement rocheux étrange et dynamique qui détruit la stabilité de la façade. De cette disposition rocheuse, une série de marches mène à l'étang, en face duquel se trouve le Shokintei, entouré d'arbres. Le Shokintei est désordonné et simple, mais il a du volume et, dans l'ensemble, il contrebalance le shoin soigneusement élaboré. Au milieu de l'élégante vue offerte par le shoin, la large véranda, le balcon d'observation de la lune, l'étang et, finalement, la lune elle-même, il y a cette interruption soudaine, cette importation de la ferme qui rompt le flux de l'espace.

Au nord-est du Shokintei, juste à l'extérieur de la petite entrée d'un salon de thé à trois tables appelé *Hasso no Ma*, salle aux huit fenêtres, se trouve un pont de pierre, une seule dalle droite, dure et puissante. De chaque côté, deux roches lourdes et irrégulières épousent ses bords, mais contrastent complètement avec lui en termes de sensation. Des dissonances délibérées de ce type se retrouvent partout dans les palais et les jardins.

Bien que les tremplins et les rochers soient parmi les éléments les plus importants des jardins japonais traditionnels, on ne trouve aucun précédent des rochers de Katsura au Japon, et il est douteux que quelque chose de semblable ait existé dans les jardins de Chine. Apparemment, l'utilisation des rochers que l'on voit ici s'est développée à partir des méthodes employées pour créer des allées de jardin pour les maisons de thé de l'école wabi.

# Dedans / Dehors

Il convient de dire un mot sur les pavements des jardins japonais. Ils ont une fonction apparemment purement pratique, celle de fournir une surface ferme et propre pour marcher, mais en règle générale, leur forme est si irrégulière que si l'on ne fait pas attention à chacun de ses pas, on risque de glisser et de tomber. Comme il faut regarder vers le bas à chaque fois que l'on se déplace, les changements dans l'axe de vision sont particulièrement frappants. Les jardiniers font tout ce qu'ils peuvent pour que leur paysage résiste à l'examen minutieux d'une personne ainsi circonscrite.

Après s'être éloigné de la pierre pendant un certain temps, on arrive généralement à un endroit où l'on lève les yeux avec surprise sur une vue inattendue. Les pierres ont été placées de manière à souligner ces changements dans le paysage ; elles ne servent pas seulement de trottoir, mais aussi de guide pour le spectateur. Elles peuvent attirer son attention sur des points particuliers ou accentuer le contraste entre deux espaces particuliers, et à un moment donné, elles donnent l'impression qu'un espace minuscule s'étend à l'infini.

Dans le jardin de Katsura, ils conduisent parfois le spectateur en douceur et en silence pendant un certain temps, avant de le secouer par un virage soudain et imprévu. À certains endroits, ils éclipsent le paysage environnant, à d'autres, ils s'élèvent comme des rochers nus pour former des marches.

Les arrangements rocheux de Katsura sont encore plus riches d'expression que les pierres. Ils sont en fait les principaux éléments du paysage dans son ensemble. Ils évoquent tantôt des ravins profonds et isolés, tantôt des montagnes escarpées, tantôt le cours tranquille d'une rivière. J'ai mentionné les paysages secs des jardins du Tenryuji qui étonnent par leur mystère et leur puissance symbolique. Dans les jardins ultérieurs de ce type, il est difficile de trouver des arrangements aussi énergiques : les rochers ont tendance à tomber mollement en place, et la vigueur fait défaut. Cependant, certains paysages secs de Katsura présentent le même déséquilibre créatif, la même énergie inchoative et la même forme préformelle que dans les jardins antérieurs. Les rochers sont vivants. En les regardant, on pénètre dans les mystères nus de la nature, on voit ces mêmes formes frémissantes qui terrifiaient les adorateurs primitifs.

Nous avons déjà trouvé dans le shoin du Palais Katsura des éléments qui contredisent la tradition des styles shinden-zukuri et shoin-zukuri, mais nous avons observé que ces éléments ne s'écartent pas complètement du principe Yayoi. Le bâtiment présente un équilibre formel que l'on pourrait qualifier de correct et de noble. Il n'en va pas de même pour les forces créatrices à l'œuvre dans plusieurs parties du jardin et dans les maisons de thé rustiques : il s'agit



ici de quelque chose de très différent. Le conflit entre les principes Jōmon et Yayoi se retrouve dans tout le palais Katsura. C'est ce conflit qui donne au palais sa tension créatrice.

Une étude approfondie m'a amené à voir en Katsura à la fois une tendance aristocratique à préserver ou à retrouver la tradition de la cour de Heian et une tendance anti-aristocratique à créer quelque chose d'entièrement nouveau. On pourrait peut-être expliquer le conflit comme résultant accidentellement de différences de goût entre Toshihito et son successeur, Toshitada, qui, après tout, ont vécu à une époque quelque peu différente. Cette possibilité ne peut être niée, mais il semble plus fructueux d'interpréter la double nature de Katsura comme un symbole des différences psychologiques entre Toshihito et Nakanuma Sakyo, les deux hommes qui ont coopéré à la planification du palais, mais qui étaient séparés par une grande différence de statut social.

D'un côté, nous avons un prince impérial, issu d'une tradition noble ; de l'autre, nous avons un citoyen de Sakai, héritier de la vitalité des classes inférieures et soutenu par la confiance culturelle croissante de la bourgeoisie. Si l'on ajoute à l'influence de Sakyo celle du jardinier en chef, Yoshiro, on obtient l'image de deux personnalités différentes à l'œuvre dans la construction de Katsura. À mon avis, ces personnalités, l'une issue de la tradition aristocratique Yayoi, l'autre issue de la tradition plébéienne Jōmon, étaient en conflit ; et la jonction des deux traditions provoquées par ces personnalités a donné au palais de Katsura la tension, la liberté, la nouveauté que j'y trouve en tant qu'architecte.

# DIALECTIQUE DE LA TRADITION ET DE LA CRÉATION



La tradition elle-même ne peut constituer une force créatrice. Elle a toujours une tendance décadente à promouvoir la formalisation et la répétition. Ce qu'il faut pour l'orienter vers des voies créatives, c'est une énergie nouvelle qui répudie les formes mortes et empêche les formes vivantes de devenir statiques. En un sens, pour qu'une tradition vive, elle doit constamment être détruite. En même temps, il est évident que la destruction en elle-même ne peut pas créer de nouvelles formes culturelles. Il doit y avoir une autre force qui limite l'énergie destructrice et l'empêche de réduire tout ce qui l'entoure à l'état de ravage. La synthèse dialectique de la tradition et de l'anti-tradition est la structure de la véritable créativité.

Le shoin du palais Katsura appartient fondamentalement à la tradition aristocratique Yayoi qui s'est développée du style shiden-zukuri au style shoin-zukuri. En conséquence, le bâtiment est dominé par les principes de l'équilibre esthétique et de la séquence continue de motif dans l'espace. Pourtant, quelque chose l'empêche de devenir un simple exercice formel et donne à son espace un mouvement vivant et une libre harmonie. Ce quelque chose, c'est la vitalité naïve et la potentialité toujours renouvelée de la tradition Jōmon des gens du peuple. L'élément Jōmon est très présent dans les formations rocheuses et les maisons de thé du jardin. Là, cependant, les canons esthétiques de la tradition Yayoi agissent comme une force

modératrice qui empêche le flux dynamique, les formes pas tout à fait formées, les dissonances, de devenir chaotiques. Chez Katsura, la dialectique de la tradition et de la création est donc réalisée. C'est à l'époque de la construction du palais Katsura que les deux traditions, Jōmon et Yayoi, sont entrées en collision pour la première fois. Le formalisme culturel de la classe supérieure et l'énergie vitale des classes inférieures se sont alors rencontrés. De leur union dynamique est née la créativité que l'on observe à Katsura, une résolution dialectique de la tradition et de l'anti-tradition.

La véritable vitalité de la race japonaise s'est exprimée à l'âge préhistorique, lors de la fabrication des poteries Jōmon. Après l'établissement de l'autorité royale, cette vitalité a été réprimée et a sombré sous la surface de l'histoire enregistrée, incapable d'influencer de manière significative les formes de développement de la culture japonaise. Elle a continué à exister uniquement dans la vie quotidienne des gens du peuple et, jusqu'à la fin de la période Muromachi, elle est restée un courant sous-jacent invisible. Au cours de la période qui s'étend de la fin de l'ère Muromachi au début de l'ère Edo, elle a trouvé un nouveau moyen d'expression dans la culture créée par la classe marchande, elle-même issue de la population agricole ; mais elle a rapidement été à nouveau entravée, cette fois par le pouvoir du shogunat Tokugawa et sa politique de réclusion nationale. La servitude dure encore trois cents ans.

C'est en grande partie à cause de l'oppression continue que les modèles de pensée et d'expression de la classe marchande de cette période n'ont pas franchi les limites du wabi et du *sabi*, les qualités de simplicité, d'austérité et d'abnégation qui trouvent leur origine dans la vérité et la beauté de la vie paysanne et sont censées les exprimer. Ces qualités ont leur propre force esthétique, mais il est important de se rappeler que Rikyu compare l'esprit du wabi à la fleur qui s'épanouit sur un arbre desséché ou à un brin d'herbe qui pousse dans la neige, en d'autres termes, à une force vitale étouffée par son environnement. Malgré les réalisations des citoyens au cours de cette période, ils n'ont pas été en mesure de mener leur révolution à son terme.

Telles sont les malheureuses limites de l'histoire japonaise. Le palais Katsura a été achevé pendant l'ère Kanei, au début de la période Edo, lorsque les trois siècles d'isolement imposés par les shoguns Tokugawa ont commencé. La coïncidence est symbolique : si le palais Katsura représente en quelque sorte le prestige croissant des gens du peuple, la politique d'isolement représente la détermination des shoguns à perpétuer leur position dominante à tout prix. Au cours des siècles suivants, il ne reste au peuple qu'une philosophie d'évasion décrite comme *furyu*, flotter au gré du vent. Leurs énergies sont confinées et leurs mouvements limités, de sorte qu'ils ne peuvent que dériver avec le temps.



Leur attitude se reflète typiquement dans le *haïku*, un type de poème populaire, souvent appelé poésie du peuple, de dix-sept syllabes, dans lequel ils déversent tous leurs sentiments et leurs aspirations. Le *haïku*, forme intensément personnelle, ne cherche pas à se confronter à la réalité. Au contraire, il s'agit d'une tentative d'évasion du monde.

Un célèbre poète japonais contemporain a déclaré : Une fois qu'un Japonais a compris le *haïku*, il est irrémédiablement pris. Tout son être est envoûté par l'esprit du poème et la tradition qui l'entoure. Il perd toute idée d'action concrète. Tel est le monde du *furyu*. On se souvient de la pratique courante qui consiste à suspendre une petite cage en bambou contenant des insectes dans son jardin pendant l'été. Le soir, en entendant le chant des insectes, on se dit : Ah, qu'il fait frais ! On n'annule pas pour autant la chaleur, on y échappe simplement en se trompant soi-même.

La vitalité du peuple a été pendant des siècles sous le poids d'une double oppression : l'autorité de la cour et le pouvoir du shogun. Il a fallu deux mille ans pour que son énergie se libère et, aujourd'hui encore, elle souffre de nombreuses limitations. Néanmoins, ces dernières années, un bon départ a été pris et, bien que la période de libération initiale ait été caractérisée par une confusion considérable et un manque d'ordre, je suis fermement convaincu que l'énergie du peuple agira à l'avenir comme une force puissante qui orientera la tradition japonaise vers de nouvelles voies créatives.

L'énergie culturelle qui a germé à Katsura peut s'épanouir pleinement dans cette nouvelle période. En ce sens, je m'appuie sur la tradition de Katsura. En même temps, si j'exprime l'espoir que cette tradition soit dépassée, c'est parce que je crois que nous sommes aujourd'hui confrontés à la même dialectique de la tradition et de la création que Katsura illustre.

**Kenzo Tange**



# ARTchitectures

## CHRONIQUES - MARC VAYE

### Passion Japon

- #1 NOTIONS spatiales - ESTHÉTIQUES - JARDINS
- #2 CÉRÉMONIE & PAVILLONS DE THÉ - KENZO & KENGO
- #3 TADAO ANDÔ & SHIN TAKAMATSU - SUSUMU SHINGU - AKIRA MIZUBAYASHI
- #4 SOU FUJIMOTO - CAPSULES HÔTEL - 2M26 - YAYOI KUSAMA
- #5 KAZUYO SEJIMA - ISAMU NOGUCHI - KANSAI AIRPORT EXPRESS



- #6 XU TIAN TIAN - SEUN SANGGA / PAUL HARDY
- #7 GEORGIA O' KEEFFE - LUIS BARRAGAN - HÉLIO OITICICA
- #8 FUSION TROPICALE 1 - BAHIA
- #9 FUSION TROPICALE 2 - MODERNITÉ ANTARCTIQUE
- #10 STUDIO ALCHIMIA - ALESSANDRO MENDINI - ANDREA BRANZI - OCCHIO MAGICO
- #11 LUIS BARRAGAN - MATHIAS GÖRITZ
- #12 ABÉCÉDAIRE 2025
- #13 ABRAHAM SOTELO GARCIA - AGE ATOMIQUE - GODZILLA - AXIOM SPACE+PRADA+STARCK - CÉLESTE ZEPHALTO
- #14 TOMOAKI UNO - CHIHARU SHIOTA - YASUHIRO ISHIMOTO - WALTER GROPIUS

#15

ARTchITECTURES  
CHRONIQUES / MARC VAYE